

Univerzita Karlova
Filozofická fakulta

Ústav pro dějiny Umění

Obecná teorie a dějiny umění a kultury
Dějiny výtvarného umění

Disertační práce

Mgr. Jakub Bachtík

„Souhrnný útok na oko diváka“
„Radikálně barokní“ architektura v česky psaných
dějínách umění

„Concentrated attack on the eye of the spectator“
„Radical Baroque“ architecture in the writings of Czech art
historians

Vedoucí práce: Ing. Petr Macek, Ph.D.

2024

Prohlašuji, že jsem disertační práci napsal/a samostatně s využitím pouze uvedených a řádně citovaných pramenů a literatury a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 30. 6. 2024

Mgr. Jakub Bachtík, v. r.

„Souhrnný útok na oko diváka“. „Radikálně barokní“ architektura v česky psaných dějinách umění

Abstrakt:

Tato práce sleduje vznik pojmu „radikální baroko“ v českém dějepisu umění a to, jak tento pojem ovlivňoval vztah českých historiků a historiků umění k architektuře 17. a 18. století.

Text nejprve sleduje, jak si česky psaný dějepis architektury pracně hledal vztah k tvorbě 17. a 18. století a k baroku jako plnohodnotnému slohovému období. Ukazuje, že už v devadesátých letech 19. století byli historikové umění připraveni celou etapu plně rehabilitovat, a to včetně jejích nejexpresivnějších projevů v podobě staveb nad křivkově formovaným půdorysem. Úhelným kamenem této rehabilitace se stalo dílo Kiliána Ignáce Dientzenhofera, které neztratilo přízeň ani u obrozeneckých vlasteneckých vzdělavců, kteří byli k umění 18. století jinak ostře kritičtí.

Dále text zkoumá, jak ve dvacátých letech 20. století na tuto odbornou rehabilitaci baroka navázala snaha o podrobnější poznání jednotlivých tvůrčích osobností, ale také hlavních stylových rysů a vrstev. Podrobně se soustředí na linku, která posléze vedla k vytvoření pojmu „radikální baroko“. Její počátky spatřuje u Karla Boromejského Mádl. Mádl ve studii ze začátku dvacátých let věnoval podrobnou pozornost tehdy známým stavbám Kryštofa Dientzenhofera a s oporou v soudobém německém dějepisu umění do česky psané literatury vnesl dva klíčové koncepty. Zaprvé princip proniku prostorových jednotek nad oválnými půdorysy; zadruhé pohybovost jako klíčový pojem v charakteristice barokní architektury. Důležitý byl posléze impuls ze strany Vojtěcha Birnbauma, který v proslulé studii *Barokní princip v dějinách architektury* (1924) poprvé spojil nejexpresivnější – v jeho termínu „perspektivní“ – vrstvu barokní architektury s označením „radikalnosti“ a který také jako první naznačil, že tato vrstva je v umění 17. a 18. století vývojově nejpokročilejší.

Největší je ovšem věnována dílu Oldřicha Stefana, který ve dvojici obsáhlých studií (1926, 1927) v návaznosti na Mádl, Birnbauma i německé a vídeňské historiky umění představil přelomovou teorii vývoje a významu středoevropské barokní architektury. Základem Stefanova přístupu bylo využití exaktních formálně-analytických metod, které vycházely z jeho původního školení jakožto architekta. Stefan jejich prostřednictvím provedl pečlivý rozbor strukturních principů a vývoje pronikově komponovaných staveb Guarina Guariniho, a díky tomu našel pokračovatele guariniovskeho způsobu architektonického myšlení v nevelké skupině staveb vzniklých ve Vídni a Čechách – vyvrcholení této linie pak spatřoval v díle Kiliána Ignáce Dientzenhofera. Stefan tento směr barokní architektury nazval „extrémním“, nebo „extrémistickým“ a postavil ho na samotný vrchol vývoje barokní architektury s tím, že jeho nejvýznamnějšími výsledky shodou okolností vznikly na území Čech. Vybudoval tak základní obsahovou konstrukci pojmu, který dnes známe jako „radikální baroko“.

Stefanův narativ, rozvíjený i v dalších textech, měl mezi českými historiky umění značný ohlas a stal se nadále základní osou všech dalších interpretací dějin barokní architektury v Čechách. Neprosadil se však jeho pojem „extrémního“ baroka, který začala postupně nahrazovat dobově srozumitelnější Birnbaumova „radikalita“. Výsledná podoba pojmu „radikální baroko“, jak jej známe dnes, je ovšem dílem Antonína Matějčka, který jej opakovaně využil ve svých uměnovědných syntézách,

nejvýznamněji však ve slavných *Dějínách umění v obrysech* (1948). V Matějčkově redakci však původní Stefanův koncept doznal řady posunů – z úzce guariniovského směru se rozšířil obecně na architekturu pracující s křivkovou modelací hmoty a jednoznačně se stal synonymem pro „vrcholnou“ etapu slohu, kterou Matějček v až literární zkratce vymezil proti dobovému „akademismu“ a „konzervativismu“.

V závěru text sleduje, jak se Matějčkem ustavený pojem uchytil a prosadil v poválečném česky psaném dějepisu umění, a to přesto že Matějčkovým přispěním jeho význam značně rozostřil a že neměl žádnou paralelu v soudobé zahraniční literatuře o barokním umění. Text zachycuje definitivní potvrzení pojmu v syntézách Jaromíra Neumanna a Oldřicha J. Blažíčka a už jen stručně načrtává podoby, kterých „radikální baroko“ nabývalo v pracích dalších historiků a historiček umění.

Způsob geneze a recepce „radikálního baroka“ zdaleka neodpovídal významu, který tento pojem v česky psaném dějepisu umění získal. Viděli jsme, že nikdy nezazněla jeho ucelená definice a že konstrukt „radikálního baroka“ není výsledkem transparentní diskuse a pojmové precizace, ale spíš výtvorem kolektivní intuice historiků umění dvacátých a třicátých let 20. století – který navíc do velké míry potvrzoval kánon už obrozeneckou generací historiků. Ani v následujících desetiletích se pojem nedočkal zevrubnější reflexe, a to ani ze strany těch historiček a historiků umění, kteří si vůči němu podrželi odstup a za svůj ho nakonec nepřijali. „Radikální baroko“ jakožto pojem dominantní, ale v průběhu času postupně znejasněný, rozvolněný a zplanělý, tak do českého dějepisu architektury přinesl také řadu rozporů a nejasností.

Klíčová slova

radikální baroko; architektura 17. a 18. století; metodologie dějin umění; historie českých dějin umění; recepce baroka; Oldřich Stefan; Antonín Matějček

„Concentrated attack on the eye of the spectator“. „Radical Baroque“ architecture in the writings of Czech art historians

Abstract:

This thesis examines the origins of the term „Radical Baroque“ in Czech art history and how this concept influenced the approach of Czech historians and art historians to the architecture of the 17th and 18th centuries.

The text begins by tracing how the Czech written history of architecture struggled to find an appreciation to the work of the 17th and 18th centuries and to the Baroque as a fully-fledged style period. It shows that by the 1890s art historians were ready to fully rehabilitate the entire phase, including its most expressive manifestations in the form of buildings above the curve-shaped ground plan. The cornerstone of this rehabilitation was the work of Kilian Ignaz Dientzenhofer, which did not fall out of favour even with the revivalist patriotic scholars who were otherwise sharply critical of 18th-century art.

The text then examines how, in the 1920s, this scholarly rehabilitation of the Baroque was followed by efforts to gain a more detailed understanding of individual creative personalities, as well as the main stylistic features and layers. It focuses in detail on the line of thought that eventually led to the creation of the term "Radical Baroque" and traces its origins to Karel Boromejský Mádl. In a study from the early 1920s, Mádl paid detailed attention to the then-known buildings of Kryštof Dientzenhofer and, with support from contemporary German art history, introduced two key concepts into Czech written literature. Firstly, the principle of the interpenetration of spatial units over oval floor plans; secondly, movement as a key concept in the characterisation of Baroque architecture. An important impulse was subsequently provided by Vojtěch Birnbaum, who in his famous study *Barokní princip v dějinách architektury* (1924) for the first time linked the most expressive – in his term „perspective“ – type of Baroque architecture with the term "radicality" and who was also the first to suggest that this form of the Baroque was the most advanced in the art of the 17th and 18th centuries.

However, the greatest attention is paid to the work of Oldřich Stefan, who in a pair of extensive studies (1926, 1927), following Mádl, Birnbaum and German and Viennese art historians, presented a groundbreaking theory of the development and significance of Central European Baroque architecture. The basis of Stefan's approach was the use of exact formal-analytic methods, which were based on his original training as an architect. Stefan used them to carefully analyse the structural principles and development of Guarino Guarini's buildings, composed on the principle of spatial interpenetrations, and as a result he found a continuation of Guarini's architectural thinking in a small group of buildings created in Vienna and Bohemia – a lineage he saw as having culminated in the work of Kilian Ignaz Dientzenhofer. Stefan called this direction of Baroque architecture „extreme“ or „extremist“ and placed it at the very pinnacle of the development of Baroque architecture, noting that its most significant results were coincidentally produced in Bohemia. He thus built the basic content construction of the term we know as „radical baroque“ today.

Stefan's narrative, developed in other texts as well, had considerable resonance among Czech art historians and became the basic outline for all subsequent interpretations of the history of Baroque architecture in Bohemia. However, his notion of an „extreme“ Baroque did not take hold, and it was gradually replaced by Birnbaum's „radicalism“, which was arguably more understandable at the time. The final form of the term „radical baroque“ as we know it today is, however, the work of Antonín Matějček, who used it repeatedly in his overview monographs on world art, most significantly in his famous *Dějiny umění v obrysech* (1948). In Matějček's edition, though, Stefan's original concept underwent a series of shifts – originally a term denoting the Guarinian direction of architecture, it became a name for all architecture working with curvilinear modelling of mass, and also became synonymous with the „high“ Baroque (Matějček in literary shorthand opposed „Radical Baroque“ against the „academicism“ and „conservatism“ of 17th and 18th centuries).

Final chapter traces how the concept established by Matějček took hold and became established in the post-war Czech art history, despite the fact that Matějček's contribution significantly blurred the meaning of the original term and that „Radical Baroque“ had no counterpart in contemporary foreign literature on Baroque architecture. The text chronicles the definitive establishment of the term in the works of Jaromír Neumann and Oldřich J. Blažíček, and only briefly outlines the forms that the term „Radical Baroque“ took in the works of other art historians.

The way in which the term „Radical baroque“ was conceived and received did not correspond to the importance it acquired in the Czech art history. There has never been a coherent definition of it, and that the final construct of „Radical Baroque“ is not the result of transparent discussion and conceptual refinement, but rather the product of the collective intuition of art historians of the 1920s and 1930s (which, moreover, largely confirmed the canon already established by the generation Czech National Revival historians). Even in the decades that followed, the concept did not receive a more thorough reflection – even by those art historians who kept their distance from it and did not eventually adopt it as their own. „Radical Baroque“, as a dominant concept, but one that has gradually become obscured, loosened and faded over time, has therefore brought a number of contradictions and ambiguities to the modern Czech history of architecture.

Keywords: Radical Baroque; 17th and 18th century architecture; methodology of art history; history of Czech art history; reception of the Baroque; Oldřich Stefan; Antonín Matějček

Obsah

Předmluva a poděkování	8
Prolog: Pražské baroko 1938	10
Část první: „Přímou čáru nesnadno naléztí.“ První snahy o uchopení barokní architektury	19
Od „převrhle renesance“ po „nejznamenitější stavení“. Rébus dvojího baroka	19
„Nejskvělejší zjevy v dějinách vzdělanosti vlasti naší“. Předpoklady pro přijetí baroka českými obrozenci.....	26
Část druhá: „Tak posléze svrchovaná a tvrdá duše barokní byla ovládnuta.“ Docenění barokní architektury na přelomu 19. a 20. století	29
Německé baroko v Praze? Středoevropská cesta k přijetí barokní architektury a Cornelius Gurlitt	30
„Mezera celého slohu zela by tam, kde nyní zříme jejich díla“. Změna perspektivy v českých textech devadesátých let 19. století	34
„Rozvlňují je jako vzedmuté hladiny“. Pojmosloví prací o barokní architektuře na přelomu století	41
Část třetí: „Radikální přeměna v názoru na hmotu, formu i prostor“. Objev „radikálního“ a „dynamického“ baroka	43
„Radost ze živého hybu“. Dientzenhoferovský motiv u Karla Boromejského Mádlů 3	
„A není to snad nějaký barok umírněný, ale hned barok nejradikálnější, nejdivočejší“. Římské inspirace Vojtěcha Birnbauma	51
„Průbojná, ale ještě plná vnitřní kázně“. Cesta Oldřicha Stefana k Pražskému baroku 1938	57
„Souhrnný útok na oko diváka“. Antonín Matějček jako historik barokní architektury 70	
Radikální baroko jako dílo kolektivní intuice?.....	80
Část čtvrtá: Dlouhý stín příběhu o „radikálním baroku“	83
Kontinuita navzdory cézurám. „Radikální“ baroko v poválečném dějepisu architektury 84	
Problémy a rozpory „radikálního baroka“	92
Závěrem: „Radikální baroko“ a co s ním	98
Seznam použité literatury.....	100

Předmluva a poděkování

Když jsem před lety začal rozmýšlet strukturu dizertačního projektu, mířily moje úvahy směrem, který se od výsledného tvaru zdá být nesmírně vzdálený. Hlavním tématem byla i tehdy „radikální“, dynamická architektura 18. století, fascinující svou bohatostí, nepředvídatelností a komplikovaností. Výklad se měl zaměřit na vývoj a proměny samotných dynamických forem – měl sledovat, jak se barokní dynamismus utvářel, prosazoval a jak se šířil do prostředí záalpské Evropy, kde pak našel své nejvýznamnější apoštoly v osobnostech dientzenhoferovské (dvoj)generace; zkoumat, jakým způsobem dynamické principy konkrétní tvůrci a konkrétní regiony adaptovali; zjišťovat, jak dlouho se vlastně dědictví „radikálního baroka“ dokázalo v evropské architektuře udržet. A také se měl pokusit o jeho ucelenější interpretaci, protože „radikálně barokní“ prostor, který pracuje se záměrným znejasněním a zastřením racionálně chápaných hmotových a prostorových vztahů, je po prostorech gotických katedrál nejvýraznějším pokusem o umělecké ztvárnění duchovní skutečnosti skrze hmotu.

Myslím, že to mohla být docela pěkná práce.

Místo toho jsem se ale zarazil na samotném začátku, při snaze ukotvit základní pojmy a vyjasnit, co to vlastně je ten „barokní dynamismus“, a hlavně – kde se vzal pojem „radikální baroko“. Hledání odpovědi nakonec vyplnilo celou dizertační práci, přičemž jsem se ocitl na půdě, která je mi poměrně cizí. Jako tradičně školený historik umění jsem se vždy soustředil na poznání dějin staveb a proměny forem. Nyní se snažím sledovat proměny *uvažování* o formách. Dostávám se tedy do sfér teorie a dějin oboru historie umění. Jsem si proto vědom, že můj postup celým tématem bude poněkud klopotný. Limity mého přístupu budou vyplývat jak z úzce vymezeného pole zájmu (soustředím se primárně na česky psanou literaturu – z důvodů, které se pokusím vysvětlit), tak z nedostatečné průpravy v oblastech, které by pro zvolenou linku mohly být zásadní (jde například o celou krajinu historické epistemologie, do které jsem byl schopen nahlédnout jen velice zběžně).

Navzdory těmto (a jistě mnohým dalším) nedostatkům doufám, že výklad, o který se zde pokouším, přináší pro poznání vývoje českého dějepisu barokní architektury něco nového a že poodkrývá dosud nereflektované pozadí zdánlivě dobře známých a samozřejmých pojmů všeobecně spjatých s barokním uměním v Čechách. Předkládám zde především teze v různém stavu propracovanosti, snad ale výsledek poslouží alespoň jako důvěryhodná základní kostra, na kterou bude možné dále navazovat.

Pokud výsledek ke čtenáři skutečně alespoň do nějaké míry promluví, bude to do velké míry zásluha těch, kteří mi při hledání jeho výsledného tvaru pomáhali. V prvé řadě samozřejmě musím poděkovat vedoucímu práce Petru Mackovi, který nejen jednotlivé verze pečlivě připomínkoval, ale hlavně směr mých úvah nepřestával podporovat ani ve chvíli, kdy se výsledná linka textu začala vzdalovat od původního záměru. Za cenné připomínky, konzultace a bezpočet debat chci poděkovat také Kateřině Adamcové, Richardu Biegelovi, Pavle Priknerové a Rostislavu Šváchovi. Protože jsem se poněkud neuváženě vydal do končin mimo tradiční historii barokní architektury, nemohl bych se obejít také opory ze strany těch, kteří se v těchto končinách vyznají lépe než já. Tomáš Murár mi pomohl alespoň trochu se zorientovat ve středoevropských debatách o barokním umění na počátku 20. století, Tereza

Johanidesová mě upozornila na práce z dějin pojmů a historické epistemologie, které mají k některým otázkám, jež jsem se snažil řešit, blízko, a Jan Rus mi poskytl cenné připomínky k charakteru a motivům české kultury a literatury sklonku 19. století, které byly cenné pro finalizaci prvních dvou částí práce.

Výčet by mohl být samozřejmě mnohem delší. Bezpočet kolegyň, kolegů a přátel bylo v posledním půlroce nuceno poslouchat moje úvahy „radikálním baroku“ a stávat se nedobrovolnými pokusnými subjekty, na kterých jsem si ověřoval srozumitelnost svých tezí – mnozí a mnohé z nich nadto přispěli postřehem či připomínkou, které mě v mých úvahách posunuly dál. Všem patří můj velký dík.

V Praze 30. 6. 2024

Jakub Bachtík

Prolog: Pražské baroko 1938

Byla to bezpochyby nejvýznamnější kulturní událost neradostného roku 1938. Výstavu *Pražské baroko* sledoval denní tisk s velkým zájmem už ve stádiu příprav.¹ Původní záměr se totiž rozrostl do téměř monumentální šíře – výstava plánovaná do areálu Valdštejnského paláce byla doprovázena přednáškami, koncerty a divadelními představeními, které měly české kulturní veřejnosti nabídnout všechny odstíny českého barokního umění. Akce navíc získala mimořádnou oficiální podporu, která z ní v předvečer mnichovské dohody učinila takřka státně-manifestační podnik. Záštitu jí poskytli kromě prezidenta Beneše i další vrcholní ústavní činitelé: čestnými předsedy výstavy se stali premiér Milan Hodža, předseda poslanecké sněmovny, agrárník Jan Malypetr i předseda Senátu, sociální demokrat František Soukup, v předsednictvu čestného výboru zasedli členové československé vlády, kardinál Karel Kašpar a pražský primátor Petr Zenkl a samotný čestný výbor sestával z předních osobností z řad českých podnikatelů, vysokých úředníků, představitelů univerzit, ale také šlechty.² Vybušená očekávání se po zahájení výstavy 27. května, v předvečer narozenin Edvarda Beneše, odrazila ve fenomenálním úspěchu celé akce, která si v následujících týdnech dokázala udržet jak mediální pozornost, tak zájem návštěvníků. Dva doprovodné katalogy byly zcela rozebrány a než byla výstava 24. září náhle a předčasně ukončena, vidělo ji za necelé čtyři měsíce celkem 187 tisíc návštěvníků,³ což jsou čísla mimořádná i na dnešní poměry.

Kulturní a denní tisk před výstavou i v jejím průběhu přinášel kromě základních informací také úvahy a polemiky o smyslu baroka v české kultuře. Ohlasy ovšem nebyly jen pozitivní. Že se totiž krátce před „Mnichovem“ pozornost československé veřejnosti soustředila právě k baroknímu umění, patří mezi zdejší historické paradoxy. Doba 17. a 18. století, včetně tehdejší kultury, byla dlouho symbolem národního útlaku, v lepším případě etapou rozporuplnou, ke které si česká kulturní paměť hledala vztah velmi složitě.⁴ A projevilo se to i v roce 1938, kdy toto stále polarizující téma vstoupilo do silně znejistělé a rozdělené doby. Otázka smyslu a významu barokního umění se v tisku mnohdy stala nosičem pro více či méně přiznané politické střety na frontách mezi katolicismem a protestantismem, národoveckým konzervativismem a liberalismem, češtvím a němečtvím (z obou národních stran nezřídka ve vyhoceně šovinistické podobě), prvorepublikovým establishmentem a jeho radikálními odpůrci.⁵ V novinách a týdenících příslušného zaměření tak bylo možné číst více či méně blouznivé variace na úvahy o „cizáctví“ barokní kultury a zaprodanosti těch, kteří se v ní pokoušejí nacházet kulturní hodnoty – zejména rétorika komunistického tisku předesílala, s jakými potížemi se česká barokistika bude potkávat po roce 1948, překvapivě ostré ale byly reakce i ze strany

¹ Základní průběh výstavy a její ohlas zmapoval Kudrys 1996. Shrnutí jejího průběhu a významu též viz Rak – Vlnas 2001, s. 43–45.

² Kudrys 1996, s. 49–50.

³ Podrobný přehled viz *Pražské baroko 1938a*, s. 5–8.

⁴ Problematiku „druhého života“ barokní kultury a složitého procesu jejího přijímání českou moderní společností plasticky pojednali Rak – Vlnas 2001. Stručněji, s akcentem na odbornou reflexi též Vlnas 2015, s. 23–27, s akcentem na architektonické prostředí Vybíral 2013, s. 30–47. Podrobněji se tématu věnuji v následující kapitole.

⁵ K politické agendě, která byla často kontroverzní i na straně obhájců výstavy a předznamenávala některé tendence tzv. druhé republiky viz Rak – Vlnas 2001, s. 38 ad. Debatu o barokní architektuře v politické perspektivě reflektoval také De Meyer 2006 a De Meyer 2017.

radikálnějších českých protestantů, kteří se nechtěli smířit s rehabilitací umění, v němž spatřovali nástroj protireformační a protičeské propagandy.

Většinové přijetí ale bylo pozitivní. Provládní a středová média oceňovala mimořádné kvality vystavených děl a zdůrazňovala – nikoliv bez politických konotací – jejich celoevropský význam, který se odrážel také v zájmu zahraničního tisku.⁶ Výstava *Pražské baroko* tehdy byla všeobecně chápána jako zásadní a definitivní rehabilitace velké, ale „ztracené“ kulturní etapy českého národa. Přestože tedy další politický vývoj ukázal, že barokní umění v roce 1938 svůj zápas o místo v českém kulturním dějepisů zdaleka nevyhrálo,⁷ znamenalo *Pražské baroko* v reflexi 17. a 18. století zásadní milník a svého druhu triumf českých⁸ historiček a historiků umění i dalších odborníků a odbornic z oblasti historie, archeologie nebo literární vědy. Nešlo přitom jen o mediální ohlas a počet návštěvníků. Výstava byla především završením dlouholetého úsilí několika badatelských generací o odborné poznání a docenění baroka. Její úspěch spočíval také v tom, že dokázala najít a ověřit funkční „vyprávění“, které barokní umění zapojilo do příběhu českých kulturních dějin.

Právě strukturu a hlavním pointám tohoto „vyprávění“ chceme na příkladu architektury věnovat bližší pozornost. Při rehabilitaci barokní kultury bylo třeba vypořádat se s nánosem ustálených interpretací, které si česká národní paměť s dobou 17. a 18. století spojila. Nestačilo ovšem jen vyvracet mýty, bylo třeba také nabídnout pozitivní, nově vystavěný výklad o smyslu a vývoji barokní tvorby. Tento výklad měl pochopitelně stěžejní rovinu historickou, která se musela vypořádat s obrazem „doby temna“ a „úpění pod knutou Habsburků“. Stejně tak ale musely smysluplný příběh nabídnout dějiny umění – bylo třeba srozumitelně pojmenovat a obhájit hodnoty barokního umění a také vybrat stěžejní osobnosti a díla tak, aby je české kulturní prostředí dokázalo vzít za své.

Na koncepci a uspořádání výstavy se podílely zakladatelské osobnosti moderní české barokistiky – zejména Oldřich Stefan, Václav Vilém Štech nebo Emanuel Poche. Ti přitom úzce navazovali na výzkumy a teorie Karla Boromejského Mádl, Vojtěcha Birnbauma, Antonína Matějčka nebo z mladší generace Oldřicha Blažička, Václava Richtera a dalších odborníků, jejichž badatelská práce pokračovala i v dalších dekádách (přičemž obě generace byly silně závislé na metodologických podnětech i heuristických objevech německy píšících badatelů). Při procházení publikovaných katalogů k výstavě by proto čtenáře nemělo překvapit, že český odborný „návrat k baroku“ na sklonku třicátých let zdaleka neměl podobu nesmělých průkopnických pokusů.⁹ Představoval naopak materiálově dobře podloženou a metodologicky promyšlenou oblast bádání, která byla připravená na formulaci ucelených a zároveň tematicky nuancovaných syntetických shrnutí – šlo o v tomto smyslu plnohodnotný předstupeň k přehledové syntéze, která však zejména kvůli dějinným zvrátům

⁶ Kudrys 1996, s. 58–59.

⁷ Rak – Vlnas 2001, s. 47–60. Podrobněji také dále v textu.

⁸ Adjektivum „český“ zde používám záměrně, protože výstava skutečně měla takto nacionálně vymezený podtext. Nejde tedy o „triumf“ ve smyslu odborného poznání, ale ve smyslu snahy česky píšících autorů a autorek přesvědčit domácí publikum o hodnotách barokní kultury. O závislosti české barokistiky na německy píšících badatelích bude řeč dále. Stojí také za zmínku, že do budování narativu o „pražském“, potažmo „českém“ baroku nebyla nijak zapojena perspektiva slovenské části soustátí.

⁹ Rozvoje české barokistiky ve třicátých letech si podrobněji všímá Horyna 2001, zejm. s. 256. Srov. také De Meyer 2006; De Meyer 2017.

nikdy nevznikla („český barok“ se jí nakonec dočkal až z pera Oldřicha Blažička a současně Jaromíra Neumanna o tři dekády později).

Jednoznačně to platí pro architekturu, o které do obou částí katalogu sepsal statě Oldřich Stefan. Specifický žánr textu doprovázejícího výstavu, který má být krátký a zároveň promlouvat k širšímu než ryze odbornému publiku, vedl Stefana k formulaci pregnantních, dokonale vybroušených tezí, které dějiny barokní architektury v Čechách zachycují i při zpětném pohledu plasticky a s dokonalým pochopením pro její výrazové proměny. Proto má smysl zastavit se u nich podrobněji.

Začátek slohu Stefan nachází na samém začátku 17. století (1600–1620), zatím jen jako import, který se projevuje především „smělejší *pojetím v půdorysu a v prostorovém rozvrhu, ve formě pak opuštěním pravidelného rytmu, jenž byl příznačným řešením tvoření renesančního*“.¹⁰ Plnohodnotně se podle něj baroko hlásí o slovo další etapě, 1620–1660, ve které se „*projevuje první velkorysé podnikání stavebního šlechtice*“ – Stefan ji charakterizuje, poměrně překvapivě, nikoliv formou, ale změnou stavebních zvyklostí – důrazem na fortifikační stavby a novou organizaci práce v rámci kanceláří šlechtických velkostatků.

Třetí fáze, 1660–1680 (s. 6) je pro Stefana dobou stabilizace a rozšíření stavební produkce, která nabývá na monumentalitě a velkorysosti, ovšem co do tvarosloví je konzervativní – i když vznikají významné realizace, nejde v této době „*dosud o pronikavou nebo zvlášť osobitou tvorbu*“. Celkově Stefan tuto etapu charakterizuje jako „*období ustáleného uměleckého importu*“, zejména italského, díky kterému ovšem české země dostávají „*žádoucí úroveň stavebního průměru*“, tvořící klíčový předpoklad pro rozvoj stavební produkce v následujících etapách.

Zlomovým obdobím jsou ve Stefanově pojetí léta 1680–1700 (s. 6), která charakterizuje mimo jiné posílení individuální tvůrčí role architekta na úkor velkých stavebních podniků. S tím souvisí uvádění nových dispozičních typů ve světské i chrámové architektuře – jako je například centrála s dominantní kopulí. Stavby jsou také komponovány s ohledem na působení v rámci kontextu, zahajuje se „*pro barokní architekturu charakteristické tvoření situační*“, skrze které se architekt „*zmocňuje rozhodujícího vlivu nad celým okolím*“ a vtiskává mu „*jednotící myšlenku*“. Tvaroslovně jde ve Stefanově pohledu o období stále konzervativní, respektive akademicky klidné – což se na samém sklonku století mění, když se začínou objevovat „*tvary založené na konvexním či konkávním vedení stěny a s tím se otvírají architektuře nové, dalekosáhlé možnosti*“.

Tyto možnosti se plně rozvinou v dalším desetiletí – období 1700–1710 (s. 6–7) má proto podle Stefana „*základní význam pro všechnu další barokní tvorbu v Čechách a obsahuje díla vysokého významu*“. Důvodem je, že „*dochází k radikální přeměně v názoru na hmotu, formu i prostor, a to ve smyslu zvýšené subjektivnosti architekta*“.¹¹ Stefan tento rozkvět připisuje kombinaci movitých a ambiciózních stavebníků a proměny pozice architekta – jeho prestiž a stejně tak důležitost projekční práce se zvyšuje, architekt pracuje jako tvůrčí suverén, „*ráz jeho práce je individualistický*“ a vychází z jeho „*subjektivních představ*“. Může tak docházet k zásadní proměně přístupu k architektonické

¹⁰ Stefan 1938b, s. 5. Dále cituji z téže studie, odkaz na konkrétní strany uvádím přímo v textu.

¹¹ Stefan 1938a, s. 42.

hmotě i tvaru. Prostor se podle Stefana stává méně jasným a přehledným, neboť je komponován ze soustavy menších jednotek „na základě složitých geometrických vztahů, jež unikají poznání divákovi“. V tvarosloví se pak prosazuje klíčový prvek, kdy „křivkové a vypouklé stěny působí dynamicky“. Tuto etapu, jejímiž posly jsou podle Stefana kostely na Malé Straně, v Chebu, Břevnově a Obořišti, zároveň Stefan nechápe jako etapu vrcholnou, ale zatím jako přechod „mezi starší tvorbou importovanou a samostatnou tvorbou silných individualit domácích, které hledají vlastní řád a nové skladebné metody“.

Obdobím největšího rozmachu je pro Stefana až doba mezi léty 1710–1740,¹² kterou ještě člení na dvě fáze – do roku 1720 navazuje na předchozí objevy a je „průbojná, ale ještě plná vnitřní kázně“, v další fázi se pak naznačené možnosti rozvíjejí a varíují „přes hranici, na níž počíná nastupovat virtuozita a nezávaznost v ovládnání prostředků na místo zákonitosti dosavadního výtvarného myšlení“. Tvorba se zde podle Stefana dělí do odlišných paralelních linií vycházející ze stylu jednotlivých tvůrčích individualit. Klíčovým prvkem tvarového řešení nicméně zůstává dynamismus, „jímž je prodchnuta hmotná i prostorová osnova stavby“ a který „proniká i do architektonické jednotlivosti a projevuje se důsledně novým vnitřním řádem“. Jako určující stylovou charakteristiku Stefan pojmenovává „snahu po malebnosti a citově působící plastičnosti“. Z dnešního pohledu zajímavá je Stefanova poznámka, že svoboda v hledání možností a forem dovedla tvůrce na krátko do „mrtvého bodu“, který se projevoval tím, že si začali vypůjčovat z tvaroslovného rejstříku gotického nebo orientálního. Proslulá santiniovská barokní gotika tedy pro Stefana (na konci 30. let) nebyla projevem vrcholné tvůrčí invence, ale tápáním kvůli ztrátě smyslu pro řád a míru, hnutím, „jež je v podstatě projevem dobového romantismu“ (což je z tehdejšího pohledu hodnocení spíše kritické).

Léta 1740–1760 (s. 8–9) jsou pro Stefana obdobím jakéhosi držení dobytých pozic – z dynamického tvarosloví, nového typu dispozic a dalších výdobytků předchozí etapy se, zejména v díle K. I. Dientzenhofera, stává nový vzor, který je naplňován dalšími tvůrci na vysoké úrovni, ale bez „vývojové průbojnosti“, „osobité tvůrčí síly“ a „vývojové naléhavosti“. Architektonický rukopis se zklidňuje, na úkor monumentality přibývá zdobnosti a jemnějšího měřítko – klíčovou stavební formou jsou namísto kostelů zámky s novými dispozičními typy a měšťanské domy.

Tato proměna pokračuje i v následujícím dvacetiletí. Léta 1760–1780 (s. 9) jsou podle Stefana ve znamení dalšího zklidnění, architektonická forma usiluje o „harmonickou poměrnost“, odvozenou z francouzských vzorů. „Vnitřní rytmus je zklidněný, nikoliv však klidný“ – zejména na venkovských stavbách si křivková modelace uchovává význam. Jinak ale tvarosloví ztrácí plastičnost a stále více si půjčuje ze stylu Ludvíka XVI.

Definitivně baroko podle Stefana vyznívá až v posledním dvacetiletí 18. století (s. 9), kdy jsou principy barokního stavitelství patrné zejména na venkově – v lidové architektuře pak ve formě jednotlivých motivů přežívají hluboko do 19. století. Ve „velké architektuře“ se prosazuje klasicismus – „prostorový a hmotný útvar pozbyl posledních známek bývalého dynamismu a architektonická

¹² Stefan 1938b, s. 7–8. Dále cituji z téže studie, odkaz na konkrétní strany uvádím přímo v textu.

forma, namnoze suchá a strohá, podržuje si jen v nečetných případech plastickou bohatost staršího ražení“.

Stefanův výklad není pozoruhodný jen proto, že jde o precizně sestavený přehled s řadou dodnes přijímaných postřehů. Především se zde ustavuje základní rámec, skrze který bude na proměny architektury 17. a 18. století českými historiky umění nahlíženo téměř celé další století. Tím se nechce říci, že generace po Oldřichu Stefanovi k tématu ničím podstatným nepřispěly. V době, kdy vznikala výstava *Pražské baroko*, bylo třeba ještě mnohé objevit i dost zásadně přehodnotit – stačí zmínit Jana Blažeje Santiniho-Aichela, který je dnes až kultovní postavou barokní architektury a jedním z mála jmen, která si s barokem spojí i naprostý laik: ještě na počátku třicátých let byly ale jeho „barokně gotické“ realizace považovány do jisté míry za kuriózum reprezentující jednu z možných periferií stylu. Platí nicméně, že základní východiska, témata a výkladové linie jsou u Stefana připraveny takřka v hotové podobě, kterou hned několik generací českých historiků umění převzalo – doplňovalo, dílčím způsobem korigovalo či prohlubovalo, ale kterou nemělo (přínejmenším v případě syntéz) potřebu zásadně přehodnotit.¹³ Patrně nejvýrazněji to platí pro páteřní linku Stefanova „vyprávění“ o barokní architektuře, osu, kolem které se soustředí hlavní momenty jejího vývoje a proměn od prvních náznaků přes vrcholné formy až k postupnému vyznívání – je jí ona „průbojná“ architektura, v níž se „individualistický ráz“ architektonické tvorby propisuje do „subjektivních představ“, které tvůrce inspirují k „radikálnímu přehodnocení“ práce s hmotou a prostorem a které vedou k dílům vznikajícím na „základě složitých geometrických vztahů“, jejichž výsledná forma díky křivkově pojatým hmotám „působí dynamicky“. Jinými slovy, jde o ono expresivní, křivkové, „dynamické“ nebo též „radikální“ baroko, chápané u nás jako „vrcholné“ a spojené u nás autorsky se jmény otce a syna Dientzenhoferových nebo Jana Blažeje Santiniho a v zahraničí s tvůrčími osobnostmi, jako byli Francesco Borromini, Guarino Guarini, Lucas von Hildebrandt, Balthasar Neumann a další.

To je na první pohled závěr, nad kterým není potřeba se déle pozastavovat. Vždyť tato jména reprezentují přední tvůrce 17. a 18. století a charakteristické rysy špičkové barokní architektury. Jde dokonce o tak samozřejmé „čtení“ vývoje barokní architektury, že dynamismus se stal v laické rovině přímo synonymem barokního stylu jako takového, jak výmluvně ukazuje například příslušné heslo na české mutaci Wikipedie: „*Charakteristickými znaky baroka jsou dynamika – snaha o vyjádření pohybu, emotivnost až citová vypjatost, bohatost tvarů i zdobnosti a velkolepost.*“¹⁴ Existuje ale celá řada náznaků, že tento narativ není zdaleka jediný možný.

Dnes už nicméně považujeme za samozřejmé, že každý příběh, jakkoliv se zakládá na faktickém poznání, je v jádru umělou konstrukcí a formou interpretace poznaného materiálu. Existuje řada náznaků, že v případě příběhu barokní architektury v českých zemích je tomu podobně a že způsob vyprávění, který založila generace *Pražského baroka*, z dnešního pohledu zdaleka není samozřejmý. Zaprvé se celý obraz komplikuje ve chvíli, kdy vyhlédneme mimo prostor střední Evropy. Anglické,

¹³ Podstatnou výjimku představuje pouze teorie Václava Richtera, který celou etapu traktuje jinak a 17. století v českých zemích považuje za doznívání renesance. Je nicméně charakteristické, že tato perspektiva se nakonec jako většinová neprosadila. Její vazbě na ustálené vyprávění o baroku se budeme věnovat níže.

¹⁴ Definice v záhlaví hesla Baroko, <https://cs.wikipedia.org/wiki/Baroko>, vyhledáno 18. 3. 2022.

francouzské i italské dějiny umění obecně traktují tvorbu 17. a 18. století odlišně. Nejde přitom jen o údajný „vývojový posun“ nebo „zpoždění“ českých zemí oproti západní Evropě. Jednotlivé kulturní regiony si především všímají jiných témat, respektive jim přisuzují jiné hodnoty. Krajní, ale ilustrativní je příklad Velké Británie, pro kterou dynamismus v podstatě není téma a kde i pojem baroka jako takový označuje spíše dílčí a z hlediska hodnocení kontroverzní epizodu příběhu architektury rozkročeného mezi gotikou a – naopak u nás spíše okrajovým – palladianismem.¹⁵ Podobná situace platí pro Francii, kde je vrstva barokní architektury sice významná, ale dynamické motivy tvoří jen dílčí a rozhodně ne nejvýše oceňovanou architektonickou linku. A konečně ani v Itálii, samotné kolébce dynamického baroka, není tvorba Borrominiho a Guariniho něčím, co celou epochu definuje, ale jde o individuální výkony, které zakládají jen jednu z významných vrstev dobového architektonického myšlení. Výstižným příkladem, který naznačuje tradiční rozdíl mezi naším chápáním baroka a jeho reflexí v západní Evropě, je proslulá kniha Christiana Norberga-Schulze *Late Baroque and Rococo Architecture*,¹⁶ ve které díla architektů Fischera, Hildebrandta, Santiniho nebo obou Dientzenhoferů řadí mezi charakteristické projevy *pozdního* baroka. Význam této syntézy spočívá mimo jiné v tom, že Norberg-Schulz byl dlouho v podstatě jediným ze západoevropských historiků umění, kdo se špičkovými výkony našeho „vrcholného baroka“ podrobně a v celoevropských souvislostech zabýval. I to samo o sobě naznačuje, že v tom, jak jednotlivé kulturní oblasti rozumějí charakteristikám a hodnotám pojmu baroka, existují značné rozdíly – a dynamické, křivkové, expresivní tvarosloví není vždy v jejich jádru.

S tím souvisí druhý bod – a sice, že pokud barokní architekturu charakterizujeme skrze přítomnost dynamické, expresivní složky, vypadá z této definice velká část tvorby 17. a 18. století, dokonce její většina. Tradiční vývojová perspektiva, podle které ranější tvorba k dynamickému, křivkovému baroku směřuje a pozdější ho naopak postupně opouští, tento problém jen uměle zastírá. Při podrobném pohledu je zřejmé, že řadu tvůrců i jejich klientů nechávaly dynamické experimenty zcela chladnými. A i ti, kteří se jim věnovali, je v praxi uplatňovali jen u některých zakázek. Platí to přitom i pro špičkové tvůrce „vrcholné“ fáze, a to nejen ve Francii nebo Anglii, ale také u nás – stačí zmínit F. M. Kaňku a jeho okruh. Kaňka nemá žádnou ryze pronikovou „radikálně dynamickou“ realizaci a s dynamizovanými motivy ve své tvorbě spíše šetří. Je proto málo „vrcholně“ barokní, respektive patří méně do 18. století? I vzhledem k tomu, že jeho dobový věhlas převyšoval ten Santiniho nebo staršího Dientzenhofera, o tom lze úspěšně pochybovat. Spíš to opět naznačuje, že křivková, „dynamická“ vrstva architektury tvořila jen jednu z několika možností dobového architektonického jazyka – a zdaleka ne možnost samozřejmou nebo nejvíce oceňovanou.

Zatřetí je třeba vzít v úvahu, že dynamická expresivita a prostorové experimenty, které dnes při hodnocení architektury 17. a 18. století klademe nejvýše, byly dlouho naopak právě tím, co vytvářelo při hodnocení barokní architektury největší problém. Byla to kromě velké zdobnosti právě deformovanost, expresivní přetváření architektonických forem – dobově řečeno, „základní formy každého stavení ba každé části jeho tak se překrucovaly“ –, co pohoršovalo vkus většiny klasicky smýšlejících vzdělanců 19. a raného 20. století. O hodnotě těchto forem to pochopitelně neříká

¹⁵ Srov. dnes již klasická práce Downes 1966.

¹⁶ Norberg-Schulz 1974 a další vydání, včetně italsko- a německojazyčného.

mnoho, dějiny jsou omylů a předsudků plné. Je ale dobré brát v úvahu, že to naznačuje riziko jistého zkreslení, ke kterému v rámci hodnocení barokní architektury docházelo. „Dynamické“ vrstvě baroka se věnovala pozornost také z toho důvodu, že odjakživa dráždila a stala se tak přirozeně ústředním bodem polemik a diskusí o povaze barokní architektury. Zároveň je třeba uvědomit si, že podobný zvrat od zavržení k přijetí není přirozený proces, ale intelektuální výkon, který je úctyhodný, ale vždy do určité míry také umělý.

Jinými slovy – že je dynamismus známkou „vrcholných“ projevů stylu bylo třeba zformulovat, což opět naznačuje, že to není východisko zdaleka „objektivní“ a samozřejmé, ale že jde o cíleným myšlenkovým úsilím budovanou konstrukci, umělý (což není totéž, co chybný nebo nesprávný!) narativ.

Naším cílem v následujících kapitolách bude tento narativ podrobit kritickému zkoumání, tedy sledovat jeho postupný vznik a etablování v rámci česky psané odborné literatury. Pozornost přitom zúžíme na jeden konkrétní okruh pojmů – hlavním předmětem našeho zájmu bude „radikální baroko“ a obecně „radikalnost/radikalita“. Jde totiž o pojmy, které se v sobě spojují dvě zajímavé kvality – zaprvé tvoří ústřední motiv a pomyslnou osu moderního vyprávění o architektuře 17. a 18. století (nejen) v Čechách, zadruhé jsou ale zároveň zcela svébytné a specifické výhradně pro česky psaný dějepis umění. Jsou to pojmy, jejichž „konstrukci“ lze podrobně sledovat, protože k ní došlo v éře etablování se moderní české uměnovědy, a které v sobě zároveň koncentrují specificky „české“ – ve smyslu regionální i nacionální – představy o náležitých formách barokní architektury. Jinými slovy, právě „radikalita“ se stala jedním z podstatných distinktivních rysů vymezujících a zároveň potvrzujících kánon „české barokní architektury“.¹⁷

Náš zájem o „radikální baroko“ nás tedy vede z oblasti dějin architektury do oblasti dějin uvažování o architektuře. Směřuje nás tak nevyhnutelně na pole historické epistemologie, která mimo jiné zkoumá, jakým způsobem jsou závěry vědeckého zkoumání formovány samotnou podobou a okolnostmi procesu poznání,¹⁸ respektive nás úžeji vede na pole dějin pojmů/konceptů (Begriffsgeschichte). Tato disciplína postupně budovaná po druhé světové válce a spojená od šedesátých let především se jménem Reinharta Kosellecka¹⁹ vychází z poznání, že sociální, politické, historické ani přírodovědné pojmy nejsou objektivní, stálé a jasně definované entity, ale že vznikají a proměňují se v závislosti na specifických dobových podmínkách a hodnotových kontextech; Koselleck přitom zdůrazňoval i význam samotného jazyka, který se na jednu stranu proměňuje a přizpůsobuje změnám skutečného světa, ale který zároveň do velké míry formuje a limituje způsoby,

¹⁷ Pojem kánonu zde – a na dalších místech – používáme záměrně. Otázce formování kánonu je v současné době věnovaná obsáhlá debata, která rozkrývá různé vrstvy umělosti a nesamozřejmosti zdánlivě „objektivního“ a „tradicí prověřeného“ výběru kanonických děl, jenž je ve skutečnosti vždy do velké míry motivován mimouměleckými, socio-kulturními a mocensko-politickými souvislostmi (pro základní přehled srov. Locher 2012 nebo Langfeld 2018). Pro naše téma je to důležitá perspektiva, protože vznik „radikálního baroka“ znamenal mimo jiné přehodnocení (respektive aktualizaci a potvrzení) předchozího kánonu barokní architektury.

¹⁸ Základní přehled viz Dvořák 2013.

¹⁹ K vývoji disciplíny Koselleck 2002; Horský 2014; ke Koselleckovi zejm. Olsen 2014.

kterým můžeme skutečný svět zachycovat.²⁰ Vývoj pojmu tak lze z tohoto pohledu sledovat v celé řadě perspektiv od úzce oborově-metodologických po široce společenské a politické. My zde budeme postupovat s vědomím těchto metodologických možností, ale přece jen konzervativnější cestou – budeme se pohybovat převážně na oborové půdě dějin umění a soustředit se na analýzu odborných textů. Budeme sledovat, jak se v pracích historiků architektury postupně formovaly představy a charakteristiky, které se staly základními obsahovými kameny konceptu „radikálního baroka“, a jak se postupně rodil pojem samotný, včetně možných variant jeho nazvání. Mimooborové souvislosti budeme brát v potaz, ale budeme k nim spíše odkazovat, než abychom jim věnovali podrobnější analýzy.

Aby bylo možné celým tématem soustředěně projít, omezíme navíc perspektivu výhradně na česky psanou odbornou literaturu o barokní architektuře. Není pochopitelně myslitelné, abychom pominuli díla zahraničních, zejména německých a rakouských historiků umění. Jejich díla ovšem sledujeme jen v nejnútnejší míře, která dovoluje pochopit, z jakých idejí čerpali odborníci v českých zemích. I když tedy dnes k pracím a myšlenkám badatelů, jako byli Gurlitt, Wölfflin, Riegl, Schmarschow, Brinckmann nebo Frankl, a stejně tak k tématu recepce baroka v 19. a 20. století ve střední Evropě existuje obrovské množství fascinující literatury, nejsou zde tyto pohledy zkoumány do větších nuancí – pozornost se zde soustředí hlavně na získání základního přehledu a pak výběrově na témata, která byla podstatná pro sledovanou linku. Snad se to dá do jisté míry obhájit skutečností, že myšlení českých historiků umění o barokní architektuře – a o tzv. radikálním baroku zejména – do velké míry skutečně tvořilo specifickou domácí tradici, která na metodologické a teoretické podněty zahraničních badatelů a badatelek navazovala jen částečně.

Do jisté míry může být také limitující soustředit pohled jen na architekturu. Přinejmenším v sochařství je pojem dynamičnosti – zejména při charakteristice berniniovsky orientované tvorby – dosti prominentní a rovněž „radikální baroko“ se zde občas jako pojem uplatňovalo. Podrobnější komparace přenosu a výpůjček pojmů mezi žánry by jistě byla nesmírně zajímavá, na rozšíření úvah tímto směrem už zde ale nebyl prostor – drtivá většina osobností, jejichž úvahy zde budeme sledovat, jsou ovšem specializovaní historikové architektury, takže případné zkreslení, ke kterému tímto omezením perspektivy dojde, by nemělo být fatální.

V neposlední řadě může naše úvahy limitovat fakt, že se zde opíráme výhradně o publikované materiály. Při sledování vzniku nějaké ideje, myšlenky, konceptu, totiž výsledná publikovaná podoba ukazuje jen část celkového příběhu. Pokud předpokládáme, že pojmy nebo teze, které zkoumáme, jejich autoři a autorky skutečně pečlivě promýšleli a zvažovali, lze očekávat, že finálním formulacím předcházela přípravný materiál a že o celém myšlenkovém hledání jsou zachovány památky v pozůstalosti nebo korespondenci – tyto prameny tak mohou prozradit mnohé o tom, jaké podněty a inspirace, jaká literatura k vytvoření výsledné teze přispěly, i když o nich výsledný text z různých důvodů mlčí. Zejména v případě Karla Boromejského Mádl, Oldřicha Stefana a Antonína Matějčka by cílený archivní průzkum mohl poskytnout mnoho zajímavých odpovědí. Je to však již úkol pro případnou další etapu práce.

²⁰ Srov. např. Koselleck 2004; Koselleck 2006 (úvodní studie v češtině jako Koselleck 2008).

A závěrečná poznámka: Jsme si vědomi toho, že s podobně kritickou pozorností, ba se snahou o dekonstrukci, kterou zde provádíme v případě „radikálního baroka“ lze uchopit i samotný pojem „baroko“ a s ním související kategorie (imanentní vývoj, fáze raná – vrcholná – pozdní atd.). Činit podobný pokus na více souběžných rovinách různých pojmů by ale bylo nadměru komplikované a nepřehledné. Samotný pojem „baroko“ a „barokní architektura“ zde proto neproblematizujeme a uvádíme ho bez uvozovek. Odlišně zacházíme s konceptem uměleckého vývoje, zejména s přídomky „raný – vrcholný – pozdní“ – ty považujeme za problematické a uvádíme je proto vždy v uvozovkách a jen v souvislosti s pracemi jiných autorů a autorek. Podrobnější diskusi o tomto problému se zde ale – opět s ohledem na udržení přehlednosti hlavní linky – nevěnujeme.²¹

Vyprávění o dějinách barokní architektury v českých zemích, v jehož centru je „radikální baroko“ a které se při bližším pohledu jeví jako čím dál méně samozřejmé, vznikalo víc než století. Cestu za původem a konstrukcí tohoto vyprávění začneme možná překvapivě zeširoka. Nejprve se budeme podrobně věnovat rehabilitaci barokní architektury, tedy tomu, jak vyprávění, prezentované později na výstavě *Pražské baroko* vznikalo, kde jsou kořeny jeho základní struktury a odkud si půjčovalo terminologii a pojmosloví v čele a „radikalností“. V první části se kvůli tomu vrátíme hluboko do 19. století a ukážeme, že už mezi českými obrozeneckými historiky umění začalo vznikat porozumění pro výtvarné kvality baroka. V druhé části budeme sledovat prudký obrat ve vztahu k baroku, který v devadesátých letech 19. století nastal u nás i v celé střední Evropě, a představíme texty historiků umění z přelomu století, které postupnou rehabilitaci barokního slohu prohlubovaly. Ve třetí kapitole věnujeme pozornost stěžejní části sledovaného příběhu – budeme sledovat metodologický posun, který v česky psané historiografii umění nastal ve dvacátých a třicátých letech 20. století a který vedl k vytvoření konceptu „radikálního“ baroka, jak ho známe dnes. V poslední, čtvrté části se pak podíváme na ustálení „radikálního baroka“ v české barokistice druhé poloviny 20. století a na důsledky, které přijetí tohoto pojmu mělo na moderní česky psaný dějepis umění.

²¹ K tomu v češtině a s odkazy na další literaturu Biegel 2007; v širších souvislostech snah o revizi samotného pojmu styl přehledově Bákoš 2021.

Část první: „Přímou čáru nepadno naléztí.“ První snahy o uchopení barokní architektury

„Zhrdlá šlechta stavěla si nyní v Praze nákladné paláce a na svých statcích pyšné zámky u paty opuštěných a zpustlých hradů svých, které se jí těsnými a nepohodlnými staly, ale národ Český nemohl více této příležitosti se uchopiti, a starodávnou umělost svou při stavbách novověkých zámků a četných nových kostelů osvědčiti, neboť Bělohorskou bitvou fysicky a morálně poražen postrádal národního sebevědomí, vtipu a spůsoblosti tak dalece, že se téměř veškerá stavitelská činnost dostala v ruce Vlachův a jiných cizozemcův, a národ ten, kterýž o jeden věk před tím stál na tak znamenité výši samorostlého národního umělectví, mohl teď přivolaným Italiánům jen službu pouhých podavačův poskytnouti. Avšak tenkrát již byl konec prvotní přísné renaissance, sloh ten čím dál tím víc se kazil a jalově, až se převrhl v tak zvané rococo, které ještě nebylo nejhorší, aspoň hojností hledaných okras oko zaslepiti dovedlo, ale pak takovým nevкусem bylo zahrnuto, že základní formy každého stavení ba každé části jeho tak se překrucovaly, že v nich není ani jediné přímé čáry viděti, a všecko se ověšovalo a přiodívalo takovým množstvím malicherných a nevкусných ozdůbek, že tehdejší stavby zcela trefně přirovnávati se dají k ohromným kadeřavým parukám a mašličkami ozdobeným copům, jaké tehdejší opanovaly všechny hlavy módního světa. Jaký to rozdíl mezi čistou renaissancí a takovým parukovým útvorem, který všem zásadám pravé krásy nestydatě se vysmívá a podnes ještě svými zmrzačenými, skroucenými údy na nás se šklebuje!“²²

V této pasáži z patrně první česky psané syntézy dějin umění v českých zemích²³ se koncentruje to, jak si dnes představujeme vztah českých vzdělců 19. století k barokní kultuře. V mnohém paradoxní příběh reflexe a složitého přijímání barokní kultury nově vznikající českou národní společností konce 19. a začátku 20. století byl v odborné literatuře již několikrát zevrubně popsán, a právě citát z příspěvku Karla Vladislava Zapa pro tzv. *Riegerův slovník naučný* je skoro notoricky známým příkladem.²⁴ Přesto je třeba se u tématu zastavit, protože konkrétní zvolené podobě vyprávění o barokní architektuře, jak se ustálilo ve třicátých letech 20. století, bez toho nebude možné porozumět. Z naší perspektivy se navíc i v tomto tématu dají doplnit některé nové dílčí akcenty.

Od „převrhlé renesance“ po „nejznamenitější stavení“. Rébus dvojího baroka

Ustálená interpretace totiž pracuje s obrazem hlubokého nepochopení a vyostřeného odmítání barokní kultury ze strany obrozenecké generace, jehož revize začala probíhat až v generaci mladších historiků umění v devadesátých letech 19. století. Kromě uvedeného Zapova hodnocení se uvádí řada dalších přesvědčivých citátů od dobových vzdělců – pokud se vůbec byli ochotní dobou 17. a

²² Zap 1962, s. 447.

²³ Srov. Benda 1986a, s. 107–110.

²⁴ Rak – Vlnas 2001; Vybíral 2013, s. 32; Vlnas 2015 a mnohé další.

18. století zabývat.²⁵ Například Zapův mladší současník, literát a historik umění Ferdinand Břetislav Mikovec (1826–1862)²⁶ při psaní svých *Starožitností a Památek českých* tuto éru zcela vynechal a věnuje se jí pouze z donucení a s patrnou nechutí tam, kde podle jeho soudu neblaze zasáhla do podoby cenných středověkých památek. O vývoji kláštera v Teplé po třicetileté válce tak s lítostí konstatuje, že „*vrátivší se lepší časy kláštera našly pohříchu neblahý vkus, který se na starých stavbách a uměleckých pokladech země těžce a nenabytně pohřešoval. Do Teplé vešla tato neomanie r. 1663, kdež stará bazilika křiklavě vápnem jest vybělena.*“ Po roce 1700 pak prý dal opat Wilfert „*od Pražského stavitele Dienzenhofera, českého Bernini, zhotoviti plán k nové prelatuře a vnitřní opravě kláštera ve slohu renaissančním [...]. Tenkrátě nejcitelněji zkažen byl pamětihodný starožitný sloh uvnitř chrámu, jak to právě s sebou přinášel všeobecný té doby nedostatek vkusu.*“²⁷ Tento sentiment neztratil svou setrvačností ani o půl století později, jak dokládají často citovaná a dnes už notoricky známá slova Ferdinanda Lehnera věnovaná Santiniho přestavbě kladrubského klášterního kostela, probíhající v době, kdy „*Vlaši zvaní a nezvaní přicházeli k nám době největší poroby národa Českého a pokazili k nepoznání značnou část památníků a znamenitých kostelů u XII., XIII. a XIV. věku.*“²⁸ Příkladem je právě Santini, „*cizozemec přistěhovalý*“, který nejprve „*zpotvořil*“ kostel v Želivě a následně i „*znetvořil*“ chrám kladrubský.²⁹

Případ se zdá být jasný. Pokud ale pohled obrozeneckých vzdělavců a jejich následovníků na dobu 17. a 18. století zkoumáme podrobněji, ukazuje se, že byl mnohem komplikovanější a méně jednoznačný, než to z uvedených citátů vyplývá.³⁰ Nejlépe to ilustruje paradoxně případ Karla Vladislava Zapa, který se v *Riegerově slovníku* dokázal tak přesvědčivě rozhorlit nad uměním, které „*všem zásadám pravé krásy nestydatě se vysmívá*“, a ovlivnit tím další generaci českých historiků a historiků umění.³¹

Karel Vladislav Zap (1812–1871)³² je nepochybně jednou ze zakladatelských osobností českého dějepisu umění, památkové péče i historické topografie. Navzdory svým zřejmým zásluhám pro

²⁵ Je charakteristické, že toto období stálo zcela mimo zájem prvního českého profesora dějin umění na pražské univerzitě Jana Erazima Vocela, který se zabýval především památkami raného středověku.

²⁶ Benda 1986a, s. 110.

²⁷ Mikovec 1860, s. 104.

²⁸ Lehner 1906, s. 297.

²⁹ Zde nutno podotknout, že Lehnerovo hodnocení bylo už ve své době historiky umění vnímáno jako přežilé – srov. Wirth 1908, s. 122. Mimo odbornou obec ale možná zastupovalo stále významný názorový proud.

³⁰ Ambivalenci a rozpornost v obrozeneckém hodnocení baroka zachytili, s ohledem na širší kulturně historické souvislosti už Rak – Vlnas 2001 (zejm. 25 a 26). Zde tuto otázku analyzujeme podrobněji s důrazem na hodnocení architektury.

³¹ Zapův text vyšel beze změny i v druhém vydání slovníku z roku 1885, tedy v době, kdy postoj k baroknímu umění procházel ve středoevropské historiografii umění hlubokou proměnou. Ještě na konci 19. století tak v česky psaných historiografických textech můžeme nalézt citace a ozvěny Zapových formulací. Například uvedená Lehnerova slova o „zpotvoření“ želivského kostela jsou parafrází Zapova konstatování, že stavitelé 17. a 18. století měli gotiku v „*největším opovržení*“, a při přestavbách ji „*tak dlouho přeodivali, až byla důkladně zakuklena a navždy zpotvořena*“ (Zap 1862, s. 448). Zapova charakteristika staveb 18. století, v nichž „*není jedné přímé čáry viděti*“ (s. 447), se zase otiskla do hesla Josefa Stibrála o architektuře v *Ottově slovníku naučném* z roku 1889, kde architekturu „*slohu barokového*“, „*třetí periody slohu renaissančního*“, vystihuje slovy, že „*v mnohých pracích pozdějších přímou čáru nesnadno nalézt*“ (Stibrál 1889, s. 689).

³² Přehledově zejm. Benda 1986a, s. 106–110; Lexikon 2008, s. 1681–1684; Slovník 2016b, s. 1697–1698.

českou vědu na poli badatelském i organizačním (byl mimo jiné zakladatelem časopisu *Památky archaeologické*, pro obor stěžejního) nevstupoval tento dlouholetý úředník a gymnaziální profesor na pole dějin umění z univerzitního prostředí – jeho práce na poli dějin českých pamětihodností měla kořeny ve vlastenecko-osvětovém zápalu, s nímž chtěl Čechy poučit o jejich kulturním dědictví, a zároveň vyvěrala z intenzivně prožívaného obdivu vůči „starožitnostem“. Zapovy texty tak sice mají na jednu stranu zřejmou „agendu“, která odpovídala dobovým schématům národního historického sebepojetí, avšak na druhou stranu z nich také prosvítá zřejmá fascinace konkrétními uměleckými díly, která dokonce místy dovede rámec národní mytologie přezářit. Asi nejsilněji je to patrné na jeho raných pracích, které věnoval pražským stavebním památkám v podobě průvodců po Praze „pro cizince i domácí“. *Popsánj kr. hlavnjho města Prahy*³³ vydal už v roce 1835, krátce před služebním přesunem do Lvova, jako teprve tříadvacetiletý účetní praktikant. Rozšířená a přepracovaná verze pak vyšla jako *Průwodce po Praze*³⁴ v roce 1848, kdy se Zap po návratu do Prahy intenzivně zapojil do pražského vlasteneckého života (podílel se mimo jiné na přípravě Slovanského sjezdu) a připravoval se na dráhu gymnaziálního profesora. Zap čtenáře v obou svazcích stručně, ale poučeně seznamuje s historií města a nabízí svůj pohled na nejvýznamnější pražské pamětihodnosti. Nevyhýbá se přitom ani dílům ze 16.–18. století, přičemž perspektiva konzervativního vlasteneckého historika může čtenáře zejména v *Průwodci po Praze* překvapit.

Jeho pohled na 16. a 17. století je zdánlivě zcela v duchu dobové kritičnosti vůči habsburské éře. V pasáži o královském letohrádku se neubrání povzdechu nad tímto pomníkem „*v Praze nowo obziwlého slohu starořímského, čili jak ho tehdáž zwali, wlasského, nyní renaissance zwaného. Před ním stará gotika zponenáhla ráz swůj tratiti začala, na konci 16. století pak docela zmizela. Škoda jen, že stawitelové, při četném násilném bourání a častém wyhoření Pražských kostelů w původním gotickém slohu je pak obnowowati neuměli, a zajisté w žádném druhém městě nenalézáme tolik půwodně gotických chrámů Božích jak nejnemotorněji později obnowených a ‚copem‘ ozdobených.*“ (s. 32–33) Rozporuplný je i jeho obraz přelomu 17. a 18. století, kdy šlechta „*na místě swých zděděných starožitných domů, gotických a auzkých a tmawých, začala stawěti paláce w pyšném slohu za wzor paláců Římských, kteří bohatými stawitelskými, řezbářskými a malířskými ozdobami přeplněni wěrně představovali pýchu w nich zosobněnau.*“ (s. 39) Vzápětí ale jako by se autor zapomněl, když tvrdí, že „*umění tehdáž w Praze procitlo a nalezalo weliké pole činnosti swé,*“ a vyzdvihuje práce obou Dienzenhoferů, Brauna, „*Prokowa*“, Škréty, Brandla nebo Reinera. Záhy se však Zap jako by vzpamatuje a svou chválu bere zpět konstatováním, že „*wkus w uměních byl owšem za onoho wěku přewrácený, a nahromaděním ozdob hledělo se docílití krásy a wznešenosti, také na všech těch památkách z oněch časů silně widěti, že jich půwodowé již nosili paruky a copy*“. (s. 40)

Rozpor, který je v historické části jen naznačený, se ovšem naplno projevuje v přehledu jednotlivých architektonických památek. O stavbách s „převráceným vkusem“ se totiž vyjadřuje s překvapivým uznáním. Palác Kinských je „*stawení ne tak weliké, jako bohaté a we všech částech swých úprawné*“ (s. 82). U kostela sv. Havla sice želí zániku gotického kostela, který karmelitský řád „*dle nowého newelmi pěkného slohu přestawěl*“ (s. 96), ovšem barokizovaný staroměstský kostel sv. Michala

³³ Zap 1835.

³⁴ Zap 1848.

označuje za „skwostné stavení“, které „co do vnitřního vyzdobení mezi nejkrásnější kostely w Praze náleželo“, a to i díky výzdobě od Brauna, Quirina Jahna a Platzera (s. 98–99). Zde by se ještě dalo právem namítnout, že adjektiva „krásný“ a „skwostný“ na rozdíl ode dneška nemusela nutně znamenat pozitivní hodnotící soud, ale spíše výraz pro celkovou bohatost a nákladnost. U dalších barokních památek je ale Zapovo kladné hodnocení jednoznačné. Kostel sv. Františka Serafinského tak je pro něj „jeden z nejznamenitějších duchowních základů w Praze“ (s. 108): kostel označuje za „krásný“, se „skwostně odobeným“ vnitřkem a věnuje mu podrobný popis: „Křížownický kostel pokládá se co do pravidelné přísné wlaské wystawnosti za nejwýtečnější w Praze“. (s. 109) Protější kostel sv. Salvátora označuje za „jeden z nejwětších a nejwkusnějších w Praze, ještě w přísném wlaském, nepřeplněném slohu w čase obnowení téhož slohu w Ewropě w létech 1578–1602 [sic!] wystawěný“. (s. 112) Clam-Gallasův palác je podle něho „nejwznešenější ze wšech Pražských paláců [...]. Palác tento jest jedno z nejkrásnějších wýtworů slawného českého stawitele [sic!] Fischera z Erlachu, zwláště průčelí jest wýtečné; škoda jen, že pro aukzau ulici žádného výhledu nemá“. (s. 117) Pokračovat by šlo dále od fascinace Valdštejnským palácem (s. 209–212), přes ocenění kostelů sv. Jakuba nebo sv. Josefa (s. 214) až po vyzdvižení velkých paláců 18. století.

Vůbec nejzřetelnější je ale Zapův obdiv vůči dílům barokní architektury v pasáži o malostranském kostelu sv. Mikuláše, jemuž věnuje bezprecedentně obsáhlý popis na čtyři stránky: „se swau mohutnau kupolí a bohatou věží jako nejznamenitější w samém středu Malé strany hrdě do výšky se wypínající stawení, bez kterého by pohled Malé strany ani té welebnosti a důstojnost neměl, která každého cizince překwapuje [...] jest to nejznamenitější památka stawitelstwí předešlého století a nejnádhernější dědictwí po Jezuitech w Praze.“ (s. 197). „Nádherně a welebně panuje tato stawba nad Malostranským náměstím, její krásné formy, bohaté sestawení slaupowé, četné sochy, urny a jiné z kamene tesané ozdoby, weliká široká bání vysoké kopule bezděky oko pautají, a se zalíbením a podiwem spočíwá na díle tomto, které s této strany zajisté i přísného posuzowatele smíří, který by mu jinak s jiných stran snad právem nedostatek jednoduché ušlechtilé provedené idey wytykati chtěl.“ (s. 199) Zapův obdiv vůči vrcholnému dílu Kryštofa a Kiliána Ignáce Dientzenhoferových byl konzistentní. V *Popsání kr. hlavního města Prahy* v roce 1835 zformuloval na adresu památky vyloženě bojovnou obhajobu: „Nechť si stawitelowé a ginj kritikowé stawbě toho kostela wšelikeré chyby wyčjtaj, nic wšak méně za neynádhernějšj chrám našeho hlawnjho města, snad i celé wlasti powažován být může [...] byl w nynějšj podobě teprwé r. 1673 od JESUITŮ z nowa založen, od KRIŠTOFA a JANA DIENZENHOFRA, otce a syna, skoro po 100 let stawěn, a krátce přes wyzdwiženjm Jesuitů (1773) w takowé skwostnosti dokonán, w gaké ho nynj spatřugeme. Neypowěstnějšj umělci zanechali w tomto chrámě památky swého uměnj.“³⁵

Může se na první pohled zdát, že šlo prostě o sentiment „mladého“ Zapa a že jeho obdiv vůči památkám 18. století s intenzivním zapojením do pražských vlasteneckých kruhů postupně vprchal. Ale není tomu tak. Podobná hodnocení totiž najedeme i v *Riegerově slovníku*. Už v citovaném hesle k dějinám architektury Zap přese všechnu kritiku uvádí několik staveb, které lze vzít na milost, přičemž kánon stanovený v roce 1835 (a který v zásadě platí dodnes!) zůstává stejný – kostel sv. Františka a sv. Salvátora, Thunův, Nosticův a Clam-Gallasův palác a pochopitelně především

³⁵ Zap 1835, s. 92–93.

malostranský sv. Mikuláš, „*kteřý ač přes míru vyzdoben, se svou krásnou kupolí a věží největší ozdobou Malé strany jest*“.³⁶ Co víc, v roce 1867 Zap pro 6. svazek sepsal také obsáhlé heslo o Praze, které je v podstatě rozpracovanou verzí jeho starších průvodců, a to včetně jednoznačně obdivných charakteristik významných barokních památek.³⁷ Jen o rok později kromě toho vyšel Zapův přepracovaný průvodce potřetí, pod názvem *Popsání hlavního města království Českého*,³⁸ a i v něm hlavní teze zůstávají stejné.

Rozpor, nebo přinejmenším ambivalence v pohledu na 17. a 18. století jako kulturní epochu a v hodnocení konkrétních tehdejších děl se ovšem nevyskytovaly jen u Karla Vladislav Zapa. I pokud zůstaneme pouze u *Riegerova slovníku* a zkusíme v něm hledat hesla věnovaná významným barokním tvůrcům, nejenže je zde nalezneme, ale téměř pokaždé narazíme na hodnocení ve stejném duchu – různé variace na „*provedl mnohé pěkné dílo, ovšem ve slohu a vkusu tehdejšího času*“, jak je uvedeno v případě Kiliána Ignáce Dientzenhofera.³⁹ Podobnou nejednoznačnost najdeme i v dalších dobových textech. Historiografické a topografické statě, jaké v šedesátých letech 19. století vycházely například v *Památkách archaeologických a místopisných*, se sice ve velké většině zaměřují na starší umění českých zemí, ale pokud se například v rámci popisu chrámových interiérů zaměřila pozornost badatelů na díla barokních umělců, hodnotí je často s překvapivou jednoznačností pozitivně. Na jednu stranu tak můžeme ve Vocelově popisu kostela na pražském Karlově číst odsudečné shrnutí, že zdejší chrám „*často byl opravován a proměňován, a že opravy a obnovy, pocházející z 17. a 18. století, s původním slohem stavby se neshodují, přesvědčíš se ihned, podíváš-li se na zcopovaný vnějšek opatského toho kostela, který za doby Karlovy přítele umění přívětivěji vítal než nyní*“.⁴⁰ Na stranu druhou lze (mimo jiné) narazit na takřka oslavnou stať věnovanou méně známému (!) malíři poloviny 18. století Judovi Tadeáši Supperovi, v níž Antonín Rybička želí zániku jeho fresek na stropě sálu sedleckého klášteře, díla, které „*v obšírnosti, skvostnosti, trefnosti a řemeslném vyvedení široko daleko nemělo sobě rovného*“.⁴¹ Podobná situace je patrná i v populárněji orientovaném tisku. V oblíbeném týdeníku *Světovzor* od šedesátých let 19. století vycházely životopisné črty a drobníčky o památkách, mezi kterým se občas objevily významné barokní osobnosti nebo stavby, hodnocené neutrálně nebo pozitivně.⁴² Už v roce 1867 se zde jednoznačně oslavné biografie dočkal Petr Brandl, a to z pera Františka Xavera Josefa Beneše (1816–1888), jednoho z prvních konzervátorů Ústřední komise pro zkoumání a zachování stavebních památek pro území Čech.⁴³ Beneš svůj výklad, vycházející z dlouhodobého obdivu vůči baroknímu

³⁶ Zap 1862, s. 447. Krom toho je zde mimořádně zajímavou kapitolou nápadně obsáhlá část věnovaná „barokně gotickým“ realizacím v Sedlci, Želivě a Kladrubech, které podle Zapa „*aspoň dle zvláštního směru svého ke stavitelským znamenitostem v zemi náležejí*“ (s. 448). Na tuto ranou recepci „barokní gotiky“ upozornil již Vlnas 2017.

³⁷ Zap 1867. Viz opět charakteristika malostranského mikulášského kostela jako „*nejpřednější stavitelské ozdoby Malé Strany*“ (s. 796), která téměř doslovně opakuje slova ze staršího průvodce, atd.

³⁸ Zap 1868.

³⁹ Müller 1862.

⁴⁰ Vocel 1868, s. 276.

⁴¹ Rybička 1865, s. 308.

⁴² Např. staroměstský kostel sv. Mikuláše (roč. V, 1871, č. 50, s. 592); Santiniho Thun-Hohensteinský/Kolowratský palác (roč. VI–VII, 1872–1873, č. 41, s. 484); opakovaně Černínský palác a další.

⁴³ Osobnost F. X. J. Beneše objevil Jaroslav Horáček, který mu věnoval zevrubně zpracovanou diplomovou práci (Horáček 2015). Výtah publikován jako Horáček 2020.

malíři,⁴⁴ začíná překvapivě jednoznačným tvrzením, že navzdory veřejným poměrům, které pro Čechy 18. století „nebyly příznivé“, patří malířství této doby (tedy nikoliv jen dílo Brandlovo!) „mezi nejznamenitější a dílem mezi nejskvělejší zjevy v dějinách vzdělanosti vlasti naší“.⁴⁵ Samotné hodnocení Brandlova díla pak Beneš sice uvádí – v textech této doby v podstatě povinnou – kritickou poznámkou ke kolísavé kvalitě jeho tvorby, zejména pokud „Brandl propadl také nezpůsobům času svého, kterýž si liboval v postavách sešlých samou rozníceností a blouznivostí náboženskou; nacházímeť v mnohých jeho pracích přílišné přepínání výrazu a vášně“, ovšem pak už jej před kritikou naopak hájí. Brandlovy obrazy se podle něj „vznamenávají jednoduchostí komposice, často pak překvapují krásou skupení, konečně lahodou barvitostí“.⁴⁶ Podobně výmluvným příkladem je rozsáhlý životopisný článek o Karlu Škrétovi od již zmíněného právníka a diletuujícího historika a archiváře Antonína Rybičky (1812–1899) z roku 1869. Rybička po dlouhém úvodu, v němž nechybí podrobný popis úpadku pobělohorských Čech, oslavuje dílo „českého Apella a pražského Rafaela“, jehož tvorbě neubral působivosti ani fakt, že „zabráv a vstudoval se příliš hluboko o vzorů vlašských akademiků a eklektiků, nemohl se Škréta napotom zcela sprostiti jejich názoru a spůsobu, a vyšinouti se k původní samostatnosti a ráznosti takové, jaké by se vyhledávalo k obnovení starší aneb k zaražení nové české školy malířské“.⁴⁷

Zdá se zkrátka, jako by pro Zapa a jeho současníky existovalo dvojí baroko, respektive dvojí protikladné hodnocení téhož baroka – na jedné straně „převrhla renesance“, která každý ušlechtilý tvar „zpotvořila“ a „překrucovala“, na straně druhé díla, na nichž „se zalíbením a s podivem oko spočívá“. Jak si tento rozpor (který ovšem zdaleka nebyl charakteristický jen pro hodnocení výtvarného umění)⁴⁸ vysvětlit?

V prvé řadě je třeba zmínit zcela praktickou okolnost – v šedesátých letech 19. století, kdy byl připravován *Riegerův slovník*, se v Evropě teprve začínají rodit moderní dějiny umění a ke konzistentnímu popisu a interpretaci baroka ještě neexistoval vybudovaný jazyk, nebyl k dispozici pojmový aparát a ani samotný pojem „baroko“ se pro epochu 17. a 18. století ještě konzistentně neužíval. Samotné slovo, respektive přívlastek „barokní“, přitom v diskusích teoretiků bylo živé přinejmenším od poloviny 18. století (jeho původ je však ještě o století starší) a má dokonce spojitost se prazáklady dějin umění⁴⁹ – výraz „*Baroquegeschmacks*“ použil Johann Joachim Winckelmann pro charakteristiku pozdního řeckého (helénistického) umění již v roce 1756 ve druhém vydání studie *Gedanken ueber die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst*.⁵⁰ Jako estetický pojem, označující bizarnost, excesivnost a nevkus se pak adjektivum „barokní“ záhy objevuje u osvěcenských vzdělanců, jako byli francouzští encyklopedisté Denis Diderot (1758),

⁴⁴ Beneš 1867. K Benešovu dlouhodobému zájmu o Brandla podrobně Horáček 2015, s. 47–50.

⁴⁵ Beneš 1867, s. 134.

⁴⁶ Beneš 1867, s. 136.

⁴⁷ Rybička 1869, s. 51.

⁴⁸ Viz například vztah k jezuitům a ke vzdělaným česky píšícím členům řádu (Balbín), trauma Bílé hory versus hrdost na hájení katolické Prahy proti Švédům atd. Viz Rak – Vlnas 2001, s. 18 ad.

⁴⁹ Hutný přehled o dějinách pojmu podávají např. Kurz 1963; Downes 1996, s. 261–264 nebo Hills 2011.

⁵⁰ „Man gab dieser Art zu arbeiten die Benennung des Baroquegeschmacks, vermutlich von einem Worte, welches gebraucht wird bei Perlen und Zähnen, die von ungleicher Größe sind.“ Winckelmann 1756, s. 87.

Quatremère de Quincy (1788)⁵¹ nebo italský teoretik architektury Francesco Milizia (1797), a to dokonce již jako charakteristika vztažená k dílu Francesca Borrominiho.⁵² V té době ovšem ještě nešlo o charakteristiku stylovou, ale čistě estetickou: baroko neznačilo výtvarný jazyk epochy, ale tvůrčí selhání konkrétních děl a tvůrců.⁵³

Termín „der Barockstyl“ v dnešním slova smyslu přišel na svět teprve roku 1855 ve slavném *Cicerone* Jacoba Burckhardta,⁵⁴ kde mimo jiné získal proslulou charakteristiku „zdivočelé renesance“⁵⁵ (která bohužel přehlušila komplikovanější a vstřícnější polohy Burckhardtova pohledu na umění 17. a 18. století).⁵⁶ Přestože tato premiéra barokního stylu má u Burckardta stále spíš povahu esteticky hodnotícího než stylového pojmu, stala se – i díky navazujícím výzkumům samotného Burckhardta – důležitým základem postupného vymezení baroka jako plnohodnotné slohové epochy. K tomu ale došlo až mnohem později, a tak si nejen česky psaná uměnověda padesátých a šedesátých let 19. století musela vystačit s různými opisy, z nichž byl kromě „převrhle renesance“⁵⁷ nejoblíbenější zejména styl jezuitský, „copový“ (*Zopfenstil*), nebo „parukový“ (*Parückenstil*).⁵⁸ *Riegerův slovník* tak sice zná slovo „baroční“, ale pouze v původním smyslu jako adjektivum pro cosi bizarního a deformovaného, zde navíc ne nutně v kategorii výtvarného umění. Pro umění druhé poloviny 17. a první poloviny 18. století místo toho používá (ještě v roce 1868!) termín *rococo*.⁵⁹ Ani to ale samozřejmě nebyl uměnovědný pojem v dnešním slova smyslu – jak názorně ukazuje citovaný Mikovcův „*Dientzenhofer, český Bernini, který stavěl ve slohu renaissančním*“, byl zatím obsah těchto slov chápán poněkud vágně. Slova rokoko, jezuitský styl, copový styl, renaissance byla v podstatě synonyma lišící se možná dílčími, ale dnes už těžko srozumitelnými významovými akcenty. Chyběl totiž především podrobnější, formálně-analytický pojmový aparát, kterým by bylo možné jednotlivá díla, autorské stylové výrazy nebo etapy podrobněji uchopit a rozlišit. Jazyk architektonických popisů a charakteristik tak byl poměrně chudý a sestával na jedné straně z pojmů zcela obecných (rozlehlý, nákladný, monumentální, bohatý, skvostný) nebo subjektivně hodnotících (krásný, vznešený, oko těšící, ale též zpotvořený, překroucený atd.). Tehdejší historikové a historikové umění mimo jiné neviděli hodnoty barokní architektury prostě už z toho důvodu, že neměli způsob,

⁵¹ Přehled geneze pojmu ve prostředí francouzských vzdělavců 18. století viz Biegel 2007, s. 108.

⁵² Downes 1996, s. 263.

⁵³ Diskuse o sémantických proměnách přehledově viz Kurz 1962 a Hills 2011, která sleduje vývoj zacházení s pojmem až do druhé poloviny 20. století.

⁵⁴ Burckhardt 1855, s. 366 ad.

⁵⁵ „*Die Barockbaukunst spricht dieselbe Sprache, wie die Renaissance, aber einen verwilderten Dialekt davon.*“ (Barokní stavitelství hovoří stejnou řečí, jako renesance, avšak zdivočelým dialektem.). Burckhardt 1855, s. 368.

⁵⁶ K tomu srov. zejména Levy 2015a, která sleduje Burckhardtův „objev“ pojmu baroko a vývoj jeho chápání umění 17. a 18. století ve vztahu k dobovým politickým proměnám a idejím. Dále např. Payne 2010, s. 9 a další.

⁵⁷ Stojí za úvahu, zda tento pojem, který se u Zapa objevuje sedm let po vydání *Der Cicerone*, nelze chápat jako přímý ohlas Burckhardtovy charakteristiky. „Převrhle“ jako převod německého „*verwildert*“ je celkem přijatelné řešení. Ve starších Zapových spisech se podobné sousloví neobjevuje, nejbliže k němu má „převrácený vkus“ v jeho druhém pražském průvodci (Zap 1848, s. 40).

⁵⁸ Rak – Vlnas 2001, s. 23–27. Obě přízviska mají pochopitelně původně v němčině, srov. Engel 2018, s. 196 ad.

⁵⁹ *Díl 7. R–Ržew*, 1868, s. 568.

jak je *pojmenovat a popsat*. Sílu konkrétních barokních památek 17. a 18. století ale mnozí z nich přesto intenzivně *cítí*. A v tomto napětí mezi prožívaným vědomím hodnot a chybějícími nástroji pro jejich ucelenější reflexi se pochopitelně otevíral prostor pro jistou svévoli, kdy vyzdvihování a zatracování jednotlivých děl působí z dnešního pohledu rozporuplně a nahodile.

Ve skutečnosti ale mělo svou logiku, pokud vezmeme v úvahu, že pohled na umění 17. a 18. století se tehdy (ale nejen tehdy) zdaleka neřídil jen estetickými kritérii.⁶⁰ Neformoval se jen na ose „umělecky hodnotné – nehodnotné“, ale přinejmenším ve dvou dalších rovinách, jejichž role byla vzhledem k tehdy chybějícím umělecko-historickým metodologickým nástrojům o to důležitější. První z těchto rovin byla vymezená na ose „cizí – domácí“, přesněji řečeno „vlašský – český“: roli antagonistů totiž v kulturně historickém vyprávění zprvu překvapivě nehráli Němci, ale Italové (kterým ovšem tato role patřila poměrně tradičně, jak ukazují konkurenční spory mezi domácími a italskými řemeslníky doložené u nás přinejmenším od 16. století⁶¹). Podstatná míra dobového resentimentu vůči tvorbě 17. a 18. století totiž vyvěrá ze skutečnosti, že jejími původci byli cizinci, řemeslníci příšlí z Itálie, kteří po třicetileté válce de facto kolonizovali středoevropskou výtvarnou scénu. Tehdejší umění proto bylo vzdělanci 19. století chápáno jako zavlečený cizorodý prvek, který násilně narušil vývoj svébytné domácí tradice, ba dokonce přímo vytlačil domácí umělce, kterým bylo dovoleno leda „*službu pouhých podavačův poskytnouti*“. Tento pohled pochopitelně úzce rezonoval s mýtem národního úpadku po bitvě na Bílé hoře a vnímáním 17. a 18. století jako doby „temného“ útlaku.⁶² I proto se obraz baroka jako cizorodého elementu držel mimořádně silně od Zapových „*přivolaných Italiánů*“ po Lehnerovy „*přistěhovalé cizozemce*“ a tvořil silný zdroj odporu vůči umění 17. a 18. století ještě v době konání výstavy *Pražské baroko*. Tento princip ostatně výmluvně ilustruje už rozdíl mezi oběma Zapovými hesly v *Riegerově slovníku*: jeho text k dějinám umění je vůči „baroku“ daleko přísnější právě proto, že se na něj dívá z perspektivy tragického vyprávění o národní historii. V příspěvku o Praze naopak zachycuje konkrétní jednotlivá díla, aniž by se musel úzce držet tohoto narativního rámce, a může si tedy dovolit být v hodnocení mnohem velkorysejší. Jinými slovy – baroko u našich obrozenců bylo schopno obstát co do jednotlivých uměleckých výkonů, selhávalo však jako epizoda národních dějin.

„*Nejskvělejší zjevy v dějinách vzdělanosti vlasti naší*“. Předpoklady pro přijetí baroka českými obrozenci

Nacionální perspektiva ale zároveň byla paradoxně klíčem k doceňování umělců považovaných za „domácí“. Přestože zejména v 18. století by bylo těžké od sebe výtvarný styl „cizích“ a „místních“ tvůrců principiálně odlišit, otevíral případný domácí původ prostor pro shovívavá, ba dokonce jednoznačně pozitivní hodnocení. V architektuře to nejlépe dokazuje příklad Kiliána Ignáce Dientzenhofera – přestože bychom v architektuře českých zemí 18. století našli jen málo tvůrců, kteří s takovou chutí „*převrhávají a překrucují*“ klasické formy, neztratil u hyperkritických

⁶⁰ Přehledově a v pečlivě analyzovaných souvislostech zejména Rak – Vlhas 2001.

⁶¹ Srov. např. Preiss 1986, s. 10 ad.

⁶² K tomu podrobně Rak – Vlhas 2001, s. 17–27.

obrozeneckých vzdělavců ani na moment status vysoce ceněného českého umělce, kanonizovaný díky oslavné biografické stati z pera jeho mladšího současníka Františka Martina Pelcla z roku 1775.⁶³ Totéž by ale platilo pro zmíněného Petra Brandla a Karla Škrétu, Václava Vavřince Rainera nebo Václava Hollara, jejichž kvality dokázali vlastenečtí historikové rovněž rozpoznat.⁶⁴ Strategie pro začlenění těchto osobností do národního uměleckého kánonu byla pokaždé shodná – zaprvé zdůraznění jejich „českosti“ a zadruhé snaha naznačit, že se charakteristikám „nepříznivé“ doby vlastně vymykali: pro všechny texty tohoto typu je charakteristická poznámka o tom, v čem dotyčný umělec podléhal dobovým módám a nešvarům – která má ale pochopitelně především zdůraznit ty roviny, které naopak těmto módám a nešvarům vzdorují. V tomto kontextu tedy nepřekvapí, že v Zapově průvodci z roku 1848 je Clam-Gallasův palác oslavován jako dílo „slavného českého“ architekta Fischera z Erlachu: Fischerovo počestění znamenalo na jedné straně snahu si slavného rakouského architekta přisvojit,⁶⁵ ale na druhé straně i způsob, jak architektonické kvality jeho díla před českým publikem vyzdvihnout a obhájit. Ze stejného důvodu ostatně bylo naopak dnes tolik obdivované dílo „Itala“ Santiniho příkře odmítáno – nabízí se otázka, jak by historikové umění 19. století jeho tvorbu hodnotili, kdyby věděli, že se narodil v Praze a byl pokřtěn česky jako „Jan Blažej“ ...⁶⁶

Druhou, úzce související rovinou, na které se vztah ke konkrétním dílům barokní výtvarné kultury formoval, byla otázka konkurence vůči „tradiční“ domácí kultuře. Kritika barokních realizací zaznívá nejsilněji tam, kde kvůli nim došlo k zániku nebo přestavbám původně středověkých památek. Do Čech „zavlečený vlašský“ styl byl chápán nejen jako sám o sobě cizorodý, ale navíc dle tehdejšího mínění vstupoval do přímé konkurence s ryzí domácí tradicí, kterou nahrazoval nebo převrstvoval. Obrozenečtí historici umění barokní přestavby a dostavby chápali jako nenahraditelné ztráty na nejcennějším národním kulturním dědictví a příklady „zcopovatění“ románských a gotických památek popisovali, jak jsme viděli u Mikovce nebo Vocela, téměř jako akt násilné nepřátelské intervence. I zde se ovšem na druhé straně otevíral prostor pro polehčující okolnost – realizace považované za původní novostavby, kterým nic z domácího dědictví ustoupit nemuselo, získávaly body k dobru, z čehož těžila mimo jiné opět pověst Kiliána Ignáce Dientzenhofera.

⁶³ Pelzel 1775, s. 174–178.

⁶⁴ Jak upozorňují Jiří Rak a Vít Vlnas (Rak – Vlnas 2001, s. 26), tyto osobnosti nebyly většinou přijímány z hlediska estetických kvalit jejich díla, ale spíše jako hrdinové historických anekdot a příběhů. I to ale v posledu zakládalo půdu pro jejich následné snazší přijetí i z uměleckohistorického hlediska.

⁶⁵ Zap nebyl jediný, kdo Johanna Bernharda Fischera von Erlach považoval za tvůrce českého původu. Posilování významu národnostně české kultury skrze počestvování významných osobností působících na území Čech patřilo k šířeji uplatňované strategii a v případě Fischera von Erlach šlo nejspíše o výraznější tradici. Naznačuje to výzdoba cechovního domu staroměstského pražského cechu z roku 1876, kde je jeho jméno uvedeno mezi dalšími významnými „reprezentaty“ cechu – mj. Matyáše z Arrasu, Matěje Rejska, K. I. Dientzenhofera nebo J. Krannera. Srov. UPP 1996, s. 497–498; Macek – Zahradník 2003, s. 103.

⁶⁶ Matriční záznam ze křtu skutečně zapisuje obě křestní jména v české variantě: „4 January Baptizatus est infans Jan Blažej. D: Santin Aychl. M: Elizabetha“. Archiv hlavního města Prahy, Sbírká matrik, sign. VÍT N402 (Praha-Hradčany, Kostel sv. Víta), dostupné online na <https://katalog.ahmp.cz/pragapublica/permalink?xid=6E114508CBB94CE28C29F3D74F6896E5&scan=66>, vyhledáno 12. 6. 2024.

Nutno zdůraznit, že obě tyto hodnotící perspektivy byly nepříznivé zejména pro architekturu. Ve stavitelství, na rozdíl od dalších uměleckých oborů, italsí řemeslníci zcela dominovali nejpozději od začátku 17. století a i díky vzájemně provázaným klanovým strukturám pomyslný monopol drželi až do začátku století následujícího. Na rozdíl od sochařství nebo malířství jsou v architektuře také mnohem výraznější a viditelnější střety mezi různými historickými vrstvami – paradoxně proto, že zatímco movité umění často úplně zaniklo a monumentální bylo zakryto, na stavbách bývaly starší stavební etapy i po úpravách a doplňcích stále patrné a mohly tak provokovat obrozeneckou fantazii a hněv vůči aktérům „zcopovatění“.

Národně prožívané vlastenectví ovšem v jednom ohledu pozitivnímu vztahu vůči „starožitnostem“ stavitelství 18. století pomáhalo – probouzející se národní vědomí se totiž projevovalo silným vztahem nejen k dějinám a jazyku, ale také ke konkrétním místům. Není náhoda, že oslavu velkých barokních realizací nalezneme právě v průvodcích po Praze. Starobylost, krása a bohatá historie hlavního města království byly důležitým předmětem vlastenecké pýchy a obraz slavného „stověžatého“ města důležitou součástí národní ikonografie. Byť se v tomto vztahu často ozývala nostalgie po ideálním středověkém městě Karla IV., nešlo z něj přirozeně vyjmout ani stavby vznikající v pozdějších staletích. Vřelý vztah ale české vlastence nevázal jen k Praze, téma malebné české krajiny, zejména idylly venkova, patřilo mezi klíčová témata české kultury po celé 19. století.⁶⁷ Nešlo přitom jen o zývání abstraktního arkadického ideálu přizpůsobeného topografii české kotliny – útěšné výjevy z literárních i výtvarných děl této bývají překvapivě často ukotveny ve zcela konkrétních, reálných a s láskou evokovaných realitách českých měst a krajiny. Jinými slovy: i pro tvrdého ideového odpůrce *Zopfenstilu* bylo těžké vypěstovat si autentickou nechuť vůči baroknímu kostelu, kam docházel pravidelně na bohoslužby nebo zámečku v krajině, kam chodil na procházky. Ostatně i ze Zapových průvodců mluví hlas člověka, který v prvé řadě „své“ město dokonale zná a upřímně miluje.

Každopádně se zdá, že v textech věnovaných architektuře barokní éry kolem poloviny 19. století opravdu existovala pomyslná dvě rozporuplná – ale zároveň vzájemně se překrývající – chápání baroka: cizácký sloh pošlapávající slavnou tradici domácích umělců a vedle toho umění skvělých českých tvůrců, které dodnes určuje charakter českých měst (a nevyřčeně tedy tvoří tradici novou). Cesta ke smíření těchto rozporů, ke sjednocení obou „baroků“ v celek, který půjde integrovat do české kulturní paměti, vedla po dvou úzce propojených liniích. V první bylo třeba vyřešit problém baroka jako společenského a politického tématu, které nezapadá do českého národního sebepojetí. Ve druhé bylo nutné baroko rozpoznat jako plnohodnotný umělecký styl s vlastními kvalitami. Mezi jednotlivými znalci „starožitností“ existovala schopnost esteticky docenit projevy barokní kultury už kolem poloviny 19. století. Bylo ale třeba nalézt také odborný jazyk, který by toto docenění dokázal přesvědčivě vystihnout a umožnil ho historikům umění reflektovat a rozpracovávat. K dynamickému a radikálnímu baroku česky psaných dějin umění nicméně vedla ještě dlouhá cesta.

⁶⁷ Srov. např. dnes již klasické texty Vladimíra Macury jako jsou příslušné kapitoly *Znamení zrodu* (Vlast; Praha – Macura 2015, s. 157–171 a 200–211) nebo *Českého snu* (Sen o hospodě; Sen o chaloupce atd. – Macura 2015, s. 426–454).

Část druhá: „Tak posléze svrchovaná a tvrdá duše barokní byla ovládnuta.“ Docenění barokní architektury na přelomu 19. a 20. století

Klopotné cestě ke smíření s barokem jakožto plnohodnotnou etapou české národní historie se už podrobně věnovali jiní.⁶⁸ Zde tedy postačí zrekapitulovat, že klíčovou iniciativu v postupné změně perspektivy zprvu měly vedle některých historiků umění především umělecká tvorba a literatura. V atmosféře posledního desetiletí 19. století, unaveného nároky klasického akademického řádu, začala vypjatá, expresivní, mystická i makabrázní představivost barokních umělců promlouvat jak k výtvarníkům, hledajícím nové způsoby vyjádření, tak literátům, kteří v ní začali spatřovat zrcadlo soudobých nálad a atmosféry. Ani v rámci umělecké tvorby 19. století přitom zájem o baroko nespadol z nebe, ale byl – stejně jako v historiografii – stále přítomným spodním proudem, byť nenápadným až popíraným a rozporným. Hned několik studií a polemik bylo věnováno vlivu barokní obrazivosti na dílo Karla Hynka Máchy,⁶⁹ zcela záměrně s ní pak pracuje už v sedmdesátých letech 19. století Jakub Arbes ve svých romanetech (zejména ve *Svatém Xaveriovi*), byť se jako publicista o baroku vyjadřoval zcela v duchu dobového opovržení,⁷⁰ nebo další autoři vycházející z reálií staré Prahy Janem Nerudou počínaje a Svatoplukem Čechem konče. Tento více či méně reflektovaný zájem pak na přelomu osmdesátých a devadesátých let 19. století vyústil v intenzivní hledání inspirace ze strany dekadentní a symbolistní generace i akademicky orientovaných umělců nebo architektů, což se projevilo mimo jiné rostoucí popularitou neobaroka, především v architektuře.⁷¹ Paralelně s doceňováním estetických kvalit barokního umění se začal také hledat narativ, který by dokázal vyřešit stále zřetelnější kvadraturu kruhu – obhájit význam a hodnotu baroka, aniž by popíral rozměr národní tragédie, kterou znamenala „doba temná“. Klíč k tomuto zdánlivě neřešitelnému hlavolamu se skutečně podařilo nalézt – v nejvýmluvnější a nejucelenější podobě patrně ve slavné eseji Arne Nováka *Praha barokní* z roku 1915.⁷² Novák, který byl nejen vynikající kritik a literární historik, ale disponoval též zjevným literárním talentem, zde představuje vtahující portrét starobylého města, v němž předkládá promyšleně vystavěný výklad role barokního umění v rámci pohnutých českých dějin. Z jeho největší slabiny Novák chytře dělá největší sílu – tragické okolnosti, které provázely vznik barokních památek, hodnotu těchto děl nepochybně, ale naopak tvoří její podstatu: „*Krev a slzy namíchaný jsou do malty, která spájí kameny v smělých klenbách jezuitských chrámů a šlechtických paláců, karyatidy nesoucí na krásně ohnutých plecích tíhu portálů a vzlet balkonů, mají mimoděk vepsánu v rysích bolest poddaného lidu, jehož práce a poslušnost hradí výlohy panského lesku, ano odvážil bych se říci, že do základů velkolepé barokní Prahy zazděn byl osud celého pokořeného*

⁶⁸ Zejména zde již mnohokrát citovaní Rak – Vlnas 2001; Vlnas 2015; Vybíral 2013, k recepci baroka v dobové architektuře srov. také Janatková 2000 nebo Janatková 2004a; Janatková 2004b. Řada prací na toto téma recepce baroka v 19. a 20. století vznikla také pro další umělecké oblasti – literaturu, hudbu atd. Přehledově např. sborník *Barokní Praha – barokní Čechie 1620–1740* (Fejtová – Ledvinka – Pešek – Vlnas 2004).

⁶⁹ Silnou tezi o spojení Máchy s barokní literaturou zformuloval na konci třicátých let D. Čyževskij (Čyževskij 1938), který tak zahájil diskusi trvající v podstatě dodnes. Vazba romantického básníka na díla B. Bridela a dalších barokních tvůrců je dnes ale všeobecně přijímána.

⁷⁰ Rak – Vlnas 2001, s. 27.

⁷¹ K tomu zejm. Vybíral 2013. Dále Janatková 2002; Janatková 2004a; Janatková 2004b a další. V širším kontextu, vztaženém na sochařskou tvorbu Bezoušková 2021.

⁷² Zde budeme citovat z knižního vydání z roku 1921 (Novák 1921).

*národa: chápeme již, proč se na nás barokový genius loci dívá maskou tragickou?*⁷³ Novák sice na první pohled přitakává dosavadnímu chápání baroka jako „cizáckého“ stylu, když vzápětí říká, že pokud nás tento genius loci osloví, „nepromluví dojista v naší mateřštině“. Nicméně záhy dochází k tezi, že tyto cizí vlivy byly navzdory jejich síle přece jen transformovány unikátním domácím živlem. Skutečně cize působících míst je podle něj totiž v Praze nakonec jen málo, „ostatek amalgamovala a přetvořila Praha zázračnou svou přizpůsobivou silou. Strávila a zpracovala všechny stavitelské i životní slohy od časného umění románského až po pozdní empire a podřídila je své složité, a přece jednotné osobitosti, na níž má stejnou účast příroda i architektura, sochařství i zahradnictví, klima i vodstvo. Tak posléze svrchovaná a tvrdá duše barokní byla ovládnuta. A paradox všech paradoxů: duchový výraz i materiální výtvar Vlachů, Španělů a Němců podřízen byl vyšší skutečnosti, jakou jest historická jednota města Prahy, – a ta patří Čechům.“⁷⁴ Podstata tohoto „paradoxu paradoxů“ zůstává zahalena mysticko-poetickým hávem, což ale přijatelnosti celé teze spíše pomáhalo. Obraz baroka, které svou sílu čerpá „z krve a slz českého národa“ tak zůstane v různých variantách vlivný přinejmenším do šedesátých let dvacátého století.

Vlivnost Novákovy eseje, přeložené později do několika jazyků, ovšem pramení také z pochopení pro výrazový rejstřík barokního umění, který Novák dokáže velmi sugestivně vystihnout skrze plejádu barvitých obrazů a metafor, v nichž například chrámovou architekturu „připomínající namnoze výmluvnost a květnatost kazatelů“ charakterizuje „divoké vzrušení barokní masy, bombastické hromadění motivů, rozmarná nepravdivost nakupených detailů“, přičemž barokní chrámy „nejsou ničím menším, než symbolickým předobrazem samých prostor nebeských“.⁷⁵ Novák ve svém eseji nabízí nejen způsob, jak barokní umění a architekturu rozumět, respektive jak je vnímat a prociťit, ale také možnosti, jak je popisovat a charakterizovat, což je klíčové zejména pro odbornou reflexi barokní architektury, která v době vydání eseje pojmosloví stále ještě hledala. Novákův esej ale nebyl jediným a vůbec ne prvním (a ani zdaleka posledním) pokusem o rehabilitující výklad barokního umění. Jeho přínos spočívá především v tom, že působivost baroka – a také klíč k jeho přijetí – otevřel širokému českému publiku. Po stránce sdělení i zvolené strategie ale Novák čerpal z posunů, které se odehrávaly v uplynulém čtvrtstoletí na půdě české, respektive středoevropské historie a historie umění a které bude dobré ukázat podrobněji.

Německé baroko v Praze? Středoevropská cesta k přijetí barokní architektury a Cornelius Gurlitt

Je totiž třeba připomenout skutečnost, která v české historiografii umění není příliš zdůrazňovaná, a sice že podobně složitou cestou k rehabilitaci baroka a vytvoření narativu, který z něho učiní legitimní součást národní kultury, si neprocházelo jen česky mluvící prostředí. Šlo vlastně o téma sdílené po polovině 19. století přinejmenším v celé německy mluvící části střední Evropy. To se může zdát s ohledem na tradiční spojení baroka s panováním habsburských císařů a nadvládou Vídně

⁷³ Novák 1921, s. 13.

⁷⁴ Novák 1921, s. 17.

⁷⁵ Novák 1921, s. 25 a 30.

paradoxní. Zde je ale třeba připomenout, že baroko původně nebylo chápáno jako „cizácký“ styl proto, že bylo německé, ale proto, že bylo italské, případně španělské. Stejně přitom baroko chápala i další střeoevropská národní společenství, která si tak rovněž musela najít způsob, jak tento „cizorodý“ prvek integrovat do sdílené kulturní paměti – byť konkrétní rozpory a překážky se samozřejmě v jednotlivých případech lišily.⁷⁶ Z českého pohledu je jistě obzvláště zajímavá situace v rakouské části habsburského soustátí, respektive přímo ve Vídni. Centrum monarchie, které se z obrozeneckého pohledu mohlo jevit přímo jako hlavní iniciátor a vstupní brána „cizáckých“ vlivů do barokem nepoznamenané střední Evropy, zápasilo se vztahem k uměleckému dědictví 17. a 18. století podobně jako Praha, byť z jiných důvodů. Rozhodujícím impulsem pro rehabilitaci baroka se stalo vystoupení vlivného historika umění, kurátora vídeňského uměleckoprůmyslového a později umělekohistorického muzea Alberta Ilga (1847–1896). Ten v roce 1880 publikoval pod pseudonymem spisek *Die Zukunft des Barockstils. Eine Kunstepistel*, v jádru politický pamflet, ve kterém vyzdvihoval éru slavného fischerovského baroka spojenou s vrcholným rozmachem habsburské monarchie a vymezil ji proti upadlému neorokoku tehdejší Vídně.⁷⁷ Tento text vzbudil značnou pozornost a zasloužil se významně o rehabilitaci vídeňské architektury raného 18. století, kterou Ilg ostatně podporoval i svou akademickou prací, zejména vůbec první knižní monografii Johanna Bernarda Fischera von Erlach z roku 1895.

Nejdůležitější přelom se však odehrával v nově sjednoceném císařském Německu. Spojení rozdrobených německých království a knížectví do jedné mocné říše bylo nepochybným válečným a politickým triumfem, který ovšem nedokázal zakrýt fakt, že nový stát tvořily regiony s odlišnou historií a náboženskou i kulturní tradicí. Bylo proto třeba vybudovat příběh společných národních a kulturních dějin, který tyto rozdíly překlene, což se ukázalo jako úkol překvapivě náročný. Německé národní společenství, které bylo z velké části tradičně protestantské, se podobně jako čeští vlastenci snažilo vypořádat s dědictvím protireformačního katolicismu. Když se ovšem krátce po sjednocení bismarckovské Prusko pokusilo celému Německu oktrojovat agresivní protikatolickou politiku v podobě tzv. Kulturkampfu,⁷⁸ dopadlo to fiaskem – nutno říct, že poměrně očekávatelným, pokud v novém politickém svazku měly zůstat země jako Franky nebo Bavorsko. Němečtí historikové umění tak po jistou dobu hledali „pravé“ domácí umění v éře pozdní gotiky a tzv. německé renesance, tedy době před reformačním rozkolem, což je nápadně podobné českým pokusům umístit jádro domácí umělecké tradice do období vrcholné gotiky.⁷⁹ Podobně jako u nás se ale nakonec jedním dokladů jednotné kulturní tradice německého národa napříč střeoevropským prostorem stalo paradoxně právě baroko.⁸⁰

⁷⁶ Zásadním příspěvkem k pochopení tohoto procesu v německy mluvících zemích je monografie Levy 2015a, ze které zde v následujících odstavcích čerpám především. Dále pak zejména sborník Leach – McArthur – Delbeke 2015.

⁷⁷ Recentně a v kontextu recepce baroka jako rakouského národního stylu viz Stachel 2007; Torello 2015, Nierhaus 2016. V češtině především Vybíral 2013, s. 41–42.

⁷⁸ Ke Kulturkampfu souhrnně např. Clark – Kaiser 2003 nebo anglicky Gross 2005.

⁷⁹ Srov Levy 2015a, s. 13–34.

⁸⁰ Vyčerpávajícím způsobem reflexi baroka v německých zemích v 19. a na počátku 20. století zpracovala Engel 2018. Z komplikovaného a bohaté problematiky zde vybíráme skutečně jen jednu z linek, kterou považujeme pro situaci v českých zemích za nejdůležitější.

Rozhodující zásluhu na tom měla monumentální trilogie Cornelia Gurlitta mapující evropské barokní umění, která vycházela v letech 1887–1889. Je poměrně příznačné, že Gurlitt (1850–1938), architekt, mimořádně plodný publicista, později profesor a rektor drážďanské polytechniky, neměl v oboru historie nebo dějin umění žádné formální akademické vzdělání.⁸¹ K tématu přistupoval jako autodidakt a zpracovával ho sice s obdivuhodným vhladem (evropské památky zahrnuté do jednotlivých svazků z velké části skutečně procestoval a sám pořizoval i jejich brilantní ilustrace), ale bez ucelené teorie nebo výzkumné metody a v podstatě jako popularizátor.⁸² Při psaní vůbec první syntézy evropského baroka tím pádem ale také nebyl tolik vázán tradičním příkrým pohledem dobových akademických elit na umění 17. a 18. století a dokázal v něm nacházet a pojmenovávat nové hodnoty. To ovšem neznamená, že Gurlittův pohled byl zcela nezaujatý – jak nedávno podrobně a přesvědčivě ukázala Evonne Levy, Gurlittovu práci do velké míry určovalo stejně jako u nás vlastenecké, až nacionalistické úsilí nalézt mezi památkami středoevropského baroka díla „německého charakteru“, která by nově vzniklý stát mohl přijmout do svého kánonu.⁸³ Gurlitt tak sice na první pohled vyměnil jedno nevstřícné kritérium, podle kterého lze barokní umění kategoricky třídit, za jiné, ovšem v jeho uplatňování byl, jak Levy podrobně dokládá, značně flexibilní. Jako německý protestant v duchu dosavadních tradic kritizoval jezuitské umění a distancoval se také od borrominiovské římské architektury, které sice přiznával působivost, ale zároveň v ní spatřoval zhmotnění papeženské exaltovanosti. Na druhou stranu ovšem jako jeden z prvních pojmenoval zásadní (a v jeho očích pozitivní) vliv severoitalského theatinského mnicha Guarina Guariniho na středoevropskou architekturu 18. století. Právě Guarini se pro Gurlitta stává klíčem pro nalezení katolického baroka bez katolicismu – dovoluje mu zkonstruovat samostojnou, svébytně německou linii barokní architektury, která měla vznikat nezávisle na římských podnětech.

Gurlittovo monumentální dílo dnes leží ve stínu slavnějších, metodologicky průkopnických prací jeho současníků v čele s Heinrichem Wölfflinem a Aloisem Rieglem – na rozdíl od prací těchto autorů se už dnes Gurlitt nečte a nepřekládá. V době vydání však byl význam a vliv zejména třetího svazku, *Geschichte des Barockstiles und des Rococo in Deutschland*, zcela zásadní.⁸⁴ Topograficky zaměřená, popisná a metodologicky konzervativní Gurlittova kompendia totiž byla skutečně prvním uceleným (a upřímně zaujatým) pokusem o rehabilitaci baroka jako plnohodnotné tvůrčí etapy dějin umění. Navíc se mu podařilo najít z dnešního hlediska sice krajně nevěrohodný, ale jeho německým současníkům srozumitelný klíč, na základě kterého mohli tento dosud „cizí“ styl přijmout za svůj. V Gurlittově díle se tedy baroko dostává na kulturní mapu Evropy, a to navíc v podobě monumentální syntézy pracující s celoevropským srovnáním – takový počín šlo jistě kritizovat, vést s ním polemiku a doplňovat ho, ale nešel pominout.

⁸¹ Podrobný kritický Gurlittův život viz Paul 2003. Zhodnocení jeho díla viz zejména Lienert 2008, v kontextu výzkumu baroka především Levy 2015a, s. 172–244 a Engel 2018, s. 268–293 (zde odkazy na další relevantní literaturu).

⁸² Levy 2015a, s. 175.

⁸³ Levy 2015a, s. 172–244; Engel 2018, s. 276–278 a 292–293.

⁸⁴ Srov. opět zejm. Levy 2015a, s. 172–244 a Engel 2018, s. 268–293.

Platilo to pochopitelně i pro naše prostředí. Čeští historikové umění Gurlitta zcela nepochybně četli, jak dokládá jeho takřka povinná přítomnost v seznamu literatury u článků a slovníkových hesel.⁸⁵ Ale nejen to: ve vztahu k barokní architektuře Gurlittova práce česky psanou historiografií umění velmi významným způsobem ovlivnila. S jistou nadsázkou lze říci, že až do vystoupení Stefanovy generace ve 20. letech 20. století bylo zkoumání dějin barokní architektury vedeno především snahou vyrovnat se Gurlittem. Není náhoda, že když v roce 1921 Karel B. Mádl v článku o tzv. dientzenhoferovském motivu zahájí „radikální obrat“ v interpretaci architektury 18. století, začíná právě polemikou s Gurlittem. Ostatně i strategie Arna Nováka rehabilitovat české baroko tím, že jej vyloží jako umění vznikající ze vzdoru vůči cizím vlivům a násilně prosazovanému katolicismu, je nápadně podobná Gurlittově konstrukci německého „protestantského“ baroka vytvořeného „navzdory“ italským módám a Římu.

Nutno ale říct, že velký ohlas Gurlittova kompendia byl dán také tím, že pro české čtenáře bylo v některých ohledech silně kontroverzní. Gurlitt svůj výklad cíleně budoval tak, aby akcentoval vývoj v prostoru střední Evropy, zpracovával tedy otázky, které se českých dějin umění bytostně dotýkaly. Zároveň ale své dílo psal s tu více, tu méně skrývanou nacionalistickou agendou v pozadí, přičemž se nedokázal ubránit mnoha ahistorickým konstrukcím. Obzvláště trpké sousto tak přichystal zejména pro české vlastence, protože architekturu vzniklou na půdě historických Čech zařadil (nutno říct, že nepřilíš překvapivě) do kapitoly o rakouských zemích, tedy do skupiny „*katolického baroka*“ na německém území.⁸⁶ Ty nejzajímavější stavby, především práce Dientzenhoferů a jejich okruhu, tedy považoval ze díla národnostně německých architektů.⁸⁷ Za jediný svébytný tvůrčí výkon vzniklý na území Čech (který ovšem také nepovažoval za dílo národnostně českých architektů) označil zajímavý, ale ze jeho pohledu okrajový fenomén – skupinu staveb, kterým dnes říkáme „barokně gotické“.⁸⁸ Pro českou historiografii a uměnovědu to pochopitelně byla hozená rukavice. Nešlo jen o to, že Gurlittův výklad šel přímo proti snaze českých historiků stavět obhajobu klíčových osobností baroka na jejich českém původu. Především šlo o výzvu přehodnotit vztah k barokní etapě jako takové. Baroko se českým vzdělavcům dlouho zdálo být nechtěným dědictvím pohnutých dob, které by bylo nejlepší z národních dějin vyloučit. Teď si ale na toto dědictví dělal nárok konkurenční národ a dosavadní odmítavá perspektiva tak začala být neudržitelná. Nejenže se ukázala nesmyslnost snahy škrtnout z dějin celou kulturní vrstvu, která se hluboce propsala do podoby měst a krajiny. Bylo navíc také třeba začít s hledáním a pojmenováváním, v čem vlastně hodnoty této vrstvy spočívají a co tedy obhajuje její místo v české kulturní tradici. Nacionalistický laděná práce německého historika architektury se paradoxně pro české badatele stala impulsem, které jim dalo odvahu přijmout barokní dědictví definitivně za své.

⁸⁵ Srov. Chytil 1890; Wirth 1908; Mádl 1920–1921 a další.

⁸⁶ Gurlitt 1889, s. 191–320.

⁸⁷ Např. Gurlitt 1989, s. 12. K tomu srov. podrobněji Levy 2010 nebo De Meyer 2017, s. 12–15. V češtině se podrobněji věnoval Gurlittově recepci v českých zemích Vybíral 2013, s. 36–41.

⁸⁸ Gurlitt 1989, s. 206–207. Tomuto detailu se podrobně věnovala Alena Janatková, podle které bylo pozdější vystavení „barokní gotiky“ na piedestal dějin „českého baroka“, započaté slavnou studií Zdeňka Wirtha, vlastně částečně navazující a částečně polemickou reakcí na tuto Gurlittovu pasáž. Srov. Janatková 2000, s. 62 ad. a Janatková 2004a. Srov. též recenzi Vybíral 2001.

„Mezera celého slohu zela by tam, kde nyní zříme jejich díla“. Změna perspektivy v českých textech devadesátých let 19. století

Bylo by pochopitelně přehnané tvrdit, že čeští historikové a publicisté změnili názor na baroko pouze na základě Gurlittova vystoupení – jak už jsme naznačili, změna hodnocení baroka se připravovala dlouho a pozvolněji, a to jak v Evropě, tak v českém prostředí, a to i skrze soudobou uměleckou tvorbu. Stojí nicméně za povšimnutí, že právě od počátku devadesátých let 19. století, tedy po završení gurlittovské barokní trilogie, začaly přibývat česky psané texty, které se již nezabývají jen jednotlivými osobnostmi 17. a 18. století, ale barokním stylem jako celkem, a ve kterých se pohled na celou etapu začíná poměrně rychle přehodnocovat. Tyto příspěvky, především časopisecké články a slovníková hesla, jsou z dnešního pohledu mimořádně zajímavé tím, že se v nich proměna vztahu k baroku odehrává takřka v přímém přenosu a že jejich autoři hledají cestu mezi novým pohledem a hluboce zakořeněnou tradicí.

Jedním z přelomových textů je v tomto ohledu rozsáhlá studie Karla Boromejského Mádlů k dvousetletému výročí Kiliána Ignáce Dientzenhofera, publikovaná v roce 1890 na čtyři části v zářijových číslech *Světozoru*.⁸⁹ Mádl zde na první pohled navazuje na tradici „světozorských“ životopisných medailonů velkých českých barokních osobností. Výročí slavného stavitele ale zároveň využívá k tomu, aby se vyjádřil k významu celé barokní epochy. Mádl hned v úvodu dává najevo, že absolutní kvality spatřuje nejen v díle mladšího Dientzenhofera, ale též v tvorbě jeho generačních soupeřů Václava Vavřince Rainera a Ferdinanda Maxmiliána Brokoffa: „Vyškrtněme z řady uměleckých výtvorů v našem městě co oni vykonali, čím je vyzdobili, a daleko více než polovice umělecké Prahy první polovice osmnáctého věku zmizí. Praha bude chuda a prázdna, mezera celého slohu zela by tam, kde nyní zříme jejich díla.“ (s. 481) Mádl proto celý text píše „z vděčnosti, kterou my potomci jsme povinni těmto géniům, kteří dovedli silou svého umění Praze vtisknout nesmazatelnou pečeť svého ducha, svého umění a své doby“ (tamtéž). K Dientzenhoferovi samotnému pak dodává, že od středověku „neznají dějiny českého umění většího architekta“ a že není jen lokální osobností, ale patří „mezi první stavitele doby. Vedle nich musí jej vždy jmenovati, kdo chce několika jmény vyjádřiti, co doba baroku ve střední Evropě v pravdě uměleckého vytvořila.“ (Tamtéž) Mádl posléze v podobně oslavném duchu probírá Dientzenhoferův život a prochází jeho nejvýznamnější realizace. Mimo jiné si tak buduje půdu pro vůbec nejpozoruhodnější pasáž ze třetí části článku, která má bezmála charakter manifestu: „Před dvaceti a třiceti lety ještě se zřejmým pohrdáním přecházelo se všude přes architekturu minulého věku k dennímu pořádku; nevázanost, ba zdivočelost tvarů, myšlenková svévůle platily tehda za charakteristiku i přezdívkou baroku. Dnes tomu jinak. Dospěli jsme ku přesvědčení, že stejně jako gotika pro třináctý a čtrnáctý věk, nebo renesance pro následující byly pravým architektonickým výrazem doby, barok byl jím pro první polovinu století osmnáctého a v tom leží jeho cena umělecká. Nebylo to ještě klesání umělecké potence, naopak, umění stavitelské v něm stále ještě se po stránce duševní i formální rozvíjelo, nalézalo nové problémy, nové úlohy, nové cesty a novou mluvu. Bylo to přesvědčení tehdejší doby a

⁸⁹ Mádl 1890.

my jí dáváme ponenáhlu za pravdu. Nad to máme v Praze o příčinu více vážit si baroku, neboť ten nám stvořil novou Prahu. Gotika a barok vtiskují městu našemu zřetelný ráz, první svými kostely, druhý stavbami světskými i církevními.“ (s. 511)

Pro Karla Boromejského Mádlu tedy byl už v roce 1890 problém baroka vyřešen – je to styl, který patří na piedestal českých dějin umění. A co víc, panuje na tom již dokonce shoda! Lze s jistotou předpokládat, že Mádlovo „*dnes je tomu jinak*“ byla pouze deklarace, nebo spíše anticipace dalšího vývoje než popis skutečnosti. Sám nepochybně viděl, že barokní umění u českého publika zdaleka nemá vyhráno. O nevyhnutelné změně pohledu ale mohl být pevně přesvědčen. Mádl (1859–1932)⁹⁰ pobýval a částečně studoval ve Vídni na začátku osmdesátých let, tedy v době, kdy zde rezonoval Ilgův polemický spis *Die Zukunft des Barockstils*, a s tamějším prostředím udržoval blízké kontakty. Na základě krátkého pobytu v Mnichově měl vazby i na prostředí Německa a díky řadě studijních cest znal i poměry v západní Evropě. Díky svým aktivitám na poli uměleckoprůmyslového školství (ve snahách založit uměleckoprůmyslovou školu v Praze se aktivně angažoval a stal se zde v roce 1886 jedním z prvních docentů) měl zároveň také blízko k soudobé architektuře a výtvarné tvorbě, která se k stavěla k barokní vizuální kultuře vstřícněji než dobová univerzitně-akademická sféra.⁹¹ Mádl byl kromě toho – stejně jako Gurlitt – na poli dějin umění formálně vzato diletant bez plnohodnotného akademického vzdělání, díky čemuž neměl ostych spojovat odborné poznání s angažovaností a sentimentem upřímného nadšení. Stručně řečeno, Karel Boromejský Mádl měl dokonalé předpoklady stát se v českém prostředí konce 19. století věrozvěstem obnovené slávy baroka – a dokonale také tuto roli naplnil.

Také u Mádlu je nicméně ještě patrná zátěž desítky let pěstované tradice obviňující barokní díla z nevkusu. V jeho oslavě Kiliána Ignáce Dientzenhofera se tak mezi vši chválou objeví i ozvěna tradičního přiznání, že se architekt navzdory své genialitě dopouštěl i výjimečných „barokních“ excesů, a snaha tento poklesek omluvit – „*tendence a zcela uvědomělá snaha být vždy novým a neopakovat se, nese asi vinu, proč někdy, ač velmi zřídka, k útvarům příliš bizarním dospěl*“ (s. 511) Ještě zajímavěji se tento stále přítomný rozpor objevuje v místě, kde Mádl charakterizuje Dientzenhoferův osobní styl a s tím – pokud víme v česky psané literatuře vůbec poprvé – i charakteristický projev „českého“ baroka. Mádl připouští, že se Dientzenhofer učil od Borrominiho a soudobé italské architektury, nicméně jeho rukopis se přece jen odlišoval: „*Hravosti a bravurní elegance je umění Dientzenhoferovo prosto, za to jistá opravdovost a vážnost je zřejma všude a vlastnosti ty vyznačovaly jej i jako člověka. I při té tendenční nádheře, při tom zúmyslně skvělém zevním efektu, jehož se doba a hlavně církve tehda domáhaly, zůstává Dientzenhofer tak seriosní, že u srovnání se současnou architekturou jihněmeckou nebo dokonce italskou jeví se málem těžkopádný anebo aspoň hmotný. Pamatujme ostatně, že právě tímto momentem vyznačuje se všechno umění stavitelské v Čechách již od jeho prvních počátků a že tedy příčina toho je dojista povahy lokální.*“ (s. 511) Jinými slovy – jedinečnost Kiliána Ignáce Dientzenhofera podle Mádlu nespočívá v tom, že možnosti barokního umění obsáhl, ale že je přesáhl a překonal, když „zúmyslně

⁹⁰ Konečný 1986 – zde i podrobný přehled starší literatury; Slavíček 2016a, s. 855–857.

⁹¹ V tomto smyslu zprostředkovával i vazby na vídeňské prostředí v čele s dalším průkopníkem rehabilitace baroka v soudobé tvorbě Fridedrichem Ohmannem, jak upozornila Alena Janatková (Janatková 2004b).

skvělému“ barokním vnějšku dokázal vtisknout vážnou podstatu. Mladší Dientzenhofer se stal barokním velikánem proto, že barokní v samém jádru vlastně tak úplně nebyl...

Karel Boromejský Mádl patřil k autorům, kteří byli o kvalitách architektury 18. století bytostně přesvědčeni. Nevyhnutelnost nového přístupu k baroku byla nicméně zřejmá i těm, pro které o srdeční záležitost nešlo. Vynikající příležitost nahlédnout do uvažování tehdejších historiků architektury dává *Ottův slovník naučný*, jehož první svazky – na nichž se mimo jiné edičně podílel i Mádl – vycházely právě na přelomu osmdesátých a devadesátých let 19. století. Baroko dostalo prostor hned ve druhém svazku z roku 1889 v heslu o Architektuře.⁹² Architekt Jiří Stibral⁹³ pojal celou krátkou zmínku o „*třetí periodě slohu renaissančního*“ věcně, ale konzervativně. Barokní fáze podle něj upouští „*od přísných pravidel slohových, kterých až dotud přese všechnu individualitu bylo dbáno, a hledělo se k tomu, aby celek činil efekt [...]. Tento směr, který se zprvu přidržíval alespoň jednoduché dispozice celku, oťrásl později i touto, tak že v mnohých pracích pozdějších přímou čáru nepadno nalézt*“ (s. 689) Tato zjevná parafráze na Zapovo „*není jediné přímé čáry viděti*“, stejně jako užití burckhardtovského (a posléze i zapovského) obrazu „*zdivočelé renesance*“ svědčí o hlavních zdrojích, o které se Stibral při sestavování této části hesla opíral.

Hned o rok později nicméně vychází třetí svazek *Ottova slovníku*, ve kterém se „Barokový styl“ konečně dočkal samostatného hesla.⁹⁴ Jeho sepsání se ujal historik umění Karel Chytil (1857–1934), v té době profesor dějin umění na Akademii výtvarných umění a kustod Uměleckoprůmyslového musea.⁹⁵ Zařadil se tak mezi průkopníky poznání barokního umění v Čechách, je však otázka, do jaké míry se tak stalo dobrovolně. Chytilovi byl daleko bližší vrcholný středověk, případně umění na dvoře Rudolfa II., a k pozdější tvorbě ho už nijak vřelý vztah nevázal. Žák Jaroslava Golla, Otakara Hostinského, ale také vídeňského Moritze Thausinga si však zároveň udržoval přehled o současné literatuře a „změnu diskurzu“ v případě baroka nemohl pominout – v závěru hesla ostatně výslovně uvádí Gurlittovu nově vydanou trilogii jako zástupce nejnovější literatury. Tato ambivalence se do Chytilova textu důsledně propsala, což z hesla o baroku v *Ottově slovníku naučném* tvoří asi nejpozoruhodnější písemné svědectví o právě probíhající změně smýšlení.

Chytil se snaží o věcný a vyvážený přehled, od začátku však dává najevo, že baroku nehodlá dát nic zadarmo: „*Ušlechtilý ornament renaissanční zdivočuje nebo slučuje se s novými elementy. Z různých nabývá hlavně maskaron rozšíření měně se neustále v pitvornější podoby. [...] Tak povstává onen nechutný druh ornamentu, skládající se z nosů, boltců a laloků, jenž zvláště v Německu v prvních desítiletích XVII. st. u ornamentalistů, truhlářů ano i mnohdy u architektů byl oblíben.*“ V charakteristice vývoje slohu v Římě pak zaznívá v podstatě parafráze Gurlittova kritického hodnocení papeženských výstředností. Podle Chytila „*vyspěl směr barokní v každém ohledu*“ za Berniniho generace: „*Kdežto Bernini při svých velikých úkolech stavitelských, jmenovitě při stavbě chrámu sv. Petra, nepozbývá úplně smyslu pro pravidelnou konstrukci a účelnost forem architektonických, vybočuje druh jeho Borromini úplně z těchto požadavků. Jeho stavba kostela St.*

⁹² Stibral 1889.

⁹³ V seznamu autorů v prvním svazku slovníků uveden chybně jako Josef.

⁹⁴ Chytil 1890.

⁹⁵ Krása 1987; Slaviček 2016a, s. 528–530; Marešová 2020.

Carlo v Římě se svým půdorysem na oválu založeným, s fačadou vlnitě se dmoucí, se spínajícími se profily je prvním příkladem nejbujnějšího baroku.“ Chytil zároveň oceňuje barokní Gesamtkunstwerk. „Příznivým momentem tohoto umění jest celkovitý ráz jeho památek,“ což ukazuje na pražském Salvátoru, který je podle něj svou uceleností působivý, přestože je to stavba jinak „málo vynikající“, „celkem suchopárná“, se štukaturou, „celkem dosti hrubou“. O barokní plastice pak píše, že „nerozpakuje se zobrazovati zjevy tak nehmotné a proměnlivé, jakož vůbec se nikterak neváže na meze podstatou jí vytčené. Přes veškeré poblouznění má i světlé stránky; přede vším je to dekorativní význam pro architekturu a souhrnné uspořádání skupin, náhrobků, fontán a pod., jež dovedla doba baroková velmi působivě aranžovati na vykázaném místě.“ Z tvorby 17. století vyzdvihuje zejména stavitelství ve Francii, protože „dovedlo se celkem vystříhati barokních výstředností zachovávajíc při mohutné koncepci klid a jistou jednoduchost forem se stálým zřetelem k antice a klassickému směru Palladia a Vignoly“. Zároveň jen o pár řádků dále dochází k závěru, že na začátku 18. století „dostupuje umění barokové posléze v zemích mocnářství Rakouského svého vrcholu a skvělého zakončení“. Vyzdvihuje přitom význam „domácích umělců“, konkrétně K. I. Dientzenhofera, Fischera z Erlachu a také Lucase von Hildebrandta.

Toto poněkud nekonzistentní kolísání mezi kritičností a uznáním vůči baroku paradoxně může svědčit o tom, že Chytil podrobněji než Mádl sledoval aktuální dobovou literaturu – podobný rozměr najdeme jak u Gurlitta, tak také ve Wölfflinově zásadní studii *Barock und Renaissance* (1888), o které bude ještě řeč, i v další seriózní středoevropské literatuře.⁹⁶ Chytilův pohled se postupem času proměňoval, a to jak v návaznosti na pokračující domácí i středoevropské bádání, tak na základě konkrétního předmětu jeho úvah. K baroknímu umění se totiž později vyjadřoval především v souvislosti z Prahou, v jejímž případě zemský patriotismus – tak jako v generacích dřívějších i pozdějších – hrany kritického pohledu na baroko vždy otupoval. I v těchto případech ale přetrvává jistá ambivalence.

Pozoruhodná je v tomto smyslu hlavně přednáška o barokním stavitelství v Praze, kterou v roce 1895 připravil pro Spolek architektů a inženýrů v Království českém.⁹⁷ Zajímavé je už to, že Chytilovy sympatie jsou spíše na straně tvorby pozdního 17. století, etapy, která byla do té doby spíše upozadovaná, neboť jí dominovali stavitelé příšlí z Itálie. Chytil v ní ale spatřuje díla, která ještě nepodlehla největším excesům „barokovosti“. „Kdyby nebylo některých podrobností,“ píše například o Michnově paláci, „ani bychom neřekli, že jest to stavba barokní doby. Tak klidný, ušlechtilý jest celek, tak jemná a organická jeho podobnost.“ (s. 58) Na kostelu sv. Františka Serafinského zase oceňuje „jednoduché vážné průčelí“, které „upomíná ještě na ráz starších staveb, a odráží se účinně od plýtvavé dekorace chrámu sv. Salvátora“. (s. 59) Nástup generace Kryštofa Dientzenhofera Chytil vystihuje poeticky: „Ale již koncem věku XVII. nabývají rozmanité zákruty a vlnité tvary převahy, až konečně zmocňují se i linií základních, a rozvlňují je jako vzedmuté hladiny.“ (s. 61) Tento působivý obraz ale není myšlen jako jednoznačná chvála. Ikonickou stavbu kostela sv. Mikuláše na Malé Straně od Kryštofa Dientzenhofera sice ocení za „nádhernou fasádu“, nicméně záhy má potřebu –

⁹⁶ Dirk De Meyer soudí, že první bezvýhradně pozitivní prací o baroku bylo až *Barock und Rokoko* Augusta Schmarschowa z roku 1897. Srov De Meyer 2004.

⁹⁷ Chytil 1895. V závěrečném seznamu literatury nechybí Mádlův článek o Dientzenhoferovi ani odkaz na Gurlittovu monografii.

vlastně velmi osobně – dodat: „*Chrám břevnovský a průčelí sv. Mikuláše jsou plnými doklady jeho síly, jeho rozmachu, ale při veškeré sympathii k baroku nemohu jinak, též jeho nevkus: rozvlákněné plochy, maskované různými články, jež mají úlohu pouhé dekorace, mohutné sloupy, pilíře na hranu postavené, rozeklané štíty a římsy, to vše jest velice bravurní, ale architektonický klid jest tentam a pravé malebnosti přece nedosaženo. Sloučiti tyto dva principy v mohutný působivý celek, podařilo se teprve slavnějšímu jeho synu, Kilianovi Ignacovi Dientzenhoferovi.*“ (s. 61) Právě u mladšího Dientzenhofera se – opět zcela v souladu s pevně ustálenou tradicí – Chytilovo hodnocení proměňuje a zbavuje nejednoznačnosti. Vile Amerika je podle něj „*květ haluze pražského baroka, ale vyspělejší, květ zušlechtěný a při tom mladistvě svěží*“ (s. 73). Za mladšího Dientzenhofera baroku zbývalo už jen pár desítek let, ale „*byla to desítkletí nového velkolepého rozmachu stavebního, kterýmž dovršen dlouholetý rozvoj. Jeho [Dientzenhoferova] umělecká činnost jest, ať tak díme, koruna všeho, která ovládá a zároveň slučuje vše ostatní v harmonický celek.*“ Právě podíl na celkovém harmonizujícím obrazu města je pro Chytila nakonec klíčem k tomu, jak architektonickému dědictví baroka porozumět a jak se s ním smířit.

Chytilova přednáška totiž vznikala v době, kdy začaly probíhat první asanační zásahy do pražského Starého Města,⁹⁸ které Karel Chytil jakožto znalec a milovník starého umění sledoval s nelibostí. Zejména mu vadila právě rezignace na udržení celistvého obrazu města: „*Stavebnímu ruchu naší doby často právem se vytýká bezohlednost k celku, ba bezohlednost souseda k sousedu.*“ (s. 75) O to víc vnímá, jak úspěšné a důležité bylo v budování ucelené harmonie baroka a jak důležité je tuto hodnotu i do budoucna chránit. Chytil si všímá nově nastupující novobarokní módy a oblíby barokních forem v současném stavebnictví a uměleckém řemesle: „*Zašlé věky poskytly přítomnosti svými nevyčerpatelnou zásobu forem, ze které se čerpá po celé naše století usilovně. A když probráno vše, došlo se přirozeně také k baroku, a heslo baroko, baroko pražské, baroko moderní, ozývá se hlasitě.*“ Připomíná ale důležitost původního barokního dědictví: „*A zároveň s tímto heslem slyšíme hlasy, nepřestaňme na [= nezůstávejme u] vynášení baroka pražského, nepřestaňme na jeho napodobení, ale postarejme se včas, aby jednotlivé celky, skupiny, pořadí, v nichž ona perioda umělecké činnosti pražské skvěle se hlásá, ostaly potomstvu zachovány alespoň dílem. Snad stane se to samo sebou, až horečný, nedočkavý ruch stavební, jenž vrhl se nyní na vnitřní město, odveden bude na jiné směry.*“ Barokní odkaz Praze je tak nakonec pro Chytila výslovně metou, ke které má budoucí rozvoj města směřovat: „*Viděli jsme, jak znenáhla se urovnávala Praha v mocný, pevně slitý celek a můžeme patřiti do budoucnosti s pevnou nadějí, že příštím stoletím docelí se v obraz tak jednotný a harmonický, rozmanitý a malebný, jako byla Praha barokní.*“ (s. 75)

Na půdorysu nedlouhého článku prochází Chytil pozoruhodným vývojem – zprvu poněkud chladná charakteristika stavitelství 17. a 18. století končí jako vřelé vyznání (nejen) barokní Praze, které celkovým tónem v leččems předjímá pozdější esej Arne Nováka. Ukazuje především, že přijetí baroka českou odbornou a později i širokou veřejností vyplývalo ještě z jednoho významného zdroje: z drastických ztrát na architektonickém dědictví minulosti a z probouzejícího se památkového vědomí. Je charakteristické, že když Chytil o tři roky později na „*schůzi universitního studentstva dne 27.*

⁹⁸ K tématu pražské asanace doposud stále nejuceleněji sborník Asanace 1993, zejména příspěvek Kateřiny Bečkové s názvem Asanace – zatracovaný i obdivovaný projekt obce Pražské.

listopadu 1898“ pronesl přednášku na obranu mizejícího města s názvem O historickém vývoji a rázu Prahy, spojuje barokní periodu vývoje města s pojmy „majestání ráz“ a skvělý rozkvět“, aniž by měl potřebu je jakkoliv relativizovat. Ba co víc, právě baroko podle něj určuje charakter města, který je třeba bránit, protože hodnotu nemají jen velké chrámy a paláce, ale i další běžná zástavba včetně měšťanských domů: „*Ony dodávají jmenovitě některým částem naší metropole charakteru specificky pražského, a když před málo lety vzrůstal zasloužený zájem pro architekturu barokní, obrátila se ku Praze veškerá pozornost ne pouze pro ty velkolepé chrámy [...] a ne pouze pro ony paláce [...], ale hlavně pro ten celkový, malebný a imposantní ráz, kterým vynikají ulice a náměstí pražské*“.

Praze barokní Arne Nováka tedy předcházela nejen oslava dientzenhoferovské Prahy od Karla Vladislava Zapa, ale též Praha ztrácející barokní harmonii Karla Chytila.⁹⁹

Na sklonku 19. století byl vedle Karla Boromejského Mádla Karel Chytil – i vzhledem ke svému postavení v rámci oboru – patrně nejvýznamnějším česky píšícím badatelem, který se baroku uceleně věnoval.¹⁰⁰ Nebyl ale zdaleka jediným. Devadesátá léta přinesla obecně významný rozvoj v poznání kulturního dědictví Čech 17. a 18. století, a to i mimo Prahu. Z podstatné míry se o to zasloužilo bohaté topografické bádání, díky kterému vlastenečtí čeští historikové z centra i regionů plnili stránky „*Muzejníku*“ nebo *Památek archaeologických* poznatky o bezpočtu uměleckých památek včetně těch barokních. Ústředním projektem těchto snah byla (nedokončená) řada *Soupisů památek uměleckých a historických* vycházejících péčí Archaeologické kommisse při České akademii císaře Františka Josefa pro vědy, slovesnost a umění (později České akademie věd a umění) od roku 1897 do třicátých let 20. století. Pečlivě sestavené a materiálově dodnes neocenitelné soupisy od počátku samozřejmě zahrnovaly i významné stavby 17. a 18. věku. Texty soupisů se zdržují hodnotících interpretací, samotné zařazení památky – u větších staveb často včetně fotografie a půdorysu – ale svědčí o tom, že jí tehdejší historikové přisuzovali nezanedbatelnou hodnotu.

Na soupisech se ostatně podíleli autoři, kteří barokní architektuře věnovali pozornost i v dalších textech. Kromě Mádla a Chytila lze v první řadě zmínit docenta dějin umění na pražské univerzitě Bohumila Matějku (1867–1909).¹⁰¹ Ten pro *Ottův slovník* zpracoval mimo jiné heslo o rodině Dientzenhoferů,¹⁰² ale především je autorem obsáhlé studie o dientzenhoferovské přestavbě malostranského kostela sv. Tomáše, sepsané jako „*příspěvek k objasnění jedné z nejskvělejších dob domácího umění doposud tak zanedbaného a z národnostních příčin často odsuzovaného baroka*“.¹⁰³ Tento text, pro poznání stavebního vývoje kostela dosud klíčový, je zajímavý také snahou najít řešení pro zmíněný národnostní problém s barokem – Matějka přitom nabízí pozoruhodně moderní hledisko, které baroko vykládá de facto jako obecnější, „nadržovaný“ fenomén: „*V dějinách umění však přece i v době, kdy zachované listiny výtvarných umělců v Čechách sepsány jsou*

⁹⁹ Ke Karlu Chytilovi a začátkům hnutí za starou Prahu viz Biegel 2022, s. 130–134.

¹⁰⁰ Význam Karla Chytila v rané recepci barokního umění koncentrovaně shrnul a charakterizoval Vybíral 2013, s. 42–47.

¹⁰¹ Benda 1986b, s. 200–203; Klinerová 2020; Slaviček 2016a, s. 890–891.

¹⁰² Matějka 1893. Mimo jiné zde o Kiliánu Ignáci Dientzenhoferovi píše, že spolu s Reinerem a Brokoffem nejvíce přispěl „*k uznání všude slávy pražského baroku*“ – s. 561.

¹⁰³ Matějka 1897, sl. 1.

většinou německy, mluvíti můžeme o domácím směru v stejné míře, jako Němci o německém baroku. Vždyť ani Němci ani Češi nevytvořili barokní sloh, nýbrž každý kraj dal mu jen poměrům svým přiměřený ráz. S pýchou však honositi se můžeme, že největší zástupcové jeho u nás jsou rodáci Pražští.“¹⁰⁴

Z méně známých osobností zapojených do celého projektu si zaslouží připomenout také architekt a středoškolský pedagog Antonín Cechner (1857–1942),¹⁰⁵ který je mimo jiné autorem populární pojaté příručky *O slozích stovebních* z roku 1897, otištěné posléze v několika dalších vydáních.¹⁰⁶ Baroko je zde plnohodnotnou součástí vývoje architektury. Cechner zde etapu „vystavenou mnohému kaceřování“ hájí jako plnohodnotný sloh a ne pouhou upadlou fází renesance, byť si na účet „méně šťastných pokračovatelů“ Michelangela neodpustí poznámku, že „na mnoze zřeli úspěch pouze v bizzarním řešení a pachtili se pak po výstřednostech, jen aby druh druha překonal“.¹⁰⁷ Z mladších přispěvatelů do soupisové řady pak nemůžeme pominout Zdeňka Wirtha (1878–1961),¹⁰⁸ který už roku 1908 otevřel téma tzv. české barokní gotiky¹⁰⁹ – tato studie mimo jiné výmluvně dokládá, že česká historiografie umění byla již před 1. světovou válkou schopná v architektuře 17. a 18. století rozpoznávat značnou pestrost témat a nuancí. A konečně nelze pominout jednoho z hlavních editorů *Soupisů* Antonína Podlahu, který k němu v letech 1907–1913 vytvořil sedmidílný pandán v podobě řady *Posvátná místa Království českého: dějiny a popsání chrámů, kaplí, posvátných soch, klášterů i jiných pomníků katolické víry a nábožnosti v Království českém*.¹¹⁰ Katolický biskup Podlaha do přehledu sakrálních památek zcela přirozeně zapojuje barokní památky, které v drtivé většině uvádí pozitivním hodnocením prozrazujícím upřímný zájem: „krásná stavba barokní“, „vkusná stavba s ušlechtilými prvky“, „úhledná stavba zajímavého půdorysu“ atd.¹¹¹

Jak je snad z předložených ukázek dostatečně patrné, do prvního desetiletí 20. století barokní architektura vstupovala – přinejmenším v odborné literatuře – jako vysoce ceněná a plnohodnotná součást českých dějin stavitelství. Kromě vlivu prací vznikajících v německých zemích, mezi nimiž byla nejdůležitější velká trilogie Cornelia Gurlitta, hrála klíčovou roli silná tradice „českých“ tvůrců 18. století, a především rostoucí hrdost na fenomén pražského baroka, posilovaná nově pozorováním masivních ztrát na historické podstatě města. *Pražské baroko* Arne Nováka tyto hodnoty – včetně úzce souvisejících vrstev národního a patriotského sentimentu – dokázalo zprostředkovat nejširšímu kulturnímu publiku. Základní teze a materiál měl ale Novák od svých kolegů historiků a historiků architektury dlouho dopředu pečlivě připravené.

¹⁰⁴ Matějka 1897, sl. 71.

¹⁰⁵ Slovník 2016a, s. 182.

¹⁰⁶ Cechner 1897.

¹⁰⁷ Cechner 1897, s. 244.

¹⁰⁸ Wirthův přínos v této oblasti pregnantně shrnula Uhlíková 2010, s. 172–181.

¹⁰⁹ Wirth 1908.

¹¹⁰ Podlaha 1907–1913.

¹¹¹ Zajímavá je například zmínka o Santiniho kapli v Mladoticích (sv. II, 1909, s. 107), zachycující dodnes tradovanou pověst. Dle Podlahy je to „svatyňka velice úhledná [...]. Lid vypráví, že prý má v objemu touž míru jako uvnitř“.

„Rozvlňují je jako vzdušné hladiny“. Pojmosloví prací o barokní architektuře na přelomu století

Vztah k barokní architektuře a umění procházel v česky psané odborné literatuře devadesátých let 19. století zásadními proměnami. Při jejich sledování jsme ale zatím pomíjeli rovinu, která je pro linku, kterou chceme sledovat, nejdůležitější. Věnovali jsme totiž pozornost tomu, co se o barokní architektuře psalo, ale nesledovali jsme, jak se o ní psalo – proměnil se nějakým způsobem také pojmový rejstřík psaní o barokní architektuře, metoda její interpretace? Najdeme už v této době v textech českých historiků umění náznaky konceptů „dynamismu“ a „radikality“, které vymezují rámec uvažování o barokní architektuře dnes?

Důvod, proč jsme zde tyto otázky zatím pomíjeli, je jednoduchý – zatímco v samotném přehodnocování baroka držela česky psaná uměnověda krok s ostatní (střední) Evropou, po stránce metodologické se od obrozeneckých dob posunula jen nepatrně. Pojmový rejstřík popisů se rozšířil a zásadní byl pochopitelně také fakt, že se celá problematika zbavila tragického národního patosu. Barokní etapa byla chápána věcně, slovy Antonína Cechnera, jako „*výslednice poměrů kulturních, zavládnuvších v křesťanském světě XVII. věku*“¹¹² – „katastrofa Bílé hory“ a všeobecný úpadek následných století jsou v textech z devadesátých let připomínány jen z povinnosti, pokud vůbec. Jinak se ale autoři drží v podstatě ve stejných mantinelech, jaké kdysi nastavil Karel Vladislav Zap – barokní památky jsou hodnoceny jazykem subjektivních, často velmi barvitých, ale obecných evokací a dojmů beze snahy o budování ucelenějších formálních charakteristik slohu nebo jeho vývoje. Ten sice historikové umění „cítí“, ale popisují ho jen vágně a soustředí se při tom vždy na úběžník v podobě Kiliána Ignáce Dientzenhofera. Barokní architektura českých zemích jakožto styl má tedy v tehdejších textech poněkud neurčité, až rozporuplné obrysy. Působivě to ilustruje právě příklad mladšího Dientzenhofera. Jak už víme, Karel B. Mádl jeho tvorbu v roce 1890 charakterizoval slovy, že „*hravosti a bravurní elegance je umění Dientzenhoferovo prosto, za to jistá opravdovost a vážnost je zřejma všude*“ a že jeho styl ve srovnání s jihoněmeckou nebo italskou architekturou „*jeví se málem těžkopádný anebo aspoň hmotný*“.¹¹³ O tři roky později Bohumil Matějka v *Ottově slovníku* Mádlův článek několikrát téměř doslova parafrázoval, přesto nicméně došel nakonec k charakteristice, která vyznívá takřka úplně opačně: „*Základní ráz umění mladšího D-a jest určen velikým smyslem pro malebnost; při vší snaze, aby působil monumentálně, převládá přece vždy dekorativnost, která ho někdy zavádí až příliš daleko; bohatému detailu ornamentálnímu věnoval se D. s velikou zálibou, jest elegantní, někdy hravý, vždy však velmi efektní a působivý*“.¹¹⁴ To je rozdíl, který se nedá vysvětlit jako střet dvou plnohodnotných interpretací, protože ani jeden z autorů hodnocení nijak nezdůvodňují a navíc oba staví celý výklad téměř totožně. Zvolená míra subjektivnosti a obecnosti je navíc taková, že ani nelze říct, jestli se Matějka s Mádlem ve vnímání Dientzenhoferovy architektury opravdu výrazněji rozcházel.

Ani základní charakteristiky přisuzované formám barokního stavitelství se příliš nezměnily – stále platily Zapovy body „*přímou čáru neviděti*“ (křivkové formování hmot) a „*hojnost hledaných okras*“

¹¹² Cehner 1897, s. 243.

¹¹³ Mádl 1890, s. 511.

¹¹⁴ Matějka 1893, s. 560.

(zdobnost) a někdy i pochybnosti nad vkusností jednotlivých autorských rozhodnutí. Zejména způsob, jakým si tehdejší autoři poradili s interpretací křivkového vedení půdorysů a stavebních článků, je pro nás potenciálně zajímavý, jsou to právě tyto prvky, které dnes chápeme jako „radikální“ a „dynamické“. V letech devadesátých a nultých, ale ani v dekadě následujících, ale „pohyb“ v popisech barokních staveb nefiguruje. Ústředním motivem je nerovnost, křivost (mimo jiné tedy pojmy, které v sobě nesou implicitně negativní konotace), vystihovaná více či méně poetickými metaforami. Mádl tak píše o „čárové volnosti“ baroku,¹¹⁵ Chytil o tom, že „rozmanité zákruty a vlnité tvary [nabývají] převahy, až konečně zmocňují se i linií základních, a rozvlňují je jako vzedmuté hladiny“,¹¹⁶ nebo o fasádě „vlnitě se dmoucí“¹¹⁷ a Cechner o „imposantních stavbách, neklidných obrysů“, na nichž „zdi hlavní jsou zřídka rovné, ale všelijak zprohybané a bez vnější příčiny odstupci sesilované jen proto, aby se vnějšek jevil malebnějším“.¹¹⁸ Tyto formulace sice vystihují jakýsi dojem neklidu a napětí, ale spíše bezděčně – jejich autoři totiž za příčinu tohoto vlnění a dmutí nepovažovali nahromaděnou vnitřní sílu nebo radikální snahu o přesah, kterou „dynamickým“ formám přisuzují pozdější interpretace, ale prostě snahu o větší malebnost.

V této metodologické konzervativnosti je mimo jiné možné spatřovat další důkaz vlivu Cornelia Gurlitta na raný český dějepis umění. Jeho způsob chápání baroka a psaní o něm byl totiž velice podobný – subjektivní, metaforický, založený na až publicisticky založených dojmech – a tím pádem nezřídka i příliš obecný a rozporný, za což ho teoretičtější orientovaní současníci také kritizovali.¹¹⁹ Tradici česky psaného bádání o baroku nicméně tento styl nepochybně konvenoval, Gurlitt se v tomto smyslu patrně stal etalonem, který konzervativnější a metodologicky rozvolněný způsob interpretace baroka potvrzoval. Doklady k tomu jsou poměrně výmluvné. Současně s Gurlittovou trilogií – a ještě výrazněji v devadesátých letech – vyšla řada zásadních prací, které vytvářejí zcela nové rámce pro charakteristiku barokní architektury. Ale zatímco s odkazy na Gurlitta se v českých textech setkáváme opakovaně, po vazbě na práce jeho z dnešního pohledu slavnějších současníků bychom pátrali skoro marně.

V české historiografii architektury se významnější reflexe těchto metodologických proměn objeví až ve dvacátých letech 20. století – a s ní i barokní „dynamismus“.

¹¹⁵ Mádl 1890, s. 498.

¹¹⁶ Chytil 1895, s. 61.

¹¹⁷ Chytil 1890, s. 345.

¹¹⁸ Cechner 1897, s. 244.

¹¹⁹ Levy 2015a, s. 229–234.

Část třetí: „Radikální přeměna v názoru na hmotu, formu i prostor“. Objev „radikálního“ a „dynamického“ baroka

V letech před první světovou válkou už byla barokní architektura oblastí dějinami umění v českých zemích přijatou a osvojenou, zároveň však nepříliš rozrůzněnou: viditelněji z ní čněl jen osamělý monument Kiliána Ignáce Dientzenhofera. Bylo tedy na čase fond barokního architektonického dědictví nejen podrobněji poznat a rozlišit jednotlivé jeho tvůrce, ale především také v duchu doby definovat jeho „zákonitosti“ – rozpoznat jeho fáze, jeho „vývoj“, a tedy i jednoznačně určit jeho vrcholy. V krajině „české barokní architektury“ se jimi stalo pohoří takzvaného radikálního baroka, které do sebe příhodně zahrnuje i prapůvodní dientzenhoferovský masiv. Kde přesně se toto „radikální baroko“ vzalo?

Pojmy, které (nejen) v dějinách umění považujeme za samozřejmé, málokdy vznikají ideálním akademickým způsobem, kdy je daný jev precizně popsán, definován a následně označen příslušným pojmenováním. Častěji se jakoby postupně rodí, zprvu v podobě nahodilých, matně tušených náznaků, které se postupně začínou spojovat do něčeho, co se stává uceleným jevem, určitěji vymežitelným fenoménem, který může být ohledáván a zkoumán. Nález příléhavého slova je pak už spíš jen závěrečným završením celého procesu, které nový pojem zviditelní a vymezí mu místo v jazyce, respektive příslušných sférách vědy a myšlení. Podobnou cestu muselo ujít už samotné slovo baroko – to sice bylo na světě dlouho, avšak trvalo více než století, než se z tušení o specifickém druhu výtvarných poklesků stalo vědomí o konzistentním výtvarném jazyku a stylové epoše dějin umění. Stejný princip platí i pro vznik pojmu „radikální baroko“, tak zásadního pro česky psanou historiografii novověké architektury. U něj dovedeme ještě přesněji než v případě „baroka“ určit, kdo a kdy jej použil vůbec poprvé. I v tomto případě šlo ale jen o završení poměrně dlouhého – a ne zcela reflektovaného – procesu postupného budování, zvědomování pojmu, ohledávání a definování jeho základních konstrukčních prvků. V případě „radikálního baroka“ měl tento proces zhruba tři základní kroky: bylo potřeba úzce spojit barokní architekturu s pohybem, bylo třeba vynalézt strukturální přístup k interpretaci architektury, založený na analýze půdorysů a prostorových kompozic, a bylo třeba přijmout přísně vývojový pohled na dějiny stylů s důrazem na jejich „vrcholnou“ fázi.

Je zajímavé, že hned dvě z těchto tří témat do česky psané literatury ve dvacátých letech 20. století neuvedl nikdo jiný než jeden ze zakladatelů česky psané historiografie barokní architektury Karel Boromejský Mádl.

„Radost ze živého hybu“. Dientzenhoferovský motiv u Karla Boromejského Mádla

„Mysl a cit architekta na počátku 18. věku jsou však živěji pohnuty nežli jeho předchůdců. Nad klidným tektonickým vyrovnáním sil, nad uspokojenou rovnováhou ploch nabývá vrchu žádostivost uvést je do proudění a pohybu a udržeti je v nich. Skutečná statika rýsuje stavební lešení, jež je nevyhnutelné, určuje sepjetí hmot a zároveň kloubová východiště pro fantasmii architekta, jehož cit se

*nyní podává plastickým chutím a proudům. Dojem uklidněné stability nestačí více ani jemu ani době. Chtějí prožívat radost ze živého hybu, z vlnění linií a prohybu ploch.*¹²⁰

Z dnešního pohledu nám slova ze studie Dientzenhoferovský princip (1921), kterými Karel Boromejský Mádl vystihuje architekturu 18. století, mohou připadat samozřejmá – dobově charakteristickým, poetickým a trochu exaltovaným způsobem se jimi pojmenovává to, co všeobecně známe jako „dynamické baroko“. Hovořit a psát o architektuře 18. století podobným způsobem však tehdy v česky psaném dějepisu umění rozhodně nebylo zvykem. Historikové umění si na barokních stavbách do té doby všímali „nepřímých čar“ a „křivosti“, s podobně intenzivním dojmem pohybu si však tyto formy nespojovali. Navíc pro ně půdorysné křivky byly především projevem úsilí o „malebnost“, nikoliv přetlaku tvůrčí energie, které „*dojem uklidněné stability nestačí*“. Po Mádlu ale „*živý hyb*“ nebyl jen novou metaforou pro zachycení formálního a dekorativního aparátu, pohybovost pro něj byla vlastností, která definovala vlastní podstatu a vnitřní logiku architektury začátku 18. století. „Vlnění linií“ a „prohyby ploch“ v Mádlově pohledu přímo vyplývaly ze struktury architektonické kompozice – její rozklíčování, tedy nálezu onoho titulního dientzenhoferovského principu, je ostatně také hlavním tématem celého článku.

Je zajímavé, že studie, která přinesla řadu důležitých impulsů pro moderní české bádání o barokní architektuře, vlastně vycházela z otázek, které byly palčivé spíše v poslední čtvrtině 19. století – v tomto ohledu text prozrazoval ruku seniorního doyena oboru, která se ostatně projevovala i zvoleným barvitým slovníkem. Východiskem pro text Dientzenhoferovský princip, který vyšel ve XXXII. ročníku *Památek archeologických*, byla totiž polemika se starší německojazyčnou literaturou, především Corneliem Gurlittem, jehož trilogie o evropské barokní architektuře byla horkou novinkou v dobách Mádlových badatelských začátků. V druhém plánu je také patrný česko-německý „zápas o prvenství“ v rámci evropsky proslulé architektury rodiny Dientzenhoferů: ústředním problémem článku je povaha vztahu mezi klášterním kostelem v Banzu, připisovaným Leonardu a Johannu Dientzenhoferovým, a klášterním kostelem v Břevnově od Kryštofa Dientzenhofera – konkrétně otázka, která stavba stála na začátku řady a vykazuje vyšší architektonickou kvalitu.

Polemiku, kterou by mohl velice snadno zatížit nacionální sentiment, ovšem Mádl vede nanejvýš věcně a pomocí pečlivě promyšlené argumentace. Hned po rekapitulaci názorů na celý problém v dosavadní literatuře rychle vyřeší otázku, která by se mohla zdát nejpálčivější, když na základě dostupných pramenů ukáže, že pražský kostel byl navržen dříve než chrám v Banzu. Daleko více ho zajímá především charakteristika společných rysů obou staveb, pro jejichž výraz je typická ona „*radost z živého hybu*“. Mádl se snaží „*vyšetřit*“, z jaké strukturální, kompoziční, prostorové myšlenky vlastně tato pohybovost vzniká, co je její architektonickou podstatou. Dosavadním badatelům totiž odpověď unikala kvůli špatně provedeným půdorysům: Gurlittem publikované a později reprodukováné kresby obou staveb obsahovaly řadu chyb, které představu o jejich založení fatálně zkreslovaly (a mátlly tak ty, kteří neměli možnost nebo nepovažovali za nutné objekt osobně zhlédnout). Mádl na základě nového zaměření i pečlivého popisu samotné architektury obě stavby analyzuje a dochází ke zjištění, že jejich kompozice je založena na důmyslném principu – prostor

¹²⁰ Mádl 1920–1921, s. 203.

obou kostelů tvoří oválné prostorové jednotky, které jsou ale jako by zaraženy do sebe, „pronikají se“ a výsledný prostor je tak těžko postižitelnou výslednicí tohoto setkání: „*Jednodlní prostor v Břevnově vytvořen tedy řadou v určitém rytmu navzájem se prostupujících dílčích prostorů. Je to architektonický prostor na základě stereometických proniků vytvořený.*“ (s. 204) „*Místo valené klenby hlavní, jednotné plochy poloválcové, půlkruhového průřezu a do hloubky a délky spějící tendence, která naše kroky nutká ku předu, abychom prošli prostorem pod ní místo ní nalézáme nepřetržitou řadu centrálních dílčích prostorů tak do sebe sražených, že tvoří prostor jeden, jenomže nikoliv klidný. Krok se zdržuje a zastavuje, aby se pohled otočil kolem a vznesl vzhůru, kde postihne plochy prohnuté a nahoře jakoby zprohýbané. Jejich vodorovná undulace architektonického obalu prostoru, zvlnění jeho hmoty i povrchu, toť umělecký záměr a výtvarný cíl takového rozpínajícího se prostoru, spájením prostorových článků a jednotek vzniklého.*“ (s. 205)

Co víc, tento „systém pronikový“ (s. 206) Mádl posléze nalézá ještě u dalších staveb – Dientzenhoferova kostela sv. Mikuláše na Malé Straně, kostela sv. Josefa v Obořišti a kostela Panny Marie v Nové Pace. Všechny tyto stavby Mádl spojil s Kryštofem Dientzenhoferem, čímž vytvořil základ později intenzivně diskutované „dynamické skupiny“. Závěr článku se pak věnuje „vyzařování“ této tvorby do děl pozdějších tvůrců v čele s Kiliánem Ignácem Dientzenhoferem.

Mádlova nenápadná studie je dnes v podstatě zapomenutá.¹²¹ Pro přístup k modernímu poznání architektury 17. a 18. století v českých zemích přitom šlo hned v několika bodech o skutečně zakladatelské dílo, a to do té míry, že některé z jejích klíčových tezí zůstaly platné v podstatě dodnes. V první řadě to platí o zmíněné „pohybovosti“ barokní architektury. Je vlastně s podivem, že téma pohybu jakožto základního principu barokního jazyka architektury čekalo na své uvedení do česky psané literatury¹²² – přinejmenším té uměleckohistorické¹²³ – tak dlouho. V německojazyčném

¹²¹ Největší pozornost stati věnoval Švácha 1989, s. 540, který stručně a přesně vystihl její význam, a Macek – Bachtík 2015, s. 249–250 ad. Naopak například Mojmír Horyna, který si ve svých analýzách často vypůjčoval pojem „pronikovitosti“, Mádlu ve svých textech o vývoji „radikálního baroka“ zcela pomíjí – srov. např. Horyna 2004 nebo Horyna 2005. Ve výčtu badatelů o „české radikálně barokní skupině“ Mádlu vynechal i Švácha 2009, s. 450, resp. s. 747, pozn. 68.

¹²² Domnívám se, že Mádl byl skutečně prvním, kdo u nás explicitně definuje pohyb jako stylistický architektonický rys baroka. Dříve lze narazit na dílčí zmínky a náznaky, ze kterých ale vyplývá, že pohybovost pro autory nebylo téma (například Wirth 1908, s. 128 ve studii o barokní gotice cituje v poznámce Rieglovu charakteristiku Michelangela, který „oživil jádro gotiky — organický pohyb vzrůstání místo harmonického klidu přiměřeného tíži“, ale nijak na to již v textu nenavazuje). Ostatně i v *Pražském baroku* Arna Nováka, kde jsou využity nejrůznější rejstříky barvitěho metaforického jazyka, pohybovost nápadně chybí. Že šlo o koncept pro českého čtenáře nejspíše nový, naznačuje i to, jak Mádl pohybovost barokní architektury na s. 203 uvádí – věnuje jí totiž poměrně dlouhou vysvětlující pasáž, což naznačuje, že cítil potřebu čtenáře s celým konceptem podrobněji seznámit. O tom, že zde otevíral téma pro český dějepis umění, přinejmenším velmi čerstvé, však myslím není pochyb.

¹²³ Odlišná byla patrně situace v debatě mezi soudobými tvůrčími architekty. Například ve slavné studii Pavla Janáka Hranol a pyramida je pohyb v souvislosti s barokní architekturou zmiňován v závěrečné pasáži, kde Janák mimo jiné tvrdí, že „*barokní abstrakce záleží v sesilování a ožívování hmoty a v hýbání hmotou*“ nebo že baroko objevilo „*jiný, ze stupňování logicky postupné vzrůstající prostředek k abstrakci: otáčení a hýbání celými tvary z jich původní klidné antické polohy do poloh šikmo a dramaticky proti jádru stavby se stavicích: sloupy a pilíře v portálech a věže v průčelích kostelů staví se šikmo na uhlopříčnu, jakoby hmota stavby byla ožila a vyvěla ven nebo stáhla se zpět hýbajíc vši dříve plochou skladbou architektury*“. Janák 1912, s. 169.

prostoru totiž byla pohybovost baroka předmětem debat hned od chvíle, kdy na konci osmdesátých let 19. století začala jeho plnohodnotná rehabilitace. Zásahu na tom má pochopitelně stěžejní dílo evropské historiografie umění, o kterém zde již byla řeč, nevelká monografie *Renaissance und Barock* Heinricha Wölfflina z roku 1888.¹²⁴ Jde vlastně o (nezamýšlený) protějšek vůči trilogii Cornelia Gurlitta – zatímco Gurlitt se rozhodl zmapovat fenomén baroka topograficky, v co největší šíři, se snahou postihnout základní vztahy a tendence, ale bez ambice na ucelenější metodologické uchopení, Wölfflinův zájem byl zcela opačný: na úzce vymezeném a koncentrovaném případě Říma se snažil teoreticky postihnout základní principy barokní architektury, ve smyslu principiálních typů forem, které otiskují do mysli diváka a vytvářejí v ní vjem konkrétního díla – vycházel přitom psychologicky orientované „estetiky vcítění“.¹²⁵ Tyto formy, respektive typy forem, přitom Wölfflin zkoumá na proměně stylu, na rozdílech mezi barokem a renesancí, přičemž konkrétní stavby slouží jen jako příklady a ilustrace teoretických úvah. Vedle „hmotnosti“ je pro Wölfflina druhou klíčovou formou baroka právě pohyb,¹²⁶ jehož charakteristice se věnuje celá IV. kapitola první části.¹²⁷ Wölfflin barvitě charakterizuje pronikání pohybu do renesanční architektury, která původně „ve všem usilovala o stálost a zklidnění“ (s. 46), jako proces postupně navazujících kroků a silících tendencí. Jejich základem byla rostoucí orientovanost, „směrové tíhnutí“ („*Gefühl for Richtung*“, s. 46), které se nejprve začalo projevovat v „nepravidelném rozvržení dekoru“ a posléze postupném prolamování horizontál a narušování ustálených architektonických forem („*Brechung der Formen*“, s. 46). Silící důraz na centralizaci vnášel do kompozice pohyb (s. 49),¹²⁸ což se zprvu odráželo především na dramatičtější rytmizaci prvků směrem ke středu kompozice. Nejzazším důsledkem těchto tendencí pak bylo „rozkývání („*Schwingung*“) celé hmoty stěny tak, že se fasáda na koncích mírně stáčí dovnitř, zatímco uprostřed se živě hýbe vstříc k divákovi“. (s. 49) Protože zvlněný profil stěny sledovaly také štíty, okna a další prvky, docílilo baroko tímto motivem, který se poprvé naplno rozvinul v díle Borrominiho, „dojmu živého pohybu“ („*lebhafter Bewegungseindrucks*“, s. 50). Pro Wölfflina ovšem pohyb barokní architektury nevyplýval jen z rytmizace prvků a křivkově pojednaných stěn. Byl dán celkovou nervozitou, neklidem a napětím, které bylo charakteristické pro barokní vztah ke skutečnosti: „Baroko nám nikdy nenabízí dokonalost a naplnění nebo nehybný klid pouhého bytí (*die Ruhe des Seins*), ale pouze neklid změny a napětí neustálé proměnlivosti.“ (s. 50) Proto barokní tvůrci nahrazují „stálou a absolutně neměnnou“ formu kruhu oválem, který je „neklidný a stále jakoby v momentu proměny“, (s. 50) nebo stejně dokonalý čtverec formami obdélnými.

Vliv architektonického prostředí nelze v případě Mádla, pohybujícího se aktivně v „uměleckoprůmyslových“ kruzích, podcenit.

¹²⁴ Wölfflin 1888.

¹²⁵ Ke konceptu vcítění (*Einfühlung*) a jeho vlivu na dobovou teorii umění viz Schützeichel 2013. Ke zdrojům Wölfflinovy metodologie dále např. Payne 2011; Levy 2015a, s. 96–170, v češtině Mandažiev 2016; Vybíral 2020.

¹²⁶ „*Massigkeit und Bewegung sind die Principien des Barockstils*.“ Wölfflin 1888, s. 46.

¹²⁷ Wölfflin 1888, s. 46–57. Ačkoliv zde tuto kategorii shrnujeme zvlášť, ve Wölfflinově teorii byly hmotnost a pohyb kategorie úzce provázané – jak říká v úvodu kapitoly, právě nepravidelný rozvrh hmot, který tíží celé stavby koncentruje do jednoho bodu, vede k tomu, že se v „přetížených“ partiích formy otevírají a narušují a že celá stavba začne být ovládána nutkáním k pohybu.

¹²⁸ Na s. 46 Wölfflin hovoří expresivně o „*divoké lačnosti po pohybu*“ („*eine wilden Bewegungsgier*“)

Wölfflin se sice snažil baroko analyzovat a pochopit, nešlo mu ale o jeho docenění. Na rozdíl od Gurlitta ho zprvu stále chápal jako styl patologický, který do jasného renesančního řádu vnesl rozvrat a zpronevěřoval se zásadám skutečně ušlechtilého umění – k Mádlově „*radosti z hybu*“ tak mají Wölfflinovy charakteristiky skutečně daleko. Přesto jde o práci dodnes považovanou v historiografii baroka za zakladatelské dílo.¹²⁹ Značnou pozornost vzbudila už ve své době, byť ohlasy byly různorodé. V německém prostředí se Wölfflinův přístup setkal s oceněním i s ostrými polemikami (nejvýrazněji ze strany Augusta Schmarsowa¹³⁰) a v podstatě se stal východiskem pro teoretické hledání špičkových německých historiků umění následující generace (v čele s Paulem Franklem a Albertem Brinckmannem). Vídeňská škola jej zase vzala zdvořile na vědomí, ale na jeho teze navazovala spíše nepřímě. Alois Riegl ve slavném posmrtně vydaném souboru přednášek *Die Entstehung der Barockkunst in Rom* Wölfflina sice oceňuje, ovšem na závěr konstatuje, že „*jeho definice barokního stylu jako ‚hmotnosti a pohybu‘ nejde dostatečně do hloubky*“¹³¹ – s Wölfflinovými tezemi pak ve svém vlastním výkladu sice explicitně i nevyřčeně polemizuje,¹³² ale vlastní výklad konstruuje odlišným způsobem. Polemika s Wölfflinovým pohledem na baroko nicméně byla především metodologická, mířila na Wölfflinův způsob psychologicky orientované formální analýzy nebo na jeho vymezení jednotlivých formálních kategorií¹³³ – vídeňští historikové umění se zajímali více o zachycení kontinuity vývoje než o postižení apriorních formálních uměleckých kategorií¹³⁴ (byť se o ně přinejmenším ve druhém plánu pokoušeli taktéž).¹³⁵ Klíčové pojmy, které Wölfflin k postižení baroka používá, nicméně byly více či méně reflektovaně dalšími badateli přijaty, nebo spíše adoptovány, což se týká i pohybu – když už ne jako samostatná kategorie, ujal se alespoň jako jeden z přívlastků užívaných při popisu konkrétních děl.¹³⁶ V době vydání Dientzenhoferovského motivu tak byla v německy psané literatuře pohybovost zcela osvojeným pojmem pro charakteristiku barokní architektury.¹³⁷ Nepochybně k tomu přispěl i fakt, že Wölfflin svoji teorii i svůj pohled na barokní umění postupně revidoval a přepracovával, nejprve v *Die klassische Kunst: Eine Einführung in die italienische Renaissance* (1899) a pak především ve slavných *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, které vyšly roku 1915, tedy pouhých šest let před vydáním Mádlova Dientzenhoferovského principu.¹³⁸ Zde už Wölfflin rozlišuje celých pět dvojic nejobecnějších forem zobrazení a nazírání – lineární/malířský, plocha/hloubka, uzavřená/otevřená forma, mnohost/jednota, jasnost/nejasnost. Pohyb mezi nimi sice chybí, ovšem tato kategorie se

¹²⁹ K významu tohoto Wölfflinova díla viz zejm. Levy 2015a, s. 101–116 a Engel 2018, s. 294–328; 454–475, které obsahují bohaté odkazy na relevantní literaturu.

¹³⁰ Zejména v knihách *Barock und Rokoko* (1897) a později *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft* (1905).

¹³¹ Riegl 1908, s. 14. K Rieglově vazbě na Wölfflinovu práci viz např. Payne 2010.

¹³² Vztah Rieglovy a Wölfflinovy práce o baroku podrobně analyzovala Levy 2015b.

¹³³ Významná polemika se týkala zejména Wölfflinova pojmu malířské/malerisch. Přehledově srov. např. Payne 2001, s. 57–61; Adler 2004.

¹³⁴ Diskuse k recepci Wölfflina v tzv. vídeňské škole srov. Payne 2010 nebo Aurenhammer 2020.

¹³⁵ Viz Rieglovy duální kategorie haptické/optické, objektivní/subjektivní, plastické/koloristické, které uvádí ve druhém plánu i v rámci *Die Entstehung der Barockkunst in Rom*. Srov. Payne 2010, s. 21.

¹³⁶ Tak zachází s pohybem například Riegl, byť především u charakteristiky sochařských děl. Výklad *Die Entstehung der Barockkunst in Rom* ovšem končí před vznikem Borrominiho křivkově pojatých fasád, takže jak by Riegl charakterizoval tento typ architektury, není zcela jisté.

¹³⁷ Viz práce Brinckmanna, Frankla, Hempela, později Sedlmayra a dalších.

¹³⁸ Pro potřeby této práce vycházím z vynikajícího českého překladu vydaného jako Wölfflin 2020.

významně uplatňuje v rámci charakteristiky hned několika forem (nejvíce v kategoriích „malířské“ a „hloubka“) a v řadě zajímavě odstíněných rovin.

Je třeba podotknout, že Mádl kategorii pohybu do česky psané uměleckohistorické literatury uvádí specifickým způsobem – nejde o jen o přívlastek, ale definiční znak celé etapy. Mohla se „pohybovost“ do studie Karla Boromejského Mádla dostat přímo od Wölfflina? Na to není úplně snadná odpověď. Jak přesvědčivě ukázal Jindřich Vybíral, Wölfflinovy práce se u nás setkávaly s nápadným mlčením, přinejmenším co do otevřených, přiznaných referencí.¹³⁹ Nezákladnější povědomí o nich ale přesto existovalo, *Renaissance und Barock* měla dílčí ohlas v *Českém časopisu historickém* ve studii Maxe Dvořáka (který knihu hodnotil velmi pozitivně)¹⁴⁰ a *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* se dočkaly alespoň stručné anotace ve *Volných směrech*.¹⁴¹ Kdo chtěl, seznámit se s nimi tedy mohl. Jestli k takovým patřil i Mádl, nelze doložit, jakýkoliv odkaz na Wölfflina v jeho jinak pečlivě vedeném poznámkovém aparátu chybí (což ale, jak uvidíme, nemusí hrát podstatnou roli). Jeho charakteristika „pohybovosti“ se navíc fundamentálně liší od toho, jak s touto kategorií pracuje v jednotlivých verzích Wölfflin – třeba už jen tím, že Mádl ji časově klade jen do 18. století, zatímco pro Wölfflina jde o princip platný pro barokní sloh obecně (a tedy nejen pro architekturu užívající křivkové vedení stěn). Důraz, jaký Mádl na tuto kategorii klade, je ale přece jen netypický. Čteme-li navíc pozorně, pak v pasáži o „radosti z živého hybu“,¹⁴² můžeme jisté ohlasy příslušné kapitoly *Renaissance und Barock* nalézt. Formulace „nad klidným tektonickým vyrovnáním sil, nad uspokojenou rovnováhou ploch nabývá vrchu žádostivost uvést je do proudění a pohybu a udržeti je v nich“, nebo „dojem uklidněné stability nestačí [...] chtějí prožívat radost ze živého hybu, z vlnění linií a prohybu ploch“ zní jako ozvuky Wölfflinem opakovaně zdůrazňované skutečnosti, že baroko opouští „stálé a neměnné“ formy, nenabízí „nehybný klid pouhého bytí“, ale vnáší do kompozice „tolik pohybu, kolik je možné“ a „neklid změny“. Podobností zde samozřejmě není tolik, aby byly průkazné – že ale Mádl možná i ne zcela reflektovaně navazuje na knihu, která vyšla v době jeho počínajícího zájmu o baroko, není zase tak nepravděpodobné. Spolehlivé řešení ale může nabídnout patrně jen pohled do Mádlovy pozůstalosti nebo korespondence.

Zatímco kategorie pohybu/pohybovost jako jedna z charakteristik barokní architektury zjevně existovala a byla rozpracovávána dlouho před napsáním Dientzenhoferovského motivu, u druhé stěžejní „novinky“ jsou Mádlovy inspirační zdroje daleko aktuálnější. Jde o myšlenku „systému pronikového“, tedy pozorování, že dientzenhoferovské stavby jsou komponovány jako sestava vzájemně se prostupujících stereotomních útvarů nad oválným půdorysem. Je takřka nepochybné, že po věcné stránce je tento postřeh skutečně Mádlovou invencí,¹⁴³ což samo o sobě řadí jeho článek mezi klasická díla českého dějepisu barokní architektury, protože pro pochopení celé skupině je

¹³⁹ Zejm. Vybíral 2015 a Vybíral 2020.

¹⁴⁰ Dvořák 1902, s. 30 a 36–37.

¹⁴¹ *Volné směry* XIX, 1918, s. 118: „H. Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* v Mnichově u Bruckmanna. Jde o pět kategorií, podle nichž se dílo posuzuje protiklady: 1. lineární a malebné, 2. plocha a hloubka, 3. útvar otevřený a zavřený, 4. mnohost a jednota, 5. jasnost a nejasnost.“

¹⁴² Mádl 1920–1921, s. 203.

¹⁴³ Myslí si to už Švácha 1989. Vyplývá to mimo jiné i ze způsobu argumentace: Mádl uvádí nová, přesnější zaměření, bez kterých tento princip ani nebylo možné postřehnout.

zásadní a zůstává beze změny platný dodnes.¹⁴⁴ Stejný význam má i související Mádlovo rozpoznání základní čtveřice tzv. dynamické skupiny staveb (chybí pouze kostel sv. Anny v Chebu a zámecká kaple ve Smiřicích), jejíž charakter a autorství zaměstnávaly historiky umění celé další století.¹⁴⁵ Podobně důležitá je ale také metoda, kterou k těmto postřehům Mádl dospěl.

Když se totiž zabývá hledáním „dientzenhoferovského motivu“, nejde mu jen o zachycení dojmu, kterým celek stavby působí, ani o nalezení abstraktních formálních a stylových principů. Architektonické dílo naopak zkoumá s úsilím „o vyšetření, na jakém základě byl vytvořen jeho prostor“, tedy toho, jakým způsobem tvůrce postupoval při jeho kompozici. Mádl dovozuje, že je při tom třeba „vyjít od samého buněčného jádra uměleckoarchitektonického procesu tvůrčího, od samé podstaty umění architektury, jehož metou je utvářiti prostor, jehož tvar a podobu jaksí ztělesňují a viditelnými i chopitelnými činí hmotné tvary ohraničující a vymezující, podlahu, zdi a kryt stropní“. (s. 203) I když se to tak nemusí zdát, Mádl zde mění dosavadní perspektivu pohledu na barokní architekturu. Analýzy architektonických děl 18. století, ať pochvalné, nebo kritické, se totiž u nás do té doby zabývaly navenek zjevnými formami – tvary, dekorem, způsobem řazení a spojování prvků a celkovým působením na diváka –, z nichž pak případně bylo usuzováno na výchozí ideu autora. Mádl ale navrhuje a vzápětí i předvádí opačný postup – zaměřit se na výchozí myšlenku, základní princip, ze kterého je odvozeno utváření prostoru, a teprve na základě toho se zkoušet porozumět navenek zjevným formám. Mádl tedy jednotlivé stavby začíná charakterizovat od půdorysu, ze kterého posléze rozečítá onen dientzenhoferovský motiv (tedy pronikový systém) v různých variacích. Samotné ztvárnění architektury ve smyslu použitého tvarosloví a dekoru se stává vedlejším, respektive slouží teoreticky hlavně k upřesnění posloupnosti vývojové řady a vztahů mezi jednotlivými stavbami. Český píšícím badatelům tento postup pro poznání barokní architektury naznačil nové dimenze úvah o barokním stavitelství. Mádl zde jedním dechem dokázal nazvat jedinečný, charakteristický rys „české“ barokní architektury a zároveň naznačil způsob, jak ho do budoucna dále podrobně zkoumat – metoda „exaktní“, „inženýrské“ analýzy vycházející z rozboru půdorysu a kompozice prostor a usilující rozpoznat kompoziční záměr autora se stane východiskem pro velkou část pozdějších významných českých historiků architektury, počínaje Oldřichem Stefanem, přes Václava Richtera až po Mojžíra Horynu.

Nabízí se zde ale pochopitelně otázka, kde Karel Boromejský Mádl, dlouho píšící kombinací pozitivistického a literárně evokativního způsobu, charakteristickou pro historiky pozdního 19. století, našel k tomuto pohledu na věc inspiraci. Částečnou odpověď nabízí pohled na tehdejší aktuální německy psané práce k dějinám barokní architektury. V roce 1919 vyšla důležitá monografie později prominentního německého historika novověké architektury Alberta Ericha Brinckmanna¹⁴⁶ *Die Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts*,¹⁴⁷ která sleduje vývoj barokní architektury v Itálii a Francii. Brinckmann byl sice žákem Heinricha Wölfflina, ale pro své formálně stylové analýzy adaptoval spíše pohled Augusta Schmarsowa, který charakteristiku barokní architektury stavěl na dualitě hmoty a

¹⁴⁴ Naposledy viz syntéza Bachtík – Macek 2015.

¹⁴⁵ Zde je opět nejjednoduší odkázat na přehledovou studii Bachtík – Macek 2015 a samozřejmě též na v tomto smyslu zcela nepominutelný článek Švácha 1989.

¹⁴⁶ K němu Metzler Lexikon 2007; interpretačně zejm. Levy 2015, s. 244–300; Engel 2018, s. 519–550.

¹⁴⁷ Brinckmann 1919.

prostoru.¹⁴⁸ Právě těmito dvěma kategoriemi, kterým posléze věnoval i samostatný esej,¹⁴⁹ Brinckmann důsledně traktuje svou monografii. Bylo to patrně toto úzké zaměření na proměny prostorových vztahů, co mu umožnilo si povšimnout, že v koncepcích některých tvůrců pozdního 17. století, jako byl Guarino Guarini, dochází místo běžného adičního nebo substitučního řazení jednotlivých částí kompozice k jejich prostorovým a hmotovým pronikům (*Durchdringung*).¹⁵⁰ Brinckmann ve svých analýzách nehovoří o pronikovém „systému“ a celý koncept má u něj subjektivnější, vágnější charakter než u Mádla, který hovoří výslovně o proniku geometricky jasně definovaných prostorových těles. Přesto je zřejmé, že právě úvaha A. E. Brinckmanna (tedy nikoliv vídeňského, ale kolínského – později berlínského – historika umění), která nebyla bez ohlasu ani v německém prostředí,¹⁵¹ Mádlovi posloužila jako výchozí zdroj vlastních analýz¹⁵² a inspirace k ustavení pojmu tolik důležitého pro česky psaný dějepis umění.

Mádlova snaha tuto výchozí inspiraci precizovat a využít ji pro nalezení „*samého buněčného jádra uměleckoarchitektonického procesu tvůrčího*“ ukazuje ještě na jeden možný zdroj podnětů pro jeho úvahy o dientzenhoferovském motivu. Mádl byl totiž mimo jiné významným aktérem v rozvoji českého umělecko-průmyslového školství, což se odrazilo i v jeho jmenování profesorem Umělecko-průmyslové školy v Praze. Mádl se po celý život aktivně a prakticky zajímal o soudobou uměleckou tvorbu včetně architektury, a to jak z pozice kritika, tak aktéra různých osvětových akcí a iniciativ. Blízko měl zejména k architektům secese a rané moderny, včetně Friedricha Ohmanna, se kterým spolupracoval také na proslulém katalogu barokních, rokokových a empírových motivů *Architektur und Kunstgewerbe der Barockzeit, des Rokoko und Empire aus Böhmen und aus österreichischen Ländern*. Ten Mádlovou zásluhou vyšel dříve než německy v češtině pod názvem *Architektura a umělecký průmysl doby baroku, rokoka a empiru v Čechách a jiných zemích rakouských* už v roce 1896.¹⁵³ Mádlova snaha analyzovat barokní tvorbu „zevnitř architektury“, de facto pohledem jejího tvůrce, mohla tedy vyvěrat právě z jeho blízké obeznámenosti s architektonickým provozem a

¹⁴⁸ K Schmarsowově teorii prostoru přehledově zejm. Schwarzer 1991; Levy 2015, s. 255; Basu 2017/2018 (s množstvím odkazů na další literatury), Engel 2018, s. 328–339. U nás se dobové debatě historiků architektury o prostoru včetně role A. Schmarsowa a jeho následovníků zabývali zejm. Švácha 2001 a v následné debatě Vybíral 2004 a Švácha 2019.

¹⁴⁹ *Plastik und Raum als Grundform künstlerischer Gestaltung*, 1922

¹⁵⁰ Viz např. charakteristika Guariniova traktátu *Architettura Civile*: „*Den Tafeln folgen weiter ohne Erläuterung eine Anzahl von Bauten und Entwürfen Guarinis, die für das architektonische Körperverständnis jener Zeit von größtem Wert sind und jene gegenseitige Durchdringung von Raumkörpern und Raumkörpern, plastischen Körpern und plastischen Körpern, endlich Raumkörpern und plastischen Körpern im einzelnen angeben.*“ Brinckmann 1919, s. 78, Záhloví následující stránky pak nese nadpis „*Durchdringung Raumlicher und Plastischer Körper*“. S pojmem se pracuje i v dalších pasážích knihy.

¹⁵¹ Pojem *Durchdringung* bezprostředně přejímá např. Werner Weisbach (Weisbach 1924) a další.

¹⁵² Pokud vím, pojem *Durchdringung* ve smyslu prostorového a hmotového proniku je skutečně Brinckmannovým vynálezem. Schmarsow a autoři jeho generace tento pojem nezná. Z Brinckmannových generačních souputníků se utvářením prostoru v dějinách architektury zabýval Paula Frankl v takřka současné, slavné práci *Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst* (Frankl 1914). Přestože Frankl vychází z podobných kořenů jako Brinckmann, pojem „proniku“ výslovně nepoužívá. Frankl je naopak původcem konceptu křivkové architektury (*kurvierte Architektur*), který se později v německy psaném dějepis umění prosadil nejvýrazněji. Srov. Engel 2018, s. 475–499.

¹⁵³ Ohmannově odborném zájmu o baroko a spolupráci s Mádlem podrobně Janatková 2004b, s. 1026–1027 a především Vybíral 2013.

architektonickými postupy, případně z diskusí se samotnými tvůrci. V kontextu „hledání radikálního baroka“ je tato souvislost zajímavá, protože podobně tomu bylo v případě Oldřicha Stefana, který sám byl základním vzděláním architekt a který tento způsob uvažování o barokní architektuře dále rozpracovával.

Karel Boromejský Mádl v každém případě byl tím, kdo svojí dientzenhoferovskou studií položil pevné základy pro konstituci pojmu „radikální baroko“. Jednak v tom, že s oporou v tehdy aktuálním německém dějepisu umění charakterizoval její dva základní znaky – pronikovost a pohybovost, jednak v tom, že představil postup, kterými tyto znaky lze rozpoznat a zhodnotit. A v neposlední řadě také „založením“ skupiny dynamických staveb, které znamenalo zásadní rozšíření kánonu dějin architektury baroka v českých zemích – přineslo totiž přesun těžiště pozornosti od dosud zcela dominujícího Kiliána Ignáce Dientzenhofera směrem k jeho otci Kryštofovi, potažmo k celé generaci tvůrců aktivních v první čtvrtině 18. století (mezi které patřili mimo jiné i Jan Blažej Santini Aichel a František Maxmilián Kaňka).

K dovršení zahájené pojmové stavby ale ještě vedla poměrně dlouhá cesta i s některými překvapivými odbočkami.

„A není to snad nějaký barok umírněný, ale hned barok nejradiálnější, nejdivočejší“. Římské inspirace Vojtěcha Birnbauma

Ani s rostoucím poznáním a přibývajícými studiemi i monografiemi nepřestala být otázka barokního umění pro historiky a historiky umění počátku 20. století mimořádně vzrušujícím metodologickým a teoretickým problémem. Není ostatně náhoda, že Heinrich Wölfflin (a vedle něho řada dalších¹⁵⁴) svou teorii dějin umění budoval právě na materiálu baroka – zjevná kontinuita a zároveň diskontinuita s výtvarným světem renesance, proměnlivost a mnohotvárnost celé etapy i umělecký jazyk, který se zcela vymykal zásadám klasicky cítěného vkusu, ale přitom měl zjevnou vlastní integritu, to vše provokovalo myslitele mezi historiky umění ke snahám vystihnout nejvlastnější principy baroka a najít použitelný rámec pro jeho ucelenou teoretickou interpretaci – na které by bylo zároveň možné ověřit dosavadní teze a poznatky o charakteru, vývoji a proměnách slohů obecně. Shoda se přitom obtížně hledala i u tak základní otázky, jako kde vlastně baroko začíná a kde končí – byl jeho zakladatelem Michelangelo, nebo už Bramante, nebo snad až Borromini? Jsou manýrismus a rokoko součástí baroka, nebo samostatné styly? Tyto otázky byly v dějepisu umění předmětem debat v podstatě po celou dobu, co panovala víra v takzvaný husí pochod stylů.

V první třetině 20. století, kdy se vědecký výzkum barokního umění přes všechny dosavadní objevy teprve začal naplno etablovat, tato dráždivá nejednoznačnost baroka přitahovala pozornosti i těch teoretičtější uvažujících odborníků, kteří se jinak zaměřovali na jiná období – jako byl specialista na antické a raně středověké umění Vojtěch Birnbaum (1877–1934).

¹⁵⁴ Schmarsow; Frankl; Brinckmann a další.

Birnbaum patří nepochybně k ústředním postavám českého univerzitního dějepisu umění.¹⁵⁵ Žák Aloise Riegla a Franze Wickhoffa přinesl na uměnovědné pracoviště Karlovy univerzity bezprostřední vazbu na tzv. vídeňskou školu umění včetně její metodologie. Po jmenování řádným profesorem stál od roku 1927 v čele univerzitního Ústavu pro dějiny umění a shromáždil kolem sebe okruh oddaných žáků, z nichž mnozí vyrostli v nejvýznamnější osobnosti následující generace oboru. Angažoval se také velice aktivně jako památkář, a to jak v řadách Klubu Za starou Prahu, tak skrze teoretické články a polemiky. Odborně se Birnbaum soustředil na starší západoevropské umění, jméno si vydobyl obsáhlou studií o původu ravenenské architektury a intenzivně se věnoval románské architektuře, například původu a charakteru rotund, nebo svatovítské katedrále. Je proto jistým paradoxem, že jeho patrně nejslavnějším, nejpřipomínanějším a nejcitovanějším dílem se stala teoretická studie o barokním umění. Nedlouhá stať *Barokní princip v dějinách architektury*, která poprvé vyšla v časopise *Styl* v roce 1924¹⁵⁶ ovšem skrývá paradoxů více.

Záměr, se kterým studii psal, Birnbaum přibližuje bez velkého otálení hned v prvním odstavci: nemá jít o tradiční historický přehled, cílem je pokusit se o „*vystižení vlastní podstaty barokního slohu*“, přičemž má být dále „*ukázáno, kterak zcela obdobné, ano přímo totožné snahy a sklony, jako v baroku, se projevují také v posledních vývojových obdobích slohů jiných, [...] takže vlastně každý sloh směřuje k baroku a tento jest stálým refrénem v dějinách umění*“.¹⁵⁷ Podle Birnbauma je totiž třeba přehodnotit dosud předložené definice baroka, které nejsou dostatečné, neboť „*jsou negativní a jsou i logicky pochybené*“. Svůj pokus o nalezení podstaty baroka pak provádí v postupných, promyšlených krocích. Nejprve na případu edikuly z římského kostela Chiesa Nuova demonstruje, jak rozrušením v základu čistě renesanční struktury vzniká ve skutečnosti útvar řídicí se zcela jinými principy (ze sestavy jednotlivých prvků vzniká skupina řízená sdílenou vůdčí myšlenkou). A postléze představuje možné podoby tohoto „*přetvoření a přepodstatnění*“ (s. 14) na třech základních směrech baroka, reprezentovaných vždy jednou tvůrčí osobností: barok monumentální (Michelangelo), barok perspektivní (Borromini), který odpovídá tomu, co dnes charakterizujeme jako radikální nebo dynamické baroko, a barok klasicistický (Palladio). Na všech těchto směrech a tendencích přitom sleduje opakující se rys – narušování běžných tektonických vztahů, které ustupují stranou ve prospěch subjektivní výtvarné ideje. Jak Birnbaum shrnuje ve výsledné definici, barokní architektura „*tvoří skupiny rázu a původu čistě uměleckého, jež nadřazuje útvarům rázu a původu tektonického*“. Tektonické útvary jsou „*pouze prostředkem k vyjádření uměleckých hodnot, jež vznikají v tvůrčím lidském duchu nezávisle na nich*“. (s. 15) Birnbaum zároveň princip upřednostňování „*subjektivní skutečnosti lidského ducha*“ nad „*objektivní skutečností přírodních sil a tektonických zákonů*“ nevztahuje jen na „*baroko 16.–18. století*“, ale chápe ho jako něco, co je vlastní všem pozdním stylovým fázím obecně, a co je tedy „*barokním principem*“ ve smyslu onoho „*trvalého refrénu dějin umění*“. V poslední třetině článku Birnbaum tuto tezi demonstruje na několika příkladech – Parlěřově svatovítské katedrále, Prašné bráně, Riedovských kroužených klenbách nebo na umění pozdní antiky.

¹⁵⁵ Přehledově viz Hořejší 1987a; Hlobil 1987; Slaviček 2016a, s. 108–109; Murár 2017; Murár 2020a a Murár 2020b.

¹⁵⁶ Zde ovšem vycházím ze samostatného brožovaného vydání z roku 1941 – Birnbaum 1941.

¹⁵⁷ Birnbaum 1941, s. 7.

Barokní princip v dějinách architektury vzbudil mezi českými historiky umění velký ohlas už za Birnbaumova života a za metodologicky jedinečný a originální počín byla studie považována i dalšími generacemi badatelů,¹⁵⁸ k interpretacím ostatně provokuje dodnes.¹⁵⁹ Kromě myšlenky „barokního principu“ cyklicky se opakujícího v dějinách umění poutal největší pozornost zejména koncept perspektivního baroku, jakožto neotřelý způsob, jak charakterizovat nejexpresivnější polohy barokní architektury. „*Tento barok tvoří své architektury tak, aby působily jako souhrn, řekl bych přímo jako symfonie přerozmanitých lomených a odstupňovaných, nebo zas pružně v křivkách se prohýbajících a vlnících linií a toho cíle dosahuje tím, že své fasády a jejich články zalomuje a obloukovitě prohýbá v půdorysu, přenechávaje pak perspektivě a jejímu působení, aby je promítla do architektonického obrazu vnímaného okem.*“ (s. 11) V rámci Birnbaumovy teorie o „barokním principu“ navíc perspektivní barok hraje ústřední roli. Je to směr, ve kterém došlo svého završení baroko ve smyslu stylu a zároveň prototyp baroka jakožto obecného principu – perspektivní barok je, s jistou nadsázkou řečeno, příkladem barokního principu uvnitř baroka: „*U perspektivního baroku trvalo nejdéle, než byl moderní estetikou přijat na milost; dokonce Cornelius Gurlitt, jenž, možno říci, barok pro nás objevil, tvářil se vůči baroku perspektivnímu ještě dost rozpačitě. A přec – nic vývojově logičtějšího, ano přímo osudově nutnějšího. Cíl, k němuž směřuje každý umělecký vývoj jakožto ke své poslední metě, jest úplné nadřazení iluze nad realitu, naprosté nahrazení skutečnosti věcné skutečností uměleckou. Umění, jež nedospělo až sem, neřeklo prostě své poslední slovo. Tímto posledním slovem ve vývoji baroku jest však právě barok perspektivní.*“ (s. 12)

Právě myšlenku „barokního principu“ a „perspektivního baroka“ ovšem provází trojí paradox. Na ten první přesvědčivě ukázal Jindřich Vybíral, který v klíčových bodech Birnbaumovy teorie rozpoznal zjevné výpůjčky z *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* stylu Heinricha Wölfflina.¹⁶⁰ Platí to v prvé řadě už pro samotnou ústřední myšlenku „cykličnosti“ „barokního principu“. Dalo by se namítnout, že představa o „barokním principu“ jakožto opakující se fázi různých stylů není přímo Wölfflinova idea – jak ostatně sám uvádí v závěru *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, kde se v tomto smyslu odkazuje ke Georgu Dehiovi a Jakobu Burckhardtovi.¹⁶¹ Ve skutečnosti by bylo možné jít ještě dál, protože k celému tomuto konceptu měl velmi blízko už prapůvodní význam slova „baroko“ – ten až do Burckhardta označoval nikoliv samostatný styl, ale dílčí „úchytku“ ze zásad správného umění, kterou bylo teoreticky možné aplikovat na libovolnou etapu. Chápání baroka v tomto smyslu, dokonce výslovně jako opakující se (úpadkové) fáze stylů, bylo živé ještě v 90. letech 19. století, tedy v době, kdy se pojem baroka jakožto slohové etapy teprve etabloval (viz pozoruhodné „svědectví“ Antonína Cechnera v jeho pojednání *O slozích stavebních*¹⁶²). Wölfflinovské výpůjčky jsou ale stejně nesporné

¹⁵⁸ Stručný přehled recepce *Barokního principu* až do nedávné současnosti podává Vybíral 2015.

¹⁵⁹ Recentně kromě studie Vybíral 2015 zejména práce Tomáše Murára, které reflektují i další Birnbaumovy teoretické práce: Murár 2015 nebo Murár 2017.

¹⁶⁰ Vybíral 2015, s. 3–5. Blízký vztah Birnbaumovy teorie barokního principu k úvahám Heinricha Wölfflina rozpoznal už Tomáš Murár v absolventské práci Murár 2013 (zejm. s. 23 ad), zachytil ji ale spíš v obecnějších souvislostech.

¹⁶¹ Wölfflin 2020, s. 297.

¹⁶² Cechner zde má ještě v roce 1898 v rámci přehledu stylů potřebu hájit baroko jakožto samostatný sloh. Činí tak v pasáži, která by mohla vyznít jako polemika s Birnbaumem, kdyby nevznikla o celých 26 let před *Barokním principem*: „*Ve všech slozích lze stopovati na sklonku trvání jejich zálibu po nových tvarech neb aspoň po nevidaných sloučeninách stávajících forem a jistou zbujnělost ornamentiky. Zjev ten byl nápadným*

také v samotné výchozí definici „barokního principu“,¹⁶³ a domníváme se, že od Wölfflina pochází rovněž akcent na význam perspektivy pro charakteristiku principů barokní architektury.¹⁶⁴ Vysvětlovalo by to mimo jiné nekonzistenci perspektivní kategorie v rámci Birnbaumova systému: Wölfflin baroko charakterizuje z hlediska psychologie vnímání, u Birnbauma ale tato kategorie, vycházející z působení architektury na smysly vnímatele, stojí vedle pojmů „monumentální“ a „klasicistický“, které patří oba do nápadně odlišných diskursů. Jindřich Vybíral nakonec dochází k závěru, že spíše než o plagiát jde u Birnbauma o „derivát“,¹⁶⁵ tedy adaptaci Wölfflinových tezí pro odlišně vystavěný autorský systém, určený navíc původně specifickému publiku (*Styl* mířil spíše na praktikující umělce než historiky umění). Nicméně jistá „mimoběžnost“, tedy fakt, že Birnbaum buduje vlastní teorii jaksi samu o sobě, bez potřeby otevřeně diskutovat s dosavadními úvahami o povaze barokního umění (nebo je vůbec brát na vědomí) je překvapivá.¹⁶⁶ Jeho úvodní konstatování, že chce hledat definici baroka, protože „do nedávna platné“ pokusy „jsou negativní a jsou i logicky pochybené“ a mají výhradně „negativní ráz“ (tj. vymezují baroko jen skrze jeho nedostatky), by totiž jednoduše bylo neudržitelné i v roce 1914, natož o deset let později, tím spíše z pera Rieglova žáka. Birnbaum si navíc v této věci protiřečí, když o pár odstavců dál píše, že opovrhování barokem „náleží dnes arci již minulosti: dnes se cení barok jako kterýkoli jiný historický sloh, snad i více“ (s. 8).

Tento zvláštní ráz *Barokního principu*, který buduje samostatnou linii úvah mimo průběh dosavadních diskusí (snad v tom roli hrál i fakt, že baroko nebylo Birnbaumovou nejvladnější specializací), má možná podíl na druhém paradoxu, který je s tímto stěžejním dílem česky psané teorie umění spojen: jeho nejdůležitější teze sice byly obdivovány, zkoumány a opakovaně připomínány, ovšem v dějepisu barokní architektury se vlastně ani jedna z nich důsledněji neujala. Pojem perspektivního baroka bývá v literatuře dodnes připomínán jako alternativa pro – konkurenční a úspěšnější – pojem „radikální baroko“,¹⁶⁷ aniž by se s ním ale v analýzách a interpretacích skutečně pracovalo. Proti „radikálnímu“ a „dynamickému“ konceptu se ten „perspektivní“ nedokázal prosadit z poměrně logických důvodů – „perspektivnost“ (jakožto kategorie převzatá od Wölfflina) je pojem vztahující se

na konci vlády slohu římského a gothického; někdy i nazývají tato konečná období barokem jmenovaných slohů. Největší změna stala se však s renaissancí, která posléz změnila se v nový sloh zvaný obecně barokem, kterýž dle některých jest jen poslední úpadkovou periodou renaissance. Větším právem nazývá se barok novým slohem, neboť jeho zásady i prostředky jsou zcela odchylné od zásad i formové mluvy renaissance.“ Cechner 1898, s. 243.

¹⁶³ Vybíral 2015, s. 3 a 4.

¹⁶⁴ Pojem perspektivní barok Wölfflin samozřejmě nezná, nicméně úvahy o perspektivním působení barokní architektury tvoří podstatnou část jeho výkladu o kategoriích „Plocha a hloubka“ v architektuře – viz Wölfflin 2020, s. 164 ad. Jako názorný příklad uveďme pasáž, kde Wölfflin uvažuje o tom, že „hloubkové umění se nikdy nespokojí s pouhým frontální pohledem“, (s. 168) což o několik řádků dál ilustruje poznámkou, že „Kompozice jako kostel sv. Karla Boromejského ve Vídni s dvěma volnými sloupy před průčelím vypadá nejhůře v geometrickém nárysu.“ (s. 169) Téměř totožnou argumentační figuru používá v rámci definice perspektivního baroku Vojtěch Birnbaum: „Bylo by velmi poučným experimentem, postavit i zde vedle sebe neperspektivní nárys a skutečnost [...], shledali bychom [...], že živá hra linií, hlavní to prostředek zamýšleného uměleckého dojmu v neperspektivním nárysu zcela chybí“. Birnbaum 1941, s. 11 a 12.

¹⁶⁵ Vybíral 2015, s. 9–11.

¹⁶⁶ Jindřich Vybíral (Vybíral 2015, s. 9) upozorňuje, že článek byl původně určen specifickému publiku, *Styl* mířil spíše na praktikující umělce a architektky než na historiky umění a nepracoval s odkazy na literaturu. I s tímto vědomím je ale Birnbaumem zvolená strategie diskutabilní.

¹⁶⁷ Např. Horyna 2005, s. 5; Biegel – Bachtík 2015, s. 15.

k subjektivnímu vnímání diváka, kdežto tradice „radikálního baroka“ počínaje Mádlem je založena na hledisku tvůrce a jeho práce s hmotou a prostorem. Mimoběžnost teorie perspektivního baroka a prosadivšího se pohledu na principy barokní architektury nejmýlněji ukazují pokusy oba pohledy propojit, jak svědčí především studie Barokní princip v české architektuře 17. a 18. století od Birnbaumova žáka Oldřicha Stefana, psaná přímo k poctě obdivovaného učitele¹⁶⁸ – jde de facto o rozsáhlý komentář k Birnbaumově studii, kterou Stefan aplikuje na české prostředí a doplňuje o vlastní představy o vývoji barokního umění. Posunů je přitom tolik, že původní Birnbaumova teorie zde ve výsledku hraje roli spíše jen inspiračního zdroje pro Stefanovy vlastní autorské úvahy.¹⁶⁹

Podobně je to i s ideou baroka jako cyklicky se vracejícího slohového principu. Zatímco Birnbaumovy obecnější úvahy o povaze stylu, které rozvíjel v pozdějších textech (zejména Doplněk k vývojovým zákonům z roku 1938), našly významné následovníky,¹⁷⁰ v rámci českého dějepisu barokní architektury zůstala představa baroka jako „*stálého refrénu v dějinách umění*“ spíše na okraji. Jako daleko životaschopnější se nakonec ukázala spíše Birnbaumova představa baroka jako fenoménu sestávajícího z různých, paralelně existujících výtvarných módů, kterou ovšem v jeho době i v jeho dalších pracích zastínil přísně vývojový pohled na dějiny umění.

Zdálo by se tedy, že na cestě k „radikálnímu baroku“ byl Birnbaumův slavný článek jen slepou, ba dokonce zcela jiným směrem mířící odbočkou. Jenže – a v tom spočívá jeho třetí paradox – přesto Vojtěch Birnbaum vnesl do diskuse několik motivů, které se mohou z dnešního pohledu zdát nenápadné, ale bez kterých se koncept „radikálního baroka“ nemohl obejít.

Prvním z nich je navrácení Říma do příběhu česky psaných dějin barokní architektury. Česky píšící badatelé totiž do té doby drželi linii nastolenou Corneliem Gurlittem, který Řím jako centrum barokního umění bral na vědomí, ovšem „německé“ baroko chápal jako svébytnou a na římském umění ve svých vrcholech v podstatě nezávislou část stylu. I když starší čeští historikové umění římskou barokní architekturu pochopitelně znali,¹⁷¹ tématem pro hlubší rozbory pro ně nebyla. V centru pozornosti stála hlavně domácí tvorba a její bezprostřední okolí a přímé spojení Řím–Praha nikdo nespatořoval ani nehledal. To jen potvrzuje úzkou závislost raného českého dějepisu architektury na Gurlittovi, protože ostatní zakladatelská díla o baroku, v čele s pracemi Wölfflina (1888!) a Riegla (1908!), zkoumala charakteristiky slohu právě na materiálu římské architektury. Birnbaum, který Řím dokonale poznal během osmiletého pobytu po absolvování vídeňské univerzity, tímto směrem opět obrací pozornost. A co víc, v závěru skutečně rýsuje spojení Praha–Řím, když do skupiny „perspektivního baroka“ řadí vedle Borrominiho také českou dientzenhoferovskou generaci, která „*tvoří naráz barokní architektury tak smělé a zralé, že by se ctí obstály i v samém Římě vedle nejslavnějších děl Borrominiho a Pietra da Cortona*“.¹⁷² O Guarinu Guarinim, který byl od Gurlitta považován za klíčového inspirátora pro záalpské baroko, zde nepadne ani slovo, „perspektivní barok“ je barokem „*přísné observance borrominiovské*“. Řím se zde tak poprvé stává pro uměleckou tvorbu

¹⁶⁸ Stefan 1959b.

¹⁶⁹ Shrnutí viz např. Hořejší 1987b.

¹⁷⁰ Vybíral 2020, s. 12–13.

¹⁷¹ Viz hlavně přehledové texty typu Chytil 1890; Cechner 1898 a další.

¹⁷² Birnbaum 1941, s. 20.

17. a 18. století v českých zemích referencí, a především srovnávacím měřítkem – a zůstane jím, i v rámci pojmu „radikálního baroka“, až do konce tisíciletí.

S tím souvisí druhý důležitý motiv. Ačkoliv Birnbaum nestaví svůj výklad na sledování chronologické progresy stylu, vývojová perspektiva je v jeho úvahách zřetelně patrná.¹⁷³ Opět to platí zejména v souvislosti s „perspektivním barokem“, který označuje za „*poslední slovo ve vývoji baroku*“, za příklad stylové fáze, ke které sloh míří „*s osudovou nutností*“ jako ke své „*poslední metě*“. V českém pohledu na barokní architekturu to byl opět nový akcent. I předtím byly v 17. a 18. století rozpoznávány vrcholy (přesněji jeden vrchol v podobě tvorby mladšího Dientzenhofera), nicméně vývojový determinismus, který umění nutil k těmto vrcholům dospět, byl dosavadním pohledům cizí: když Karel Boromejský Mádl o tři roky dříve popisoval tvorbu raného 18. století jako „pohybovou“, šlo o prostě o charakteristiku jedné stylové etapy, bez snahy definovat, jestli šlo o začátek, vrchol nebo doznívání slohu. Birnbaum dynamiku stylové progresy do pohledu na baroko nejen vnesl, ale určil i její cílový bod, „perspektivní baroko“ – čímž pro svoje žáky a následovníky určil, kde má být těžiště dalšího zkoumání dějin barokní architektury. Jinými slovy „perspektivní“ – respektive „dynamické“ a „radikální“ – baroko díky Birnbaumovi jednoznačně splýnulo s barokem „vrcholným“.

Ještě jedno překvapení ale pro naše hledání Birnbaumova studie skrývá. V samotném závěru, když rýsuje onu spojnicí Praha–Řím, vyzdvihuje Birnbaum význam záalpského baroka 18. století následujícími slovy: „*Vidíme totiž s překvapením, kterak proniknutím baroku na sever nastává náhle úplná změna, kterak kraje, které po téměř dvě staletí si nevěděly s renesancí co počítí, nedovedly z ní co udělati, náhle se chápou italského baroku s takovou snadností, obratností a jistotou, jako by byl zvlášť pro ně utvořen. A není to snad nějaký barok umírněný, ale hned barok nejradikálnější, nejdivočejší, barok přísné observance borrominiovské.*“¹⁷⁴

Ano, právě zde se poprvé mezi slovy charakterizujícími „vrcholné“ baroko objevuje pojem radikálnosti. Ke stylovému konceptu „radikálního baroka“ je v tuto chvíli pochopitelně ještě daleko, radikalita tu hraje roli spíše výrazné, snad bez hlubší rozvahy použité metafory, která zdůrazňuje pointu rychle gradujícího závěru.¹⁷⁵ Slovo a jeho spojení s tvorbou „barokně dynamických“ architektů už zde ale přišlo na svět – nyní už mohlo žít vlastním životem, být po ruce při dalších interpretacích a čekat na svou příležitost.

Pravděpodobnost, že se nějaká naskytne, byla poměrně vysoká. Vojtěch Birnbaum totiž v dějinách české barokistiky sehrál ještě jednu klíčovou roli – byl hluboce ctěným pedagogem, který vychoval mimo jiné i několik vynikajících historiků architektury. Platí to především o Oldřichu Stefanovi a Václavu Richterovi, kteří oba poznání dějin barokní architektury obohatili stěžejním způsobem. Oba dva Birnbaumovo dílo dobře znali, navazovali na ně, nebo s ním polemizovali – oba jím tedy byli bezpochyby výrazně ovlivněni. Zmíněné birnbaumovské inspirace, i když jsou jiné, než bychom

¹⁷³ K tomu zejm. Murár 2017.

¹⁷⁴ Birnbaum 1941, s. 20.

¹⁷⁵ V tomto smyslu je zároveň zajímavé i použití přívlastku „nejdivočejší“, které nelze číst jinak, než jako záměrný a polemický odkaz na slavnou Burckhardtovu charakteristiku baroka jako „zdivočelé“ renesance

možná na první pohled čekali, se tak mohly propsat i do konceptů, které byly jinak založeny odlišným způsobem, jako bylo v mnoha ohledech rozhodující vystoupení Stefanovo.

„Průbojná, ale ještě plná vnitřní kázně“. Cesta Oldřicha Stefana k Pražskému baroku 1938

V pátrání po vzniku „radikálního baroka“ jsme dosud sledovali jednotlivé více méně izolované stavební kameny, jež zatím jen naznačovaly tvar, který budou další úvahy o barokní architektuře nabývat. K jejich sestavení do uceleného tvaru „radikálního baroka“ bylo potřeba ještě mnoho práce. Drtivou většinu z ní odvedl architekt a historik umění Oldřich Stefan.

Oldřich Stefan (1900–1969)¹⁷⁶ je považován za skutečně zakladatelskou osobnost české historiografie barokní architektury, a to jak díky přínosu pro pochopení vrcholných děl 18. století v čele stzv. dynamickou skupinou staveb nebo díly Jana Blažeje Santiniho, tak pro rozvíjení specifických interpretačních postupů a originálních teoretických úvah o charakteristikách zakládajících podstatu barokního architektonického jazyka.¹⁷⁷ Stefanův význam pro reflexi barokní architektury v Čechách byl ale ještě hlubší – ačkoliv mu nebylo umožněno sepsat skutečně podrobnou syntézu, byl to právě on, kdo z dosavadních náznaků a střípků vybudoval ucelený a s jasnou vývojovou logikou vystavený příběh „české barokní architektury“, prezentovaný nakonec v nejucelenější, byť stručné podobě na výstavě *Pražské baroko* v roce 1938. Stefanovy hutné teze pro slavnou výstavu byly výsledkem více než dekádu trvající badatelské práce a postupného precizování jednotlivých myšlenek i výkladu konkrétních děl a tvůrců. Pevné základy výkladu, který se posléze proměnil v příběh „radikálního baroka“, ovšem byly položeny už po polovině dvacátých let.

Oldřich Stefan začal dráhu teoretičtější uvažujícího historika architektury z poměrně neobvyklé pozice. Původně totiž nevystudoval dějiny umění nebo jiný historiografický obor, ale architekturu a stavitelství na ČVUT, kde byl jeho profesorem Antonín Engel. Stefan však velmi rychle začal tíhnout k zájmu o architekturu jakožto uměleckohistorickou disciplínu, což se odrazilo ve studiu u Vojtěcha Birnbauma, na jehož přednášky a semináře docházel v letech 1922–1924.¹⁷⁸ Posléze se stal jedním z Birnbaumových nejnadanějších a nejoddanějších žáků a na Birnbaumovo doporučení v letech 1924–1925 absolvoval roční studijní pobyt v Římě, který mu umožnil dokonale poznat římskou architekturu 16. a 17. století. Právě barokní architektura se totiž, opět do velké míry z Birnbaumova podnětu, stala hlavním a celoživotním Stefanovým odborným zájmem. Svou římskou zkušenost, stavitelské vzdělání a Birnbaumovy metodologické inspirace, zprostředkovávající podněty soudobé vídeňské školy dějin umění, dokázal Stefan propojit do přístupu, který byl ve své době jedinečný. Stefan k poznání o historické architektuře nedospíval primárně skrze pozitivistické shromažďování pramenů a materiálů, v centru jeho pozornosti byly vždy vývojové proměny forem a obecnější otázky

¹⁷⁶ Hořejší 1987b; Slavíček 2016b, s. 1360–1360; Bartlová 2020.

¹⁷⁷ Srov. zejm. Horyna 2004; Horyna 2005; Macek – Bachtík 2015, ke Stefanově stylové teorii Murár 2019; Murár 2020c; Bartlová 2020.

¹⁷⁸ V literatuře není rozsah Stefanových studií u Birnbauma uváděn vždy zcela jednoznačně, toto časové rozpětí ovšem udává sám Oldřich Stefan v úvodní dedikaci studie Stefan 1927.

stylu a jeho zákonitostí. Zároveň si ale na druhé straně nedovoľoval Birnbaumovu teoretickou „velkorysost“, při které jsou někdy zásadní metodologické teze konstruovány na základě přece jen sporadických a hrubě načrtnutých příkladů.¹⁷⁹ Zejména Stefanovy rané, úžeji zaměřené studie¹⁸⁰ jsou naopak postavené na precizní charakteristice výrazu stavby a důkladné formální a stylové analýze, při které Stefan v plné míře využívá i své kompetence architekta – součástí jeho argumentace bývá rozbor prostorové a půdorysné kompozice, včetně exaktně pojatých i abstrahovaných půdorysů, náskresů a schémat. V úvahu také bere konstrukční vztahy mezi jednotlivými částmi stavby, což se ukazuje jako podstatné zejména v případě „radikálně barokních“ staveb využívajících složité klenební sestavy. Jestliže tedy Karel Boromejský Mádl poprvé v analýzách využil perspektivu tvůrce a pokusil se stavbu vystihnout skrze abstrahování původní tvůrčí ideje, Stefan tento postup dovedl k dokonalosti. Pro Stefana ale byla zároveň analýza konstrukčního, tvůrčího principu konkrétní stavby (byť třeba novátorská) jen východiskem pro pochopení obecnějších zákonitostí stylu. S nadsázkou řečeno – kde se Mádl spokojil s nalezením dientzenhoferovského *motivu*, tam Stefan píše o *slohové podstatě*. Stefan zkrátka i v těch nejmenších a zdánlivě úzce zaměřených studiích ve skutečnosti usiluje o širší syntézu.

Nejvýraznějším příkladem je dvojice jeho nejranějších a zároveň v mnoha ohledech i nejdůležitějších studií, které zpracoval bezprostředně na základě podnětů svého římského studijního pobytu. Skromné pojmenování článků, publikovaných v *Památkách archeologických* postupně v roce 1926 a 1927 jako Příspěvky k dějinám české barokní architektury,¹⁸¹ by nás nemělo zmást, a stejně tak ani jejich zdánlivě úzce vymezená témata: první studie nese podtitul „Skupina římského směru – G. B. Matthaei“, druhá pak „O slohové podstatě centrálních staveb u Kil. Ign. Dientzenhofera“. Ve skutečnosti se jedná o jedno dílo o dvou kapitolách, které se na půdorysu více než stovky stran nesnaží o nic menšího než o položení základů pro nově pojatou syntézu „české barokní architektury“, tedy o postížení jejích hlavních vývojových rysů, charakteristik a vrcholů, a to v návaznosti na soudobý vývoj architektury v Evropě. Právě zde proto také začíná získávat definitivní obrysy představa „radikálního baroka“.

Pro „radikální“ linii barokní architektury je za klíčový považován¹⁸² zejména druhý díl, věnovaný „slohové podstatě“ centrálních staveb K. I. Dientzenhofera. I tady je ale název zavádějící, ve skutečnosti si Stefan dal mnohem ambicióznější cíl a nehledá ani tak „slohovou podstatu“ konkrétních děl, ale naopak „podstatu slohu“, který tato díla reprezentují. Shrnout stručně druhý díl *Příspěvků* je proto dost náročný úkol. Stefanův výklad je co do struktury překvapivě komplikovaný a časově i místně skáče. Text začíná dobou kolem roku 1700, kterou Stefan považuje pro Čechy za rozhodující, protože se zde uplatnily tvůrčí individuality a stavby v „*architektonické formě a směru Guarina Guariniho v jeho vzrušeném střídání konvexity a konkávnosti a v jeho suverénním ovládnutí klenební techniky, jež mu umožňuje složitou hru prostorových proniků*“. Stefan tento směr považuje za určující i pro tvorbu Kiliána Ignáce Dientzenhofera a chce proto zkoumat, jakým způsobem se tyto

¹⁷⁹ Tuto pochybnost nad Birnbaumovým metodologickým postupem vyslovil už Srp 1987, s. 77, pozn. 29.

¹⁸⁰ Patří sem oba *Příspěvky*, článek o smiřické kapli nebo studie o Janu Blažejí Santinim – o všech bude pojednáno níže.

¹⁸¹ Stefan 1926; Stefan 1927.

¹⁸² Zde opět odkazují na shrnutí v Švácha 1989; Horyna 2005 a nejnověji Bachtík – Macek 2015, s. 250–251.

ideje mohly dostat do Čech a uplatnit se ve zdejším architektonickém prostředí. K odpovědi se pak dostává v jakýchsi postupných vrstvách, skrze soustavu odboček, ze kterých se pak v druhé půlce studie vrací zpátky: Výklad začíná u konvolutu Dientzenhoferových plánů ke kostelu v Karlových Varech z pražského křížovnického archivu, posléze přechází do Vídně, kde Stefan identifikuje skupinu staveb, která sloužila dientzenhoferovskému směru jako východisko, poté se vrací do Karlových Varů, aby podle vídeňských východisek vývojově seřadil jednotlivé varianty plánů, posléze odbočuje do Itálie k Borrominimu a hlavně Guarinimu jakožto zakladatelům celého stylového směru a v případě Guariniho i přímého inspirátora nejen vídeňské, ale i české skupiny kolem Kryštofa Dientzenhofera; té pak věnuje samostatnou část, kde se jednotlivé stavby snaží analyzovat a „vývojově“ seřadit, podrobně se také věnuje možnému autorovi, který podle něj byl pro české a vídeňské stavby stejný; posléze se opět vrací ke Kiliánu Ignáci Dientzenhoferovi, jehož díla na základě analýzy guarinistického směru interpretuje, v úplném závěru ale ještě přidává úvahu o „vývojovém významu směru“, kterou zakončuje polemikou s úvahami soudobých německy píšících badatelů...

V takto zhuštěném shrnutí působí linka výkladu jako překotná mozaika motivů. Zarážející přitom může být i fakt, že zdánlivému hlavnímu hrdinovi, Kiliánu Ignáci Dientzenhoferovi, text nevěnuje ani třetinu rozsahu a ty nejzásadnější otázky studie se ho přísně vzato vlastně netýkají. Přesto je zjevné, že struktura článku je promyšlená a vychází z určité vědomé strategie.

Stefan zde totiž má ambici proměnit dosavadní porozumění vývoji „české“ barokní architektury – znovu určit a vyložit její vrcholy a také jasně pojmenovat její význam v rámci dějin umění evropských. Začít tuto „přestavbu“ od hegemonů českých dějin novověké architektury Kiliána Ignáce Dientzenhofera je tedy volba nanejvýš logická. Konvolut křížovnických plánů pro Karlovy Vary, kde se mimo jiné dochoval i překreslený půdorys vídeňského kostela Maria Treu, navíc dává Stefanovi dobré východisko, příležitost na základě objektivního „důkazu“ rozplétat síť vazeb mezi jednotlivými uměleckými centry – Vídní a Prahou, potažmo Římem a Turínem – a pátrat po jejím vzniku. Analýza Dientzenhoferova karlovarského kostela tak vede k postupnému, na první pohled přísně logickému sledu otázek, na něž se Stefan snaží s neúprosnou, až detektivní věcností nalézat odpovědi a postupně a nevyhnutelně vést čtenáře až k závěrečnému „odhalení“. Složitost celé cesty přitom vyplývá z toho, že Stefan potřebuje nejen rekonstruovat „vývojovou souslednost“ jednotlivých děl a vztahů, ale také předložit vlastní charakteristiku stylového směru, který sleduje.

Obraz, který Stefan buduje, je pro nás dnes už poměrně samozřejmý. Jeho těžištěm je „guarinistická“ architektura a její cesta do střední Evropy. Základem jsou podněty Francesca Borrominiho v podobě křivkově modelovaných staveb nad netradičními půdorysy, které posléze Guarino Guarini prostřednictvím přísně racionální spekulace rozvinul do systému proniků mezi oválně a kruhově založenými prostory. Kolem roku 1700 se podle Stefana Guariniho systém objevil ve střední Evropě – nejprve ve Vídni na kostelech Maria Treu, Peterskirche a také kostele sv. Vavřince v Jablonném v Podještědí, záhy pak v Čechách v rámci skupiny staveb spojovaných s Kryštofem Dientzenhoferem. Tento způsob tvorby se pak v českých zemích stal východiskem pro práci dalších tvůrců v čele s Kiliánem Ignácem Dientzenhoferem. Na této lince z hlediska dodnes ustálených výkladů není mnoho co měnit. U některých staveb se proměnilo poznání o dataci a Stefan mylně považoval českou

a vídeňskou skupinu za dílo jednoho autora,¹⁸³ kromě těchto dílčích oprav jsou ale jinak jeho teze dodnes považovány za v zásadě platné. Avšak v polovině dvacátých let šlo skutečně o nový pohled – „vídeňskou“ skupinu rozpoznal Stefan vůbec poprvé a rovněž i její vazbu na skupinu českou. Stejně tak je ovšem nové i Stefanovo pojetí „*směru guarinistického*“ a jeho významu v evropských dějinách umění – tedy konstrukt,¹⁸⁴ který posléze ponese nálepku „radikálního baroka“.

Stefan při jeho komponování vychází z ingrediencí, které jsme už měli možnost poznat – od Mádlů (kterého vyzdvihuje a zhusta na něj odkazuje) si půjčuje akcent na dientzenhoferovskou skupinu staveb a celý koncept „*systému pronikového*“; od Birnbauma vazbu na Řím, prvek „radikalnosti“ a především důraz na vývojové chápání stylu. Všechny ale prohlubuje, propojuje a doplňuje způsobem, který vytváří koherentní, pečlivě promyšlený, a především dokonale přesvědčivý celek.

V rámci svých interpretací Stefan využívá archivní nálezy i tvaroslovné stylové analýzy. Přesto v jeho přístupu zůstává jedno hledisko dominantní – v návaznosti na Augusta Schmarsowa, Paula Frankla a Alberta E. Brinckmanna (se kterými v závěru explicitně diskutuje) sleduje zejména otázku prostoru a proměnu prostorových kompozic, včetně principu prostorových proniků.¹⁸⁵ V duchu Mádlův přístup ale využívá svoji expertizu architekta a snaží se prostorové interpretace pojímat exaktněji, s porozuměním geometrické a konstrukční podstatě jednotlivých staveb, tedy de facto perspektivou jejich tvůrců. Z důvodů, které snad budou v závěru srozumitelné, je dobré věnovat se této stránce Stefanovy metody trochu podrobněji.

Oldřich Stefan spatřuje s nástupem Francesca Borrominiho éru „*velkých převratů v architektově psychologii*“ (s. 495). Borromini totiž podle něj osvobodil „*dynamické síly baroka*“ (s. 496), když renesanční systém prostorové subordínace nahradil prostorovou syntézou. U San Carlo alle Quattro Fontane „*neobvyklý půdorys odpovídá stejně revolučnímu způsobu prostorového pojetí: kostel, jediná a jednoduší prostorová jednotka má pro diváka nepostižitelný tvar, a přece jeví jakousi dynamickou tendenci v několika hlavních směrech. Borrominiho návrhem byla doslova v kořenech zasažena všechna tradice*“ (s. 497) U Sant'Ivo pak hovoří o konceptu, jehož principem je „*úplný pronik dvou základních prvků prostorových, jež spolu vytvářejí prostor jednoduší*“ (s. 497). To vše ale byla jen předehra pro daleko komplexnější systém Guarina Guariniho, který podle Stefana základní Borrominiho výdobytky – zejména netradiční půdorys a křivkové vedení stěny – přijal, ale přidal k nim zároveň ještě zcela novou rovinu: místo prostorové jednotnosti „*prostorový rytmus, a to i při stavbě centrální*“ (s. 497). Zatímco Borromini byl podle Stefana „*citlivý plastik architektury*“, Guarini tvořil jako matematik intelektem, jeho cílem byly logicky prokomponované struktury – i když v důsledku oba architekti tvořili „*komplikované pojetí, jehož výsledkem byl prostor neskonalně definovatelný a nepochopitelný pro diváka. Základní rys doby, iluzivnost a nekontrolovatelnost představ se jeví u*

¹⁸³ Je třeba uvést, že otázka, do jaké míry se v tomto bodě Stefan skutečně mýlil, je stále věcí diskuse – vídeňský původ „české dynamické skupiny“ staveb stále předpokládá např. ještě Pavel Vlček (Vlček 1995; Vlček 2004).

¹⁸⁴ Slovo konstrukt/konstrukce zde nepoužívám v pejorativním smyslu „výmyslu“ nebo „lživého“ výtvoru. Myslím tím prostě výtvor uměle vybudovaný. Chci jím zdůraznit, že koncept „radikálního baroka“ – stejně jako další podobné pojmy a koncepty – je teorie, která vznikla uměle, tvůrčím myšlenkovým úsilím, jako snaha popsat nějaký typ jevu. Do jaké míry je daný konstrukt v tomto zachycení úspěšný, je vždy samostatná otázka.

¹⁸⁵ Otázkou prostoru ve vývoji architektury se zabýval už v jedné ze svých nejranějších prací: Stefan 1921.

obou, a to způsobem při architektuře vrcholným a nijak nezůstávajícím za uměleckými výsledky ilusionistické plastiky a malířství.“ (s. 497)

Guariniho architektonickému systému se Stefan věnuje velice podrobně a výrazně při tom uplatňuje svůj exaktní, strukturální přístup. Sleduje zejména řešení kleneb a klenebních systémů, které považuje za rozhodující prvek a pointu Guariniho architektury. Právě díky domýšlení prostorových struktur až do úrovně klenby mohlo totiž u Guariniho dojít k plnohodnotnému „*proniku dvou kulových ploch, prostorově i půdorysně zhodnocenému*“ a tím i k zásadnímu tvaroslovnému posunu – v pronikových strukturách nad oválným půdorysem se křivkové prvky povyšují z dekorativního motivu na plnohodnotnou strukturální součást architektury. Stefan s ohledem na tento prvek rýsuje vývojovou řadu Guariniho projektů – sleduje (s nápadným vcitováním do perspektivy theatinského architekta) jeho posun od konstrukčně spolehlivějších polygonů po odvážnější křivkové půdorysy a od pronikového principu uplatněného v centrálních k podélným prostorům. „*Způsobem zcela obdobným stavbě centrální dokončil pak Guarini ve znamení prostupu jednotlivých organismů (při zachování jejich izolace) tento vývoj radikálním vsunutím oválných jednotek vedlejších přímo do hlavního prostoru středního.*“ (s. 503) Konečným principem Guariniho tvorby je podle Stefana úsilí „*včlenit vedlejší prostory s hlavním tak úzce v souvislost, jak jen možno, avšak při zachování jejich úplné samostatnosti*“ (s. 500). „*Místo srůstu jednotlivých prostorových prvků je tu jejich vrůst.*“ (s. 501)

Tato podrobná analýza slouží Stefanovi pochopitelně především jako základ pro zhodnocení situace ve střední Evropě, kde se „*kolem roku 1700 objevuje v úplně nezvyklém prostředí skupina staveb, jež je produktem nejčistšího guarinismu*“ (s. 505). Stefan rozpoznal, že přímou předlohou pro „*vídeňskou*“ skupinu je turínský kostel San Lorenzo. K české skupině sice podobně jednoznačný vzor nenalezl, ale i tak nakonec došel k závěru, že dientzenhoferovské stavby vycházejí z totožných, guarinistických principů. Aby to náležitě prověřil a jednotlivé stavby roztřídil a vývojově seřadil, věnuje české skupině samostatný oddíl, který je stěžejní a v jistém smyslu vůbec nejdůležitější částí celé studie. Teprve nyní totiž Stefan vytahuje pomyslný trumf a ukazuje v celé šíři potenciál svého exaktního, geometricky a architektonicky poučeného přístupu k analýze architektury. Zatímco dosud se držel v mantinelech pregnantní, geometricky poučené, ale do velké míry klasické umělekohistorické analýzy, neváhá se nyní zcela opřít o analýzu geometrických a konstrukčních vztahů. Na výjimečnost svého přístupu se přitom sám nezdráhá upozornit. Konstatuje, že klenby a půdorysy české dientzenhoferovské skupiny byly v minulosti zachycovány a zakreslovány špatně a že povaha samotných staveb je často zkrácena druhotnými zásahy a výzdobou. K jejich skutečnému pochopení je tedy třeba exaktní postup: „*Téma je ve své podstatě stereometrické povahy. Není tedy řešitelné bez použití jistých geometrických metod, jež se snad zdánlivě od normálních umělekohistorických zvyklostí metodicky uchylují, jejichž výsledky však mohou začasť přinést prospěch otázce ryze umělekohistorického rázu.*“ (s. 508) Proto Stefan hodlá usilovat o „*zobrazení podstaty*“ zkoumaných staveb pomocí „*názorných schemat deskriptivně geometrických*“. Na následujících stránkách pak skutečně uvádí zástup půdorysů, řezů, schémat, výpočtů, vzorců a analýz konstrukcí a technického řešení klenebních sestav, který na nepřipraveného čtenáře *Památek archeologických* mohl působit jako výtah ze technicko-stavebních skript. Jestliže Mádl možnosti exaktní analýzy architektonických kompozic naznačil, Stefan je precizoval, a především jim dodal i

působivou vizuální prezentaci, která předkládaným tezím dává punc dokonalé exaktnosti a objektivitu.

Tato stránka Stefanovy metody je, domnívám se, mimořádně důležitá. Jednak proto, že byla ve své době skutečně dosti originální a dovedla Stefana k řadě pozoruhodných postřehů. Především je však důležité, jakým způsobem tento způsob čtení nastoluje celé téma guarinistické – tedy později radikálně barokní – architektury. Zprv je guarinismus problém prostorový. Může se to zdát samozřejmé, ale je dobré to zdůraznit vzhledem k tomu, jak se později pojem „radikálního baroka“ proměnil v univerzální charakteristiku „vrcholné“ fáze stylu: celý koncept vychází z velice specifického čtení architektury, které se soustředí na charakter prostorových a kompozičně-půdorysných vztahů. Ve smyslu Stefanova výkladu tedy může guarinistický/„radikálně barokní“ být půdorys, ale už nikoliv tvarosloví nebo charakter výzdoby (takže guarinisticky založená stavba mohla být – a také byla – „opláštěna“ v různých výtvarných módech). Tyto mantinely celého konceptu původně přehlédli i Stefan, jak je patrné z jeho snahy přisoudit vídeňské i české stavby – z hlediska tvarosloví zjevně odlišné – jednomu tvůrci.

Zadruhé je guarinismus u Stefana způsob tvorby, k jehož pochopení nestačí běžné umělecko-historické metody – je výsledkem matematické a geometrické spekulace a její podstatu je proto možné rozkrýt opět jen matematickou a geometrickou spekulací. Je tedy čímsi vysoce sofistickým a komplexním, vyžadujícím zvláště poučený přístup. I tato rovina Stefana v některých ohledech zradila, například když autorům tvořícím podle Guariniho vzoru přisuzoval stejnou míru matematické rafinovanosti jako Guarinimu samotnému – právě zde tak má kořeny představa o „pouhém zednickém mistrovi“ Kryštofu Dientzenhoferovi, jenž podobně intelektuálně náročné tvorby údajně nemohl být schopen, tedy teze, která poněkud nesmyslně zatížila debatu o autorství „dynamické skupiny staveb“ na celé následující století. Zároveň se ale pravděpodobně právě tato rovina zásadně podepsala na úspěchu celé Stefanovy konstrukce v českojazyčném odborném prostředí. Do diskuse o barokní architektuře, která dosud probíhala převážně prostřednictvím nástrojů pozitivistické historie, formálně stylových analýz a subjektivní výtvarné kritiky, totiž Stefan vnesl řešení metodicky mimořádně precizní a na první pohled neprůstředně objektivní, ba o své objektivitě přesvědčující dokonce i obrazem. Pro soudobé (nejen?) české historiky umění muselo jít o zcela pádnou formu argumentace, se kterou nebylo snadné, ale ani nutné polemizovat. Svědčí o tom ostatně fakt, že tento formálně analytický, „inženýrský“ způsob zkoumání architektury za pomoci geometrických, matematických a konstrukčních rozborů se nejen v česky psané literatuře stal součástí interpretací architektury raného 18. století na řadu následujících desetiletí.¹⁸⁶

Vedle této technicko-exaktní podstaty, zaměřené specificky na analýzu prostorových vztahů, má Stefanův konstrukt guarinistického stylu ještě jednu stěžejní komponentu – tou je vývojová podstata. Právě ta se také stává hlavním klíčem pro pochopení Stefanova záměru v pozadí obou *Příspěvků*. Vedle barokní architektury totiž byla hlavním zájmem Oldřicha Stefana teorie slohu, které se věnoval

¹⁸⁶ Vedle česky píšících autorů v čele s Václavem Richtrem a Stefanovými žáky Mojmírem Horynou, Miroslavem Koreckým a zejména Milanem Pavlíkem rozvíjeli tuto metodu i někteří německy píšící badatelé inženýrského školení, věnující se úžeji barokní architektuře na českém území – např. Harmen Thies (Thies 1989).

už od svých nejranějších textů¹⁸⁷ – ve svém přístupu přitom rozpracovával především teze rieglovsko-dvořákovské vídeňské školy zprostředkované v našem prostředí Vojtěchem Birnbaumem, jejichž základem byla, zjednodušeně řečeno, představa, že proměny slohu mají povahu vývoje, který se řídí poznatelnými *zákonitostmi*.¹⁸⁸ A právě skrze perspektivu slohového vývoje sleduje Stefan cestu Guariniho inspirací do Vídně a posléze do Čech. České skupině staveb přitom přikládá eminentní význam, jde podle něj o téma, které je „jednou z nejdůležitějších otázek dějepisu našeho umění, protože se týká jednoho z nejvýznamnějších údobí architektury vzniklé na našem území vůbec, a se stanoviska vývojové kvality je problémem světovým. Skupina staveb na českém území vzniklých tvoří kvalitou geneticky jedinečný úsek světového vývoje.“ (s. 508) Povaze tohoto „geneticky jedinečného úseku“ pak Stefan věnuje závěrečnou kapitolu „O vývojovém významu směru“, ve které shrnuje postupný vývoj od Guariniho k českým stavbám. Kapitole předchází klíčová teze o „vývojovém procesu, který počíná Borrominim a Guarinim, znamená jednu z nejvýznačnějších etap dějin architektury vůbec a náleží kromě svých prvních počátků celým svým širokým proudem architektuře zemích středoevropských, bez jakékoliv účasti hlavních uměleckých středisek, jakými byla Itálie a Francie“. (s. 537)

A právě zde se skrývá pointa Stefanova výkladu. Nejde ani tak o to, že Guariniho architekturu považuje za nejvýbojnější, vývojově nejpokročilejší součást barokní architektury – v tomto bodě se shoduje i se zmíněnými německy píšícími současníky. Stefan především architekturu „guariniovské orientace“ považuje za zásadní impuls, který středoevropskou architekturu dovedl po letech závislosti na italských a francouzských předlohách k samostatnosti: „Byl tedy teprve přenosem guariniovské orientace učiněn poslední krok, aby se středoevropská architektura stala soběstačnou.“ (s. 537) Ba co víc, skrze toto osamostatnění byla architektura střední Evropy schopná původní Guariniho myšlenky rozvést a rozpracovat dál, než se podařilo původním centrům, jak Stefan shrnuje v úplném závěru článku: „První snahy – jež jsou často velmi dalekosáhlé – máme u jednotlivých architektů v Itálii a Francii. Mezi jejich následovníky se však nenašli skuteční nástupci, takže myšlenky se nedožily. Proto je tím důležitější, že úplný proces a celý vývojový úsek této psychologie máme ve střední Evropě, a doklady jeho v Rakousku, Německu a především u nás.“ (s. 543) Závěrečnými slovy Stefan míří na osobnost Kiliána Ignáce Dientzenhofera, v jehož díle celý směr dospěl nejdál: „Není tou dobou druhého architekta, tím méně pak v zemích mimo střední Evropu, jenž by byl dospěl tak odlehlé mety ve smyslu zabsolutnění architektury. Ideám Dientzenhoferovým v jeho výsledném vývojovém stádiu neexistují vůbec překážky.“ (s. 536)

Pokud tedy celou tezi shrneme: guarinismus umožnil středoevropské architektuře nejen naplnit její svébytný tvůrčí potenciál, ale dokonce i dostat se do čela světového vývoje.

To byl opět závěr, který pro české historiky umění musel mít velkou přitažlivost. Zajímavý je ale i z dalších důvodů. Zaprvé v tom, jak se v něm přese všechno Stefanovo metodologické novátorství a precizní analýzy odráží silná setrvačnost českého pohledu na dějiny barokní architektury v Čechách. Stefan si na jednom místě neodpustí jemné rýpnutí do Mádlů, když si (právem) všimá, že mu v Dientzenhoferovském motivu šlo víc o otázku „národní prestiže“ než komplexní rozřešení

¹⁸⁷ Srov. Murár 2020c.

¹⁸⁸ Souhrnně se Stefanově teorii umění a slohu věnoval Tomáš Murár – Murár 2019 a Murár 2020c.

problému dientzenhoferovského stylu. (s. 508) Je proto poměrně pikantní, že Stefana nakonec sledování vývojových zákonitostí prostřednictvím exaktních metod dovede k totožnému výsledku – vrchol vývoje guarinistického směru baroka se shodou okolností nenachází nikde jinde než v Čechách. Především pak ale také v představě, že teprve s příchodem 18. století se česká architektura vymanila z vleku cizích vlivů, aby posléze rozkvetla v díle K. I. Dientzenhofera, nelze nevidět ozvěnu postoje, který zastávala už bezmála o sto let dřív generace Karla Vladislava Zapa.

Představa, že tvorba dientzenhoferovské generace je jakousi antitezí předchozí etapy a de facto výsledkem diskontinuity uprostřed kontinuálního vývoje, ale byla pro Stefanovo pojetí „guariniovského směru“ důležitá. Jako argumentace právě v této otázce totiž vznikl první z *Příspěvků*, věnovaný „G. B. Matthaeimu“. Význam studie je všeobecně spatřován v tom, že zde Stefan zkonstruoval – paralelně k současně vydávané monografii J. J. Morpera¹⁸⁹ – autorskou osobnost architekta Jeana-Baptisty Matheye, a to způsobem, který byl ještě donedávna jen s drobnými korekcemi bezvýhradně přijímán.¹⁹⁰ Ve Stefanově pohledu šlo o poučeného, řemeslně špičkového architekta, který jakožto Francouz dlouhodobě pobývajícím v Římě vnesl do Prahy přímé římské inspirace, netransformované vlivem Vídně. Do českého prostředí určovaného soudobou severoitalskou produkcí tak Mathey přinesl celkově vyšší úroveň architektury. V závěrečném shrnutí¹⁹¹ ale Stefan věnuje nápadně velkou pozornost také limitům Matheyovy tvorby, což předznamenávají četné dřívější zmínky o jeho „chladném akademismu“, „schematičnosti“. „eklektismu“ atd.: „*Matheyův akademism má rovněž ráz klidné vyrovnanosti. Není v něm dojistá prudkých bojů a snaha po vyslovení věcí dosud neřečených, k nimž by se těžko dopracovával. Svému velkému fondu znalostí děkuje architekt jistě v první řadě za zmožení svých úloh.*“ (s. 111) „*Absolutní hodnota*“ Matheyova díla je podle Stefana vysoká, ovšem pouze v případě, „*odmyslíme-li nedostatky složky vývojové*“. (s. 111) Mathey podle Stefana není „*bez známek ryze barokního cítění, [...] avšak jeho výrazový aparát forem je do té míry archaický, že se odráží v tomto směru od mnohých, daleko pokročilejších staveb staršího data*“. [...] *Jeho psychologie je psychologíí eklektického umělce, jenž v cizí zemi nižší úrovně, zbaven překážek kvasícího výtvarného života a umělecké odpovědnosti vedoucího ústředí, tvoří z bohaté zásoby svých vědomostí zcela bez omezení.*“ (s. 115)

Stefan zde zkrátka Matheye představuje v charakteristikách, které jsou nápadným protipólem charakteristik guariniovsko-dientzenhoferovské tvorby, čemuž odpovídá i odlišná metoda analýzy – zatímco dientzenhoferovský *Příspěvek* se soustředí na vývojovou linii kompozice prostoru, matheyovská studie je zaměřena na proměny tvarosloví. Oba Stefanovy *Příspěvky* tak ve výsledku tvoří záměrně kontrastní, ale komplementární části jednoho obrazu, jehož cílem je představit základní kategorie nutné pro pochopení vývoje barokní architektury v Čechách, a především názorně načrtnout její vývojový oblouk vrcholící v díle mladšího Dientzenhofera. Osobnost J. B. Matheye, respektive jeho tvůrčí typ, tak slouží především jako pozadí, na němž vyniká výjimečnost tvůrčího typu českých guarinistů. Aby tato strategie byla skutečně zřejmá, Stefan Matheye výslovně připomíná i v závěru dientzenhoferovského *Příspěvku* jako pomyslnou slepou uličku, která nedokázala domácí tvorbu povýšit na nový vývojový stupeň. Poměrně provokativně, s ohledem na jeho roli pro tehdejší

¹⁸⁹ Morper 1927.

¹⁹⁰ Vývoj názorů na Matheyovu tvorbu recentně shrnul Biegel 2015, s. 177–178.

¹⁹¹ Stefan 1926, s. 111 ad.

rakouské historiky architektury, staví na úroveň Matheye i raného Johanna Bernarda Fischera von Erlach: „U obou se jeví, byť i v různé formě, v samém základu jejich tvorby převážně eklektický (resp. historisující) rys, který se s duchem doby často buď přímo rozcházel, nebo alespoň neměl dosti organicky z ní vyrostlých předpokladů. Matheiiův směr neměl a nemohl míti, kromě umělecké periferie dlouhého trvání již pro svou převážnou archaičnost. Směr Fischerův v první době činnosti tohoto architekta byl pak příliš různorodý a z příliš rozmanitých podnětů vyrostlý [...].“¹⁹²

Pro úplnost je zde třeba dodat, že klenba vývojové linky, jak ji nastiňuje naše shrnutí, není ve Stefanových *Příspěvcích* vystavěna zcela prvoplánově. Stefan si dává dobrý pozor, aby nehovořil o vývoji baroka jako celku, ale o vývoji jednoho jeho specifického směru. A stejně tak o Čechách vždy mluví jako o jednom z center obecnějšího středoevropského vývoje (kterému ovšem vposledu připisuje největší význam). Ztotožnění guarinismu s „vrcholným barokem“ v textu nikdy explicitně nezazní, vyplývá spíše z celkové výstavby Stefanovy argumentace (především z polarity vůči „archaickému, eklektickému, vývojově neprůbojnému“ Matheyovi/Fischerovi) – že takto vývoj baroka chápal, lze ostatně odhadovat i z toho, že navazoval na myšlenky Vojtěcha Birnbauma, který „perspektivní baroko“, charakterizoval jako „poslední slovo ve vývoji baroku“. Vynikající rozhled po evropské barokní architektuře i mimořádný jemnocit v rozpoznávání architektonických forem mu nicméně nedovolovaly chápat vývojové postavení „guarinistické“ architektury příliš dogmaticky – snad i proto, že byl schopen vnímat „absolutní hodnoty“ jiných forem barokní architektury a byl si vědom toho, že lpění na příliš dogmaticky chápané vývojové křivce tyto hodnoty nevyhnutelně zpochybňuje.

Že pro něj napětí mezi vývojovostí a pluralitou představovalo v případě baroka poměrně rozpornou otázku,¹⁹³ naznačují i pozdější texty, nejkonzistentněji asi esej *Pozadí pražského baroka*, jakási pozdní apologie barokní architektury (baroko totiž i na prahu třicátých let zjevně zůstávalo kontroverzním tématem). Stefan se zde vymezuje vůči chápání baroka jako jednotné a jedolité umělecké formy: „Barok u nás, jako každé déle trvající období, se měnil, zákonu změny podléhal téměř ve všech svých projevech a je pochopitelné, že se za jinou dobu měnily jeho existenční předpoklady. Nechtějme ho nutit do příliš jednotného oděvu. Ten barok, v němž snad obecný názor vidí jednotný sloh, jemuž se v Praze obzvlášť dobře dařilo, je ve skutečnosti proud, jenž má svůj vznik i nenáhlý konec, své ohnisko i nestejnou intenzitu v různých dobách.“¹⁹⁴ Zároveň ale posléze opakuje svoji tezi o tom, že se s počátkem 18. století Čechy a Evropa stávají z čistě recipujícího prostředí tvůrčím střediskem a že zde dochází k vývoji, který staví místní tvorbu „na nejvyšší úroveň světovou“. Podobně v pozdější knize *Pražské kostely* Stefan nejdříve obraz slavné etapy pražského baroka komplikuje, když hovoří o „středoevropské fázi“ slohu a zdůrazňuje, že vedle Prahy byly uměleckými centry Vídeň a Salzburg. Prahu ovšem zároveň vzápětí označuje za „středisko primární“, které je „na čestném místě a po mnohé stránce v čele tohoto [uměleckého] soutěžení“.¹⁹⁵ Pokud totiž jde o

¹⁹² Stefan 1927, s. 538.

¹⁹³ Toto napětí, až rozpor, je přítomno už v Brinbaumově pojetí baroka, kde jsou monumentální, klasicistický a perspektivní podoby stylu na jednu stranu kladeny vedle sebe, ale na druhou stranu je perspektivní baroko vývojově nejdál.

¹⁹⁴ Stefan 1932, s. 56 a 57.

¹⁹⁵ Stefan 1936, s. 53 a 54.

rozhodující guariniovské inspirace, „žádná z mimoitalských zemí na ně nereagovala tak silně jako Čechy a žádná je také nepřevzala s podobnou soustředěností do svého uměleckého programu a k dalšímu rozvinutí“ – a protože Německo v té době bylo „v slohovém smyslu dlouho roztržštěné“, Praha ve výsledku v této fázi „strhuje podstatný úsek slohotvorné a vývojové práce na sebe“. (s. 54) Náznaky tohoto rozporu mezi pluralitou a vývojem jsou patrné ještě na výstavě *Pražské baroko* v roce 1938, kde se v jinak přísně chronologicky a vývojově pojatém přehledu hovoří mimo jiné o tom, že architektonická produkce v Čechách let 1710–1740 „se rozvětjuje do několika paralelních směrů, které lze pojmenovat podle vůdčích individualit“.¹⁹⁶

Toto hledání, jak vlastně s vývojovou povahou „guariniovského směru“ a postavením Čech v rámci dějin novověké architektury naložit, se patrně odráží v jedné zásadní nejistotě, která se prolíná Stefanovým druhým *Příspěvkem*, tedy studií o slohové podstatě centrálních staveb u K. I. Dientzenhofera. Celá studie je věnovaná vývoji a charakteristice nanejvýš významného směru barokní architektury – jak ale tento směr pojmenovat? Stefan používá různé varianty: guarinismus, guariniovský směr, architektura guariniovské orientace. Vůbec nejčastěji ale volí pojmy, které jsou zjevným předstupněm pro „radikální“ baroko – *extrémní, extrémistický*. V rámci Stefanova výkladu se tyto přívlastky objevují v širokém rejstříku podob a variací. Hned v úvodu hovoří o „*extrémních italských tendencích borrominiovských a guariniovských*“,¹⁹⁷ což dává jasně na srozuměnou, že „extrémní“ je pro něj synonymem pro „guariniovský“. O K. I. Dientzenhoferovi poznamenává, že se „od počátků své samostatné tvorby přiklonil k extrémním směrům baroka z Itálie“ (s. 470), o něco dále hovoří o skupině staveb vzniklých „ve smyslu extrémních snah vrcholného baroka“ (s. 481), v druhé polovině textu znovu o „*extremistických italských tendencích*“ (s. 522), „*extrémistickém pojetí Guariniho*“ nebo „*extermistických metodách*“ K. I. Dientzenhofera – obrátů tohoto typu je v textu daleko více.

Volba tohoto expresivního přívlastku je z dnešního pohledu zarážející, slovo „extremismus“ má dnes silně negativní politicko-společenské konotace. V kontextu Stefanových úvah je ale relativně srozumitelné, i když se je nikde nepokouší definovat nebo vysvětlit. Klíčem k porozumění jsou formulace, ve kterých hodnotí vývojový charakter špičkových „*extrémistických*“ děl. Při posuzování Dientzenhoferova karlovarského kostela například Stefan dospívá k závěru, že „*úplným ovládnutím hmoty znamená nám toto stadium nejzazší vývojovou mez daného stylového úseku*“ (s. 491). O Guarinim zase uvádí, že jeho díla „*stojí namnoze až na samé hranici architektury*“ a zmiňuje „*odlehlost jeho konečných výsledků od předcházející tradice*“ (s. 497). A v úplném závěru hovoří opět v souvislosti s architekturou mladšího Dientzenhofera o „*odlehle metě ve smyslu zabsolutnění architektury*“ (s. 536). Z těchto a dalších formulací vyplývá, že „extrémní“ pro Stefana znamená krajní, do krajnosti zacházející jak z hlediska možností práce s architektonickou hmotou a prostorem, tak obecněji z hlediska stylu – Stefanův „extremismus“ znamená nejzazší fázi stylu, je to tedy jiné pojmenování pro birnbaumovské „poslední slovo ve vývoji baroku“.

Právě Birnbauma a jeho podobně expresivní metaforu baroka „nejdivočejšího, nejradiálnějšiho“ bychom teoreticky mohli považovat za zdroj Stefanova „*extremistického*“ pojmenování, protože

¹⁹⁶ Stefan 1939b, s. 8.

¹⁹⁷ Stefan 1927, s. 469.

v češtině jinou paralelu nenacházíme. Porozhlédneme-li se ale v soudobém německém dějepisu umění, je situace složitější. Například v roce 1924 vydal berlínský historik umění Werner Weisbach monografii o evropském barokním umění, kde v souvislosti s borrominiovskou římskou architekturou používá pojmy jako „extrémně barokní vzory“, „borrominiovsko-extrémní směr“ nebo „extrémní baroko Borrominiho, Berniniho, Pozza“.¹⁹⁸ Tato nazvání mají u Weisbacha podobu sporadických, spíše okrajových zmínek – neužívá je například při charakteristice vlastní Borrominiho architektury, ale jen v rámci odkazů na borrominiovské vlivy. Totožným způsobem, byť jen na jednom místě, použil stejnou metaforu Eberhard Hempel ve slavné monografii o Francescu Borrominim vydané rovněž roku 1924. Dotyčné místo se shodou okolností týká Prahy, kde podle Hempela „extrémní směr, který reprezentovali Borromini a Guarini, našel vhodnou půdu“.¹⁹⁹ Jak je patrné, představa barokní římské architektury jako čehosi, co je z hlediska forem a stylu „extrémní“, byla v německé debatě o charakteru baroka na počátku dvacátých let přítomná, byť šlo spíše o okrajový pojem, který nebyl ani etablovaný, ani jasně definovaný.

Odkud se přesně vzal, je otázka, protože i Weisbach s Hempelom ho zjevně přebírají. Odpověď paradoxně může naznačit přímo Oldřich Stefan, který ho ve skutečnosti poprvé použil ještě před vydáním obou monografií německých historiků umění. Jednou z vůbec prvních publikovaných Stefanových prací se stala nedlouhá esej Problém prostoru v dějinném vývoji architektury, publikovaná ve *Stylu* v roce 1922,²⁰⁰ ale vzniklá o rok dříve, tedy před nástupem do Birnbaumova semináře.²⁰¹ Název studie prozrazuje setrvalý Stefanův zájem jak o analýzu prostoru architektury, tak teoretickou problematiku slohového vývoje. Teprve začínající, mladičkový historik architektury zde předkládá koncentrovaný a precizně vystavěný výklad, ve kterém sleduje vývoj prostorových vztahů převážně na starověké architektuře. Poznané principy ale posléze aplikuje i na architekturu pozdější, přičemž vyvrcholení sledovaného vývoje spatřuje v baroku. Už zde tak dochází k závěru, který posléze bude argumentačně rozpracovávat ve svých Příspěvcích: „Jako kdysi v umění pozdně římském, když stoupající význam formy, osamostatně od dřívějších závislostí, ovládl architektonické tvoření doby a dovedl je ve znamení jednotného prostoru k posledním možnostem, tak tak barok za podobných podmínek dochází k nejkrajnějším prostorovým důsledkům. Také on je extrémním bodem na křivce vývoje.“ Posléze slovo použije ještě v závěrečném shrnutí, když konstatuje, že „Od dob klasických národů do vyvrcholení ideí baroku zaznamenala křivka 4 extrémní hodnoty; vzájemná křivka těchto mezí je rovna dvěma délkám vlny, z nichž první udává průběh od staré řecké kultury k vrcholu pozdně římského umění a druhá odtud až do důsledků barokové periody.“²⁰² Stefan pojem „extrémní“ později již mimo kontext baroka nepoužil, nicméně jeho základní význam – pojmu vyznačujícího vývojovou fázi a zároveň krajní způsob zacházení s prostorem – zde již byl připraven.

¹⁹⁸ „extrem barocken Gestaltungen“ / „borrominesk-extremen Richtung“ / „das Extrem-Barocke eines Borromini, Bernini, Pozzo“. Weisbach 1924, s. 60, resp. 64, resp. 75.

¹⁹⁹ „Vor allem hat die durch Borromini und Guarini vertretene extreme Richtung in Prag einen geeigneten Boden gefunden.“ Hempel 1924, s. 196. V dalších pracích Hempel tento pojem nepoužívá, a to ani v pasážích o architektuře Čech a Moravy v knize *Baroque Art and Architecture in Central Europe*

²⁰⁰ Stefan 1922.

²⁰¹ Podle redakční poznámky v závěru je text vítěznou esejí ze soutěže k jubileu Spolku posluchačů vysoké školy architektury v letech 1920/1921.

²⁰² Obě pasáže Stefan 1922, s. 83.

Jakkoliv nechceme podceňovat mimořádně Stefanovo nadání, přece jen zde hovoříme o studentovi architektury, který se zde jistě opíral o starší autority. Výskyt přívlastku „extrémní“, jakkoliv sporadický, v pozdějších německy psaných textech pak naznačuje, že hledat bychom měli u vídeňských nebo říšskoněmeckých historiků umění. Nejspíš přitom postačí jít rovnou ke klasikům. V úvodních kapitolách slavné monografie *Spätromische Kunstindustrie* Alois Riegl sleduje vývoj forem od staroegyptského umění k architektuře vrcholného římského císařství, což už samo o sobě nápadně připomíná linku Stefanova článku. Při rozboru Pantheonu pak dochází k závěru, že jeho prostorové pojetí představuje „*extrémní protiklad vůči staroegyptskému stylu*“²⁰³ a jen o něco dál dochází k závěru, že „*Pyramidy a Pantheon představují dva protikladné extrémy antické centralizující architektury, přičemž řecký sloupový chrám mezi nimi představuje takřkajíc vyvažující klasický střed.*“²⁰⁴ To je způsob použití slova „extrémní“ velmi blízký pojetí mladého Oldřicha Stefana. Ten mohl navíc totožnou pasáž číst i u Augusta Schmarsowa, který ji cituje ve svých *Grundbegriffe*²⁰⁵ a který s Rieglem polemizuje mimo jiné právě kvůli odlišnému přístupu k chápání prostoru. Jak Riegl, tak Schmarsow používají v podobném smyslu přívlastek „extrem“, v němčině ostatně méně příznakový než v češtině, na řadě dalších míst. Zdá se tedy, že právě zde je třeba hledat zdroje Stefanovy rané studie, a tím i prapůvodní kořeny zvláštního přívlastku „extrémní“ v jeho pozdějších charakteristikách barokní architektury.

„Extremismus“ je v češtině natolik specifický, příznakový pojem, že v jeho volbě mohla spočívat Stefanova záměrná strategie – na rozdíl od „radikality“, „revolučnosti“ nebo „divokosti“ byl extremismus pojmem dosud neotřelým, se kterým se v diskusi o dějinách umění nespojovaly další konotace. Pro pojmenování nově poznaného barokního směru bylo výstižné, provokativní – a neobsazené. Je proto zajímavé, že se mu v česky psaných textech o barokní architektuře dostalo stejného přijetí jako v těch německých – naprosto dokonale se neujal.

Stefanovo vystoupení v obou Příspěvcích bylo pro dějepis barokní architektury v českých zemích skutečně přelomové. Předvedl zde vědeckou práci evropské úrovně, při které představil novou metodologii se zdánlivě nevyčerpatelným potenciálem, a navíc s její pomocí vybudoval narativ, se kterým by chtěl sotva kdo polemizovat – vždyť jeho pointou bylo postavení „české“ architektury na špičku světového vývoje. Důsledkem bylo, že z hlediska recepce českými historiky umění měl Stefanův koncept takřka absolutní úspěch a jeho klíčové teze byly v podstatě beze zbytku přijaty. Když například Zdeněk Wirth, tehdy už koryfej české barokistiky, v roce 1929 publikoval průkopnickou studii o Santiniho zámku Karlova Koruna v Chlumci nad Cidlinou, rekapituloval v závěru stefanovský vývojový pohled a rovnou jej i na Santiniho uplatnil – kvalitu Santiniho tvorby nakonec Wirth oceňuje, přestože jej musí omlouvat za to, že nepatří „*do řady těch, kteří rozvinují a domýšlejí problémy barokní formy do důsledku.*“²⁰⁶ Stefan sám na etablování příběhu barokní architektury představeného

²⁰³ „mit seinem Streben nach unendlicher Tiefenänderung innerhalb seiner festen Grenzen bezeichnet es den extremen Gegensatz zum altägyptischen Stil“. Riegl 1927, s. 42.

²⁰⁴ „Pyramide und Pantheon bezeichnen somit zwei entgegen gesetzte Extreme der antiken zentralisierenden Baukunst, das griechische Säulenhau dazwischen gewissermaßen die ausgleichende klassische Mitte.“ Riegl 1927, s. 42.

²⁰⁵ Schmarsow 1905, s. 22.

²⁰⁶ Wirth 1929, s. 177.

Příspěvcích pilně pracoval – v dalších letech ho v podstatě už pouze precizoval a lehce doplňoval s tím, že základní teze neváhal zopakovat v podstatě v každé své další studii o barokní architektuře – ať už šlo o objevnou studii věnovanou kapli ve Smiřicích,²⁰⁷ průkopnický článek o Janu Blažejí Santinim,²⁰⁸ zmíněnou knihu o pražských kostelích nebo výklad k výstavě *Pražské baroko*, který je nejvybroušenější variací celého konceptu. K podobně hutné, analyticky podrobné a propracované studii, jakou představovaly oba Příspěvky, se Stefan vlastně už nedostal – jeho raná práce už napořád sloužila jako argumentační a materiálová základna, na kterou stačilo v rozpracováních tématu odkázat. Nutno dodat, že k prosazování svého pohledu měl v českém prostředí zcela volné pole – od konce dvacátých let Oldřich Stefan v českém prostředí vlastnil na dějiny barokní architektury de facto monopol a výrazný oponent mu v tomto směru nevyrostl vlastně až do jeho smrti. Stefanovo pevné postavení jen potvrdila rychlá habilitace na ČVUT (1931), následovaná neméně brzkou profesurou (1935). S tou bylo navíc spojeno založení Ústavu dějin architektury, do jehož čela se Stefan postavil a stal se tak definitivně oborovou autoritou, která mohla vychovávat vlastní žáky.

Právě proto je ale pozoruhodné, že na rozdíl od téměř všech ostatních motivů Stefanova narativu nebyl samotný pojem „extrémního baroka“ česky píšícími historiky umění přijat, a to přesto, že se ho Stefan nevzdal – najdeme ho v každé z jeho zmíněných prací vyjma *Pražského baroka*. Snad za to mohla silná příznakovost zvolených pojmenování. Nepochybně ale nepomáhala ani Stefanova vlastní terminologická neukotvenost – „extrémní/extrémistický“ je pro Stefana směr, styl i tendence, jindy mluví o „extrémně barokních proudech“.²⁰⁹ Navíc vedle „extrémismu“ používá i další nazvání a charakteristiky. Hlavní jsou variace na již zmíněná pojmenování odvozená od autorských osobností („guarinismus“ a „borrominismus“), ovšem zejména ve třicátých letech se do jeho textů stále výrazněji propisují i odkazy na dynamičnost a plastičnost barokní architektury.²¹⁰ Krom toho je opakující se charakteristikou také revolučnost a převratnost nového způsobu tvorby.²¹¹ Stefan tedy sice rozpoznal a pojmenoval pro Čechy zásadní směr baroka, který je navíc „se stanoviska vývojové kvality problémem světovým“, avšak nedovedl se rozhodnout pro jeho definitivní pojmenování. Vytyčil ovšem aspoň základní směr, sémantické pole, kterým se budoucí nazvání vymezilo a jehož součástí byly významy odvážnosti, převratnosti, extravagance a nekonvenčnosti.

Sledujeme-li tedy genezi „radikálního baroka“, ocitáme se s Oldřichem Stefanem v poněkud paradoxní situaci. Základní struktura pojmu je vlastně už hotová: architektura vycházející z tvorby Guarina Guariniho a založená na principu prostorových proniků, která představuje nejpokročilejší fázi vývoje baroka a která se nejvýznamněji uplatnila ve střední Evropě, zejména v Čechách zhruba mezi lety 1710–1740. To vše už je připraveno nejen v *Pražském baroku* 1938, ale dokonce o víc než deset let dříve. Chybí ale to na první pohled nejdůležitější: jeho název.

²⁰⁷ Stefan 1929.

²⁰⁸ Stefan 1936.

²⁰⁹ Stefan 1929, s. 128.

²¹⁰ Srov. zejm. Stefan 1936, s. 52–54.

²¹¹ Srov. „revolučnímu způsob prostorového pojetí“ nebo „velké převraty v architektonické psychologii“ – Stefan 1927, s. 495, 496. V *Pražském baroku* hovoří také o „radikální přeměně v názoru na hmotu, formu i prostor“, Stefan 1938a, s. 42.

„Souhrnný útok na oko diváka“. Antonín Matějček jako historik barokní architektury

Koho považovat za původce nového pojmu? Je to ten, kdo pojmenování, které se později ujme, poprvé vysloví nahlas? Nebo spíš ten, kdo vyslovené spojí s významem, který mu už napořád zůstane? Toto dilema vyvstává už v případě samotného pojmu baroko – vynalezli ho osvícenští vzdělanci, pro které bylo synonymem estetické bizarnosti v širokém slova smyslu, nebo je jeho skutečným objevitelem Jakob Burckhardt, který ho poprvé použil pro pojmenování epochy a stylu?

Znát kořeny a pravzory pojmu je nepochybně nezbytné, ale roli průkopníka bychom v tomto případě přiznali Burckhardtovi. Teprve on baroko, slovo dosud významově neukotvené, takříkajíc uvedl do společnosti, určil jeho charakter jako pojmu, vymezil mu rámec, který se postupně vyvíjel a prohluboval, ale který definitivně stabilizoval jeho významovou podstatu. Podobně zde přistupujeme i k hledání původu „radikálního baroka“ – nejde nám tolik o nejranější užití tohoto spojení slov, ale spíš o moment, kdy se ona slova pevně provážou se strukturou pojmu, rozvrženou Stefanem, a kdy „radikální baroko“ jako pojmový celek dostane svůj definitivní tvar.

Pokud jde totiž o otázku, kdo toto sousloví použil v česky psaném publikovaném textu poprvé, pak to mohl být – pomineme-li Birnbaumův výrok o „baroku nejradiálnějším“ – snad Zdeněk Wirth. Ve zmíněném článku o Santiniho Karlově Koruně totiž hovoří o českých zemích Santiniho generace jako o době, kdy „*vyvíjí se originální, důsledné pokračování radikálního baroka italského na severu, které se snaží o kompozici nového prostoru novými prostředky konstrukčními i dekoračními*“.²¹² V tomto případě ale ještě o ustavení nového pojmu nejde. Charakter této Wirthovy pasáže je zjevně odvozený ze Stefanovy koncepce, v níž je „extremismus“ pouze nahrazen stravitelnějším pojmem – a není snad zároveň příliš odvážné tvrdit, že slovo „radikální“ zde bude vypůjčeno od Birnbauma, Wirthova kolegy z Klubu Za starou Prahu a souputníka z tzv. Šestky, jehož práci o barokním principu včetně dalších souvisejících úvah Wirth musel znát. O tom, že zde „radikální baroko“ ještě není použito zcela reflektovaně a jako slohový termín, svědčí i skutečnost, že po něm Wirth později už nesáhl. Je zároveň možné, že podobných ojedinělých výskytů půjde v textech českých historiků umění na přelomu dvacátých a třicátých let nalézt více, stejně jako lze ostatně narazit i na podobně izolované ohlasy birnbaumovského baroka „perspektivního“, případně kombinaci obého (viz Pocheho spojení „*radikální baroko perspektivní*“ z roku 1935²¹³). Je to projev postupujícího hledání a zároveň ověřování nových výkladů a přístupů k porozumění barokní architektuře. A zároveň naznačuje, že výsledný pojem „radikální baroko“ nebyl úzce vzato výkonem jednoho konkrétního autora, ale postupně krystalizoval v rámci širšího autorského okruhu.

Jestliže hledáme moment, kdy se „radikální baroko“ jako pojem skutečně ustavilo a „ustálilo“, vyplatí se možná paradoxně odvrátit pozornost od specializovaných historiků architektury a jejich konkrétně zaměřených studií a věnovat ji trochu jinému žánru. Úkol shrnout a pro danou dobu zafixovat

²¹² Wirth 1929, s. 177.

²¹³ Poche 1935, s. 128.

dosavadní představy o vývoji historie nebo umění tradičně naplňovaly velké přehledové syntézy sledující dané téma „od pravěku k dnešku“. Český psaný dějepis i dějepis umění už měly ve dvacátých a hlavně třicátých letech dostatek sebevědomí i kapacit na to, aby podobných projektů zahájily hned několik a některé dovedly do zdárného konce. Z hlediska dějin umění je přitom tento žánr spojen především se jménem Antonína Matějčka (1889–1950).²¹⁴

Matějček, mimo jiné žák Maxe Dvořáka, patřil mezi nejvýznamnější a nejvlivnější postavy meziválečného a poválečného dějpisu umění, a to už jen z pozice pedagoga, profesora (1930) a později ředitele (od roku 1934) Ústavu pro dějiny umění Filozofické fakulty UK a také člena vlivné Šestky.²¹⁵ Tím nejvýznamnějším pomníkem Matějčkovy vědecké dráhy, který měl skutečně zásadní vliv na všechny adepty a adeptky uměnovědného oboru, byl projekt *Dějepis umění* – šestisvazkové dílo, které na zhruba patnácti stech stranách textů a stovkách ilustrací shrnuje dějiny evropského umění od pravěku po impresionismus a modernu raného 20. století. Naplnit tento z dnešního pohledu těžko pochopitelný úkol trvalo Matějčkovi přes 14 let – první svazek vyšel roku 1922, poslední 1936 –, v jejichž průběhu se rychle vyvíjela jak jeho kariéra, tak i metodologický přístup.²¹⁶ K baroknímu umění se v rámci řady dopracoval už jako univerzitní profesor v pátém svazku, který vyšel v roce 1932,²¹⁷ tedy v době „po Stefanovi“. Svazek tedy mohl čerstvě, ale zároveň s jistým odstupem reflektovat nejaktuálnější posuny (nejen) v českém pohledu na dějiny barokní architektury.

Antonín Matějček není navzdory své všestrannosti považován za historika architektury. Jeho doménou byla spíše malba, především středověku a 19. století. Už vůbec pak není řazen mezi významné badatele na poli architektury barokní, protože se jí na první pohled nikdy speciálně nevěnoval. Přesto je otázka, jestli si to neříká o jisté přehodnocení. Neměli bychom totiž podceňovat význam knižních syntéz, zejména v době dlouho před příchodem moderních informačních technologií. Velké syntetické práce bývají považovány za úctyhodné, užitečné, ale ve výsledku vždy trochu zjednodušující počiny, navíc závislé na objevech jiných autorů. V takovém případě se ale zapomíná na to, že výběr, uspořádání a ucelená interpretace rozsáhlého materiálu je plnohodnotným tvůrčím a myšlenkovým výkonem. A také se přehlíží skutečnost, že syntetické publikace jsou také specifickým typem média – tím, že nabízejí své téma uceleně a širších souvislostech, jej zároveň otevírají pro širší publikum. Pro odborníky i laiky představují první zdroj, po kterém při zájmu o základní přehled k danému tématu sáhnou. Na rozdíl od specializovaných studií roztroušených po časopisech nebo sbornících tak mají přehledové syntézy daleko větší potenciál utvářet sdílený pohled, ovlivňovat všeobecně přijímaný způsob chápání daného tématu. Dost proto záleží, jaké linky a akcenty pro výklad vybírají a jaký jazyk při tom používají. Jinak řečeno: Matějčkův pohled na barokní architekturu nemusel být ve všem původní a originální, o to ale byl vlivnější.²¹⁸ Byly to totiž právě jeho syntetické práce, které příběh vývoje barokní architektury rozvržený Stefanem a jeho předchůdci

²¹⁴ Přehledově např. Hlaváček 1979; Hlaváček 1987; Royt 1994; Slavíček 2016a, s. 887–890; Murár 2020a; Minaříková 2020.

²¹⁵ Vlnas 2007.

²¹⁶ Srov. např. Hlaváček 1979, s. 197–199.

²¹⁷ Matějček 1932.

²¹⁸ Svědčí o tom ostatně pohled pozdějších badatelů, kteří neváhali pátý svazek považovat za východisko pro nové české bádání o baroku, jehož základy ale přitom byly položeny už dávno před tím. Např. Hlaváček 1979, s. 198.

pomohly ustálit, a to včetně pojmového aparátu – už v tomto samotném faktu tkví jejich zásadní význam, který je ještě posílen tím, že „Matějčka“ ještě donedávna musel číst každý, kdo byť jen uvažoval o studiu dějin umění.

Pátý svazek *Dějepis umění* věnovaný baroknímu umění je i z dnešního pohledu mimořádně úctyhodné dílo. Matějček se suverénně a s formulační jistotou pohybuje v dějinných souvislostech, stručně, jadrně, ale často s pozoruhodnými detaily představuje jednotlivé umělecké osobnosti z Itálie, Francie i střední Evropy a zasvěceně rozebírá vybraná díla architektury, malířství a sochařství. Je to kompendium nepochybně poučené, které českému čtenáři poprvé představilo barokní umění skutečně v perspektivě celku Evropy. Matějčkův výklad o vývoji barokní architektury se nicméně plnou vahou opírá o základní kostru birnbaumovsko-stefanovských tezí, a to jak v rámci úvodního shrnutí, tak při bližším rozboru jednotlivých etap. Jádrem a vývojový vrchol barokní architektury spatřuje Matějček v tvorbě odvozené od Borrominiho a Guariniho. Připomíná mimo jiné Birnbaumovy myšlenky, když zdůrazňuje, jak důležitá byla pro formování barokní architektury práce s perspektivou a optickými iluzemi, především však zachycuje princip pronikové architektury včetně Stefanova postřehu, že na základě geometricky racionálních sestav vzniká neuchopitelný, „iracionální prostor“ a že „guarinistické“ baroko v podstatě atakuje samotné hranice architektury: *„Architektura, která usilovala o maximum výrazové účinnosti souhrnným útokem na oko diváka, byla nucena zrušit všechny závazky, které ujednala renesance s fyzikou a mechanikou hmoty. Barokní stavitel znásilňuje hmotu do krajnosti, nutí ji do výkonnosti dosud nevídané. Žádá od ní největší tvárnost, neváhá porušit všechny struktivní předpoklady.“*²¹⁹ Také ve výkladu o jednotlivých dílech přejímá Matějček konkrétní Stefanovy postřehy – například u Guariniho tezi, že, usiloval o „vytvoření prostoru sice jednoduššího, ale své jednotlivé složky nezabírajícího“ (s. 34),²²⁰ nebo že jeho teoretické myšlenky předbýhaly možnosti dobového stavitelství. V případě Čech pochopitelně opakuje genezi vídeňské a české dynamické skupiny včetně pochybností o autorství Kryštofa Dientzenhofera (s. 148, 149), názor na tvorbu Kiliána Ignáce Dientzenhofera (velký důraz na plány karlovarského kostela, zvažování vlivu Santiniho a Francie atd. – s. 154–155). Pokud to shrneme – Matějček sice k příběhu barokní architektury doplňuje řadu dalších souvislostí a postřehů, ale pochopení její podstaty je zcela odvozeno od práce Oldřicha Stefana.

Nutno říct, že by bylo překvapivé, pokud by tomu bylo jinak. Je víc než pochopitelné, že Antonín Matějček vycházel ze zcela aktuální práce českých historiků umění, navíc relativně blízkých kolegů.²²¹ Zajímavější je proto otázka, v čem se jeho pojetí liší. S ohledem na ustavení pojmu „radikální baroko“, jsou důležité zejména následující body.

Zprv jde o zesílení vývojové perspektivy. Synteticky psaný přehled jakéhokoliv tématu z principu tíhne k souvislejšímu vyprávění a ke zdůrazňování silných linek a „příběhových“ oblouků. V Matějčkově *Dějepis umění*, který je ostatně psán v duchu klasické vídeňské školy a ve víře

²¹⁹ Matějček 1932, s. 14.

²²⁰ Stefan 1927, s. 500: Guariniho cílem je „včleniti vedlejší prostory s hlavním tak úzce v souvislost, jak jen možno, avšak při zachování jejich úplné samostatnosti“.

²²¹ Birnbaum byl člen Šestky a před Matějčkem ředitel Ústavu pro dějiny umění, do Matějčkova „okruhu přátel“ údajně patřil i Stefan, který přispíval do jeho jubilejního sborníku. Hlaváček 1987, s. 155.

v zákonité principy uměleckého vývoje, toto zvýraznění (a zjednodušení) potkalo právě otázku vývojového postavení borrominiovske a guarinistické architektury. Jestliže jsme u Stefana v tomto smyslu mohli pozorovat silné náznaky, vyvažované ale jistou nejednoznačností a důsledným označováním „extremismu“ jakožto „směru“ a „tendence“, u Matějčka je celý obraz značně zjednodušen. Borrominiovske baroko je chápáno jako „vývojově pokročilé“ a ostatní tvorba je pak posuzována podle toho, jestli s Borrominim a Guarinim drží krok, nebo zůstává u „tradičních“ způsobů. V přehledu italské architektury (zejm. 28 ad) Matějček svůj výklad pojímá doslova jako spor progresivistů a tradicionalistů. Jeden příklad za všechny: *„Konzervativní proud v římské architektuře nezaničil ani s generací první poloviny XVII. století. Přebírajíce leccos z umění modernistů, uhájily se reakční směry, podporované akademiky a přízní konservativní veřejnosti, i ve druhé polovici věku. Nicméně přibývalo spojek s uměním Berniniho a Borrominiho a leckterý stavitel přecházel z tábora konzervativců mezi modernisty, když boje o dogmata ochabovaly nebo ustávaly.“* (s. 30) Podobně vystavených pasáží je v Matějčkově výkladu bezpočet, včetně kapitol věnovaným Čechům (např. 150 – mísení *„konzervativních proudů s proudy pokrokovějšími“* a metafora „zrání“ české architektury na pozadí konzervativních tendencí atd.). Základy této polaritě jsme mohli sledovat už u Stefana v konstrukci jeho Příspěvků na ose od Matheyova „konzervativismu“ k inovacím K. I. Dientzenhofera. Matějček ji ale dále prohlubuje, přičemž mimořádně zajímavým nástrojem se zde stává použitý jazyk. Ten totiž vlastně odpovídá debatám o novodobém a soudobém umění: moderní, pokrokový, odvážný vs. reakční, konzervativní, tradicionalistický a akademický. Pokud by se citovaná pasáž nevěnovala italským barokním architektům, ale například pařížským impresionistům, nebylo by třeba měnit v ní skoro ani slovo. V porovnání se subtilními a mnohvrstevnatými výklady Oldřicha Stefana a dalších specializovaných historiků architektury představuje tato aktualizace nemístné zjednodušení. Matějček sice existenci různých proudů a směrů v rámci barokní architektury nepopírá, ovšem na rozdíl od Stefana, který tak činil jen nepřímou, dává jasně na srozuměnou, který z nich má největší hodnotu. Nicméně právě díky tomuto stravitelnějšímu uchopení mohl promlouvat příběh barokní architektury ke čtenáři ve třicátých letech srozumitelně – v povědomých kategoriích a jazykem, který mu byl blízký.

S tímto posunem souvisí oblast, která nás zajímá nejvíce, a sice použité pojmy. Matějček v první řadě v souvislosti s „pokrokovým“ barokem vrací do hry pohybovost a dynamismus. Jak jsme viděli, Vojtěch Birnbaum ani Oldřich Stefan na koncept uvedený do česky psané literatury Karlem Boromejským Mádlem nekladli zvláštní důraz, pohybovost byla jedna z dílčích kategorií, které definovaly charakter perspektivního/extrémního baroka. U Matějčka se dynamismus stává jedním z hlavních definičních prvků vrcholného baroka, což dává na srozuměnou už v úvodní obecné stati: *„Dynamický princip, který se objevil již v díle velkých klasiků zralé renesance, rozvíjí se nyní bez omezení a nabývá významu hlavní síly tvárné. Prostor i tvar jsou strženy pohybem, jenž se rozvíjí v mnohotvárném rytmu prostorů stavební hmoty, jejich ploch a článků, oko diváka je řízeno k bodu (nebo bodům), v němž dospívá klidu spíše zdánlivého než skutečného.“* (s. 12) Formulace o „hybnosti průčelí“ (s. 26, 29), „dynamickém prostupu těles“ (s. 35); „dynamické a malebné tendenci baroka“ (s. 36); „barokním vzruchu a pohybu“ (s. 150) nebo „mimořádně účinnosti dynamické“ (s. 153) pak tvoří stěžejní součást charakteristik „pokrokové“ barokní architektury. „Dynamické baroko“ se zde tak nepřímou stává jedním ze synonym pro název celé epochy.

Vedle dynamismu ale Matějček uvádí na scénu ještě jeden pojem – je to náš dlouho očekávaný radikalismus. Jestliže jsme dosud pojmové variace se slovem „radikální“ potkávali jen jako ojedinělé metafory, Matějček se o něj opírá jako o výchozí nazvání celého směru, byť pojem „radikální baroko“ se ani zde nikde explicitně nedefinuje. „Radikalismus“ se pátým svazkem *Dějepisů umění* prolíná jako přívlastek velice hojný, který má ale kolísající sílu a objevuje se v rámci výkladu postupně. V úvodu Matějček například mluví o „radikálním obratu“ v tvorbě poloviny 17. století (s. 17) a dalších kapitolách pak sporadicky zmiňuje „nejradikálnější nápady Borrominiho“ (s. 34) nebo „prostorový radikalismus guariniovský“ u Balthasara Neumanna (s. 131). Četnost ale přímo dynamicky stoupá v pasážích o barokní architektuře v českých zemích po roce 1700 (s. 148 ad), zejména u Kiliána Ignáce Dientzenhofera, a spolu s tím i váha, která pojmu přísluší. Radikálnost už není ojedinělou expresivní metaforou, ale začíná se stávat pojmem vystihujícím styl. Formulace se zde pohybují v rozpětí od „radikálních myšlenek prostorotvorných“ (s. 150) přes „radikálně barokní tendence“ až k „baroknímu radikalismu guariniovskému“ (s. 153) a posléze i „baroku radikálnímu“ (s. 151). Pojem radikálnosti jako by tedy Matějček považoval za příléhavý, ale jeho možnosti zároveň stále teprve ohledával. To by nám samozřejmě mělo nápadně připomenout způsob, jakým zachází Oldřich Stefan s „extrémismem“. V *Dějepisů umění* se tedy Matějčkovi ještě nepodařilo pojem stabilizovat, určil mu ale chytlavější pojmenování.

Nabízí se samozřejmě otázka, proč z dosud existujících označení dát největší přednost právě slovům „radikální“ a „radikalismus“. Jisté je, že roli nehrál vliv německojazyčného prostředí, které tyto pojmy jednoduše vůbec nepoužívalo. Dost zřetelně se nicméně nabízí hypotéza, že šlo do velké míry o adekvátně „dobové slovo“. Na počátku třicátých let, v atmosféře druhé generace avantgardy a s živou pamětí na starší proudy moderny, patřily pojmy radikalita a radikálnost do představ i slovníku debat o soudobém umění – a stávaly se, bohužel, také součástí představ a slovníku o soudobé politice. Radikalita přitom byla spojena s tím „správným“ uměním – progresivním, pokrokovým, posouvajícím hranice; radikální mohla být avantgarda, zatímco radikální konzervatismus byl nonsens. Lze se domnívat, že právě v tomto duchu Matějček celý pojem používá. Už jsme ostatně upozornili na to, jak se v *Dějepisů umění* jazyk výkladu aktualizuje tak, že připomíná novodobé umělecké zápolení mezi „moderními“ a „konzervativními“ uměleckými proudy. „Radikalismus“ je součástí stejné strategie – dynamický, pronikový směr baroka se skrze toto nazvání značkuje doslova jako avantgarda 17. a 18. století. Že Matějček borrominiovské a guariniovské architektury takto skutečně rozuměl, se ostatně v některých formulacích výslovně prozrazuje – například když hned v úvodu hovoří o „radikálně moderním umění Borrominiho“ (s. 9) nebo později o Santiniho vztahu k „baroknímu modernismu“.

Je samozřejmě otázka, do jaké míry byla tato pojmová strategie reflektovaná a záměrná – tedy zda Matějček tento typ uvažování na baroko aplikoval „ze setrvačnosti“, čistě proto, že se v těchto pojmových rámcích běžně pohyboval, nebo naopak záměrně jako formu popularizace, případně obhajoby barokní architektury, která byla i na počátku třicátých let z různých stran odmítána. Snad ve volbě této pojmové strategie mohla hrát roli i zjevná afinita mezi avantgardou a barokem, která se

projevovala intenzivním zájmem tehdejších českých umělců o barokní umění i sdílením témat i postupů.²²²

V každém případě platí, že váha Matějčkovy autority a význam *Dějepis umění* dovolily pojmům radikalismu a radikálnosti v pohledu na barokní umění zapustit kořeny a postupně nabývat na významu. Pozorovat to lze přitom zejména na dalších uměnovědných syntézách. Významnou roli přitom hrál fakt, že žádné z děl navazujících na *Dějepis umění* si nemohlo dovolit podobný rozsah. Zatímco Matějček měl na shrnutí celé epochy přes tři sta stran a českému umění jich mohl věnovat několik desítek, v dalších textech se vše muselo vejít jen na pár stránek. Větší koncentrovanost nutně vede k větším zkratkám a k tomu, že ta nejchytlavější nazvání na sebe začnou strhovat větší pozornost.

Mezistupněm v tomto ohledu je dnes trochu pozapomenutý svazek *Dějepis výtvarných umění v Československu* z roku 1935, který na pouhých 350 stranách podává přehled o umění na území Československa od pravěku po první republiku. V rámci svazku, který edičně připravil Zdeněk Wirth a do nějž přispíval i Antonín Matějček, dostal barokní stavitelství na starosti Emanuel Poche. Na devíti stranách textu nedostal prostor k zásadnějším inovacím a jeho výklad je v podstatě jen shrnutím příslušných pasáží Matějčkova *Dějpisu*, včetně užitých pojmů. O to je ale nápadnější opakovaný výskyt sousloví, jako „radikálně barokní utváření prostoru“, „problém radikálního baroka perspektivního“ nebo „radikální baroko guariniovské“.²²³

Skutečný posun se nakonec odehrál opět v režii Antonína Matějčka, který pět let po vydání posledního svazku *Dějpisu umění* dostal příležitost odvyprávět ucelené dějiny barokního umění v českých zemích na ještě koncentrovanější ploše. Stalo se tak v šestém a posledním svazku syntézy *Dějiny lidstva od pravěku k dnešku*, monumentálního díla rozsáhlého kolektivu autorů, které pod vedením Josefa Šusty vycházelo na přeskáčku v letech 1936–1942 a pokrývalo světové (rozuměj především evropské) dějiny od pravěku do Velké francouzské revoluce. Zatímco středověké umění ve třetím svazku z roku 1937 shrnul Josef Cibulka, Antonín Matějček přijal úkol sepsat dějiny umění renesance pro pátý svazek a baroka a klasicismu pro svazek šestý.²²⁴

Z hlediska základních tezí a akcentů se zde Matějčkův výklad od *Dějpisu umění* posunul jen minimálně, což je jen podtrženo v závěru, kdy autor místo vypsání základní literatury jednoduše odkazuje na své starší dílo. Hlavní tvůrčí výzvou v tomto případě bylo pokusit se celý přehled zhustit na sotva desetinový rozsah, a to navíc včetně umění klasicismu. Matějček se rozhodl úkol vyřešit tak, že nesleduje vývoj baroka přísně regionálně a chronologicky, ale celou kapitolu dělí do tří volně navazujících částí, z nichž každá má svůj výchozí motiv – zastřešující téma. Prvním tématem bylo „Znárodnění barokního romanismu v Holandsku“, třetím „Rokoková dohra a klasicismus doby Winckelmannovy“. Druhá a nejdelší kapitola nese název „Barokní radikalismus v zápase s naukou klasicistickou“. Snaha o co nejvýstižnější zkratku tedy Matějčka dovedla ke dvěma posunům. Zaprvé

²²² K tomu velice zevrubně zejména Vojvodík 2008. Vědomou inspiraci barokem spatřuje už u předválečných expresionistů – viz s. 71–74.

²²³ Poche 1935, s. 128 a 130. Vedle toho Poche ve stejných pasážích mluví také o „guariniovském modernismu“ nebo ještě i o „perspektivní architektuře“.

²²⁴ Matějček 1939. K Matějčkovu podílu na projektu viz např. Hlaváček 1979, s. 199.

učinil ze zápolení mezi „modernismem“ a „konzervativismem“, v *Dějepis*u přece jen sledovaném komplikovaněji, definitivně ústřední motiv vývoje barokní architektury. A za druhé vyzdvihnul „radikalismus“ na pozici plnohodnotného, dokonce ústředního stylového pojmu – vlastně doslova na stejnou úroveň jako klasicismus.

V tom ovšem spočívá problém, který pojem radikálního baroka zatížil i do budoucna. „Radikální“ složka barokní architektury se v Matějčkově pojetí na první pohled v podstatě definitivně ustálila – v textu se celkem důsledně používají pouze dvě varianty, „barokní radikalismus“ a „radikální baroko“, a to vždy ve smyslu architektury borrominiovské a guariniovské tradice. Zároveň ale Matějčkova binární koncepce odhalila nejasnost, jak vlastně charakterizovat a nazvat baroko „neradikální“. Už ústřední pojem „nauky klasicistické“ je zvolen dosti nešťastně, protože vstupuje do konkurence s klasicismem jakožto samostatným slohem – sice platí, že pokud Matějček hovoří o barokním proudu, používá klasicismus výhradně jako přídavné jméno (směr klasický, tendence klasicistická), jasnějšímu pojmovému rozlišení to ale moc nepomáhá. Především se ale pod „klasický proud“ zahrnují velmi různorodé jevy. Někdy ho Matějček chápe skutečně spíše jako výrazový proud (například když o K. I. Dientzenhoferovi tvrdí, že na sklonku tvorby „*zaměří do klidnějších vod mírně klasicizujícího baroka*“, s. 586), jindy ale zase jako synonymum pro konzervativismus – například hned v úvodu kapitoly mluví o architektuře kolísající „*mezi akademickým konservativismem a barokním radikalismem*“ (s. 576). Právě u tvůrců, kteří zcela nepatří ani do jednoho z protichůdných táborů (a kterých je pochopitelně většina – zde např. Jan Blažej Santini-Aichel, Johann Bernhard Fischer von Erlach a další), se projevuje problém celé konstrukce nejpalcivěji – nutí totiž Matějčka poněkud svévolně porovnávat jednotlivé architektonické motivy a z nich pak usuzovat na míru pokrokovosti nebo konzervativnosti. Existence „napůl radikálních“ a vzájemně zásadně odlišných realizací samozřejmě poněkud rozmělnuje a rozmlžuje původní Stefanovu teorii extrémního baroka, charakterizovaného jasně danými a dosti exaktními prvky. Matějčkův pojem radikálního baroka jako by se už ve chvíli, kdy přišel na svět, začal poněkud drodit.

Dějiny lidstva od pravěku k dnešku byly nepochybně projektem prestižním, přesto není moc pravděpodobné, že by se „radikální baroko“ v české uměnovědě tak uchytilo, kdyby bylo představeno pouze zde. Pro Antonína Matějčka se ale stali v *Dějínách* nakonec staly jen přípravou pro jeho patrně nejznámější počín, ve kterém měl možnost svůj pohled na vývoj barokní architektury (a nejen na ni) dále precizovat. Nešlo o dílo podobně rozsáhlé jako jeho předchozí syntézy, ale o to bylo vlivnější. Jestliže byl totiž *Dějepis umění* povinnou četbou pro všechny historiky a historičky umění a jejich studenty, Matějčkovy *Dějiny umění v obrysech* měly ambici promlouvat k širokému čtenářstvu a dostat přehled historie výtvarných umění takříkajíc do každé domácnosti.

Na *Dějínách umění v obrysech* Matějček pracoval patrně bezprostředně po dokončení *Dějin lidstva*, kniha byla již v roce 1942 připravena v tisku, což dodnes připomíná patitulu prvního vydání.²²⁵ Vyjít ale nakonec mohla až v roce 1948 ve zcela jiných politických a společenských poměrech. Zaznamenala každopádně enormní ohlas, což se odrazilo ve dvou posmrtných vydáních v roce 1951 a 1958.

²²⁵ Srov. Hlaváček 1979, s. 199–200; Hlaváček 1987, s. 154; Minaříková 2020.

Ve více než pětisetstránkovém svazku Matějček prochází celé (západní) dějiny umění od pravěku po konec 19. století zhruba ve stejné míře koncentrovanosti jako v případě *Dějin lidstva*. Protože ale svazek budoval na základě vlastní koncepce a s možností propojovat výklad napříč epochami, mohl strukturu jednotlivých kapitol oproti předchozí práci lépe vystavět a uhladit, což je dobře patrné právě na kapitole věnované baroknímu umění (s. 369–438). Obsahově se text od stati v *Dějinách lidstva* v podstatě nezměnil, Matějček – pochopitelně – opakuje stejné závěry a z velké části i formulace, mnohdy v celých pasážích doslova. Přesto výsledek působí uceleněji. Pomáhá tomu už základní struktura, v níž – podobně jako v *Dějepis umění* – každou epochu otvírá obecnější úvod, který definuje její hlavní témata a motivy a ty pak v dalším výkladu sleduje a rozvíjí. Barokní architekturu Matějček opět vykládá jako probíhající střet mezi radikalismem a klasicismem, vyhocenost obou protikladů ovšem zmírňuje a charakterizuje ho už více jako spor dvou sice antagonistických, ale relativně rovnocenných proudů: „*Ale tomuto radikálnímu proudu architektury barokní vyvstal odpůrce v klasicismu, který jako dědictví renesance vyvrátil teoreticky i prakticky v období manýrismu tolik, že mohl vejít do období barokního jako činitel závažný.*“ (s. 370) Hned další věta ale dává na srozuměnou, že radikálnímu baroku Matějček přesto přisuzuje o něco větší váhu, když hovoří o soupeření barokního klasicismu s „*novotářským radikalismem*“.

Pojmy „barokní radikalismus“/„radikální baroko“ se zde už definitivně stabilizují jako charakteristiky vrcholné etapy stylu a zároveň se tím pádem jejich obsah zobecňuje a posouvá o další kousek dál od původní Stefanovy představy „extrémního baroka“, byť zdánlivě jen v detailech. Zatímco Stefan vnímal Francesca Borrominiho jako předchůdce, jehož dílo pouze částečně inspirovalo hlavního tvůrce směru Guarina Guariniho, pro Matějčka je Borromini ústřední postavou radikálního baroka a Guarini jeho následovníkem, jakkoliv „*předstihoval Borrominiho smělostí prostorových myšlenek architektonických*“ (s. 375). S tím souvisí důležitější obsahový posun samotného pojmu – Matějček sice v souvislosti s radikalismem zmiňuje pronikovou podstatu architektonických kompozic a budování „iracionálních“ prostorových útvarů, jako hlavní definiční znak ale klade do popředí něco jiného. Radikálně barokní kompozice podle něho vedly především k tomu, že „*se dostal prostor i tvar do pohybu a dynamický princip se stal hlavní silou tvárnou*“, a to proto, aby byl dán průchod autorovým subjektivním vizím: „*Napříště nerozhodoval výpočet a strůjná úvaha o stavebním organismu, nýbrž subjektivní představa a fantazie architekta-umělce, který podřizoval všechny prostředky svému uměleckému záměru a neváhal ani znásilňovati hmotu a techniku stavební*“ (s. 370). Matějček tu prohlubuje aktualizaci pohledu na barokní architekturu, když ke sporu moderny a tradice přidává ještě konvenční obraz architekta jako nezbadatelnými vnitřními pochody hnaného umělce-génia. Především ale také stvrzuje už dříve konstatovanou vazbu mezi radikalismem a dynamismem – „radikální baroko“ se zde definitivně stává synonymem „dynamického baroka“. Jde o spojení, které se v obecném pohledu na barokní architekturu pevně ustálilo a postupně získalo podobu jakési trojčlenky vrcholné baroko = radikální baroko = dynamické baroko, která je dodnes

platná jak v laickém,²²⁶ tak často i odborném pohledu na barokní architekturu.²²⁷ Je to ovšem opět také významný posun oproti výchozímu Stefanovu podnětu. Jeho extrémní barok byl pojmem, který vycházel z exaktní analýzy a označoval systém prostorových vztahů; pohyb a dynamika pro něj byly jen přívlastky, které pomáhaly charakterizovat výsledný dojem vznikající z výsledného tvaru hmoty formované prostorovými průniky. Matějčkova perspektiva je obrácená – podstatou radikální baroka se zdá být (subjektivní) dojem pohybu, k jehož navození tvůrce aplikoval (mimo jiné) systém prostorových proniků. Ve Stefanově pohledu tedy teoreticky může existovat dynamická architektura, která není „extrémní“ (používá křivkový půdorys, který ale nevychází u prostorových proniků), u Matějčka je teoreticky naopak dynamické zároveň i radikální.²²⁸ Střetávají se tu zkrátka dvě metodologicky zásadně odlišná východiska pro chápání architektury – ve kterých se nepřekvapivě odrážejí odlišné profily Oldřicha Stefana jakožto architekta a Antonína Matějčka jakožto historika umění specializovaného na starší malířství.²²⁹ Pojmu „radikální baroko“ to ale dává do vínku jistou ambivalenci a neukotvenost, která je patrná například v rozdílech mezi tím, jak s pojmem postléze zacházejí specializovaní historikové a historičky barokní architektury a jak další badatelé a badatelky.²³⁰

Dějiny umění v obrysech byly v každém případě tím dílem, ve kterém se pojem radikální baroko definitivně etabloval.²³¹ Šlo totiž o populárně naučnou syntézu oborové autority s mimořádným dopadem. Ten bychom přitom neměli předpokládat jen na straně laického publika – pokud byl

²²⁶ Zde lze odkázat na bezpočet výukových materiálů a webových stránek, na které člověk narazí, pokud zadá sousloví „dynamické baroko“ nebo „radikální baroko“ do internetového vyhledavače. V koncentrované podobě tento pojmový průnik ukazuje jinak pěkně sestavené heslo Barokní architektura v Česku na české wikipedii: „V období vrcholného baroka v první třetině 18. století dokonce české země stanuly v čele evropských uměleckých výbojů, kdy zde byl v osobách Jana Blažeje Santiniho-Aichela, Kryštofa Dientzenhofera a Kiliána Ignáce Dientzenhofera mistrně dovršen tzv. dynamický či radikální barok Francesca Borrominiho a Guarina Guariniho.“ Viz

https://cs.wikipedia.org/wiki/Barokn%C3%AD_architektura_v_%C4%8Cesku, vyhledáno 22. 4. 2024.

²²⁷ Projevuje se to především v tom, že se tyto pojmy poněkud volně zaměňují. Některé příručky ovšem pojmy radikální a dynamický explicitně definují jako synonyma – viz např. Kibic 1999, s. 147.

²²⁸ Z tohoto pohledu se návrh pojmu „radikální dynamismus“, o který jsme se nedávno pokusili s Petrem Mackem (Macek – Bachtík 2015) nezdá být příliš šťastný, protože vychází ze špatného pochopení jádra obou pojmů a jejich vzájemný vztah ještě zamlžuje. Matějčkův radikalismus v sobě dynamickou složku obsahuje inherentně – pojem radikální dynamismus je tak z tohoto hlediska vlastně pleonastický. U Stefana se zase radikalita/externismus nevztahuje k pohybovosti architektury, ale ke její celkové prostorové a hmotové kompozici, spojení radikální dynamismus tak z této perspektivy nedává smysl.

²²⁹ Pokud bychom měli uplatnit nárok na skutečnou pojmovou preciznost, pak bychom museli konstatovat, že tvoření synonymických řad typu radikální – dynamický – iluzivní – perspektivní – pronikový, jak se objevuje například u Karla Kibice (Kibic 1999, s. 147), je už vyloženě zavádějící. Každý z pojmů vychází z odlišného diskurzu a vztahuje se k jiné kategorii jevů – jakkoliv existují stavby, na které je možné uplatnit všechny náz.

²³⁰ K tomu více ve čtvrté části.

²³¹ Jinde než v Matějčkových textech se v takto prominentní roli neobjevuje. Že rozhodující byly skutečně *Dějiny umění v obrysech*, naznačuje nejen rozšíření pojmu po jejich vydání (o tom podrobněji dále), ale také podoba textů vzniklých těsně před jejich vydáním. V tomto ohledu je nejzajímavější esej Václava Richtera *O pojem baroka v architektuře* (Richter 1944), která shrnuje a komentuje vývoj dosavadních názorů na barokní architekturu. Zatímco pojem „barokního dynamismu“ se v textu objevuje několikrát, „radikální baroko“ v něm nenajdeme. Richter přitom patřil mezi historiky umění, v jejichž úvahách hrál postléze pojem „radikálního baroka“ důležitou roli.

Matejčkův *Dějepis umění* dílem, které všichni studující historie umění měli číst, pak *Dějiny umění v obrysech* byly knihou, kterou každý skutečně přečetl. Osobnosti, které se začaly v oboru po válce etablovat, pocházely přímo z okruhu Matějčkových žáků, všechny následující četly *Dějiny v obrysech*.²³²

Podíl na zásadním dopadu této syntézy má ale také Matějčkova autorská strategie. V kapitole o barokním umění se nepokouší přinášet alternativní pohled nebo polemizovat s tezemi svých kolegů – naopak je přijímá a v rámci možností věrně shrnuje. Jeho výklad tak bylo možné bezezbytku přijmout, protože odpovídal tezím a narativům, na které čtenář mohl narazit i ve specializovanějších textech. Posuny, kterých se Matějček ve výkladu dopouštěl, se nemusely zdát jako zásadní, nebo možná vůbec nebyly zřejmé. Lze ostatně předpokládat, že nebyly záměrné a opravdu jednoduše odrážely to, jak autor jednotlivým problémům rozumí. Podcenit nesmíme ani literární stránku – *Dějiny umění v obrysech* byly nepochybně úspěšné i proto, že se v nich Matějček (nikoliv poprvé) představuje jako vynikající stylist, který nejde pro barvitou formulaci a jadrný soud daleko a který dokáže složitou problematiku zjednodušit do jasně srozumitelné, a přitom stále nebanální linky: jeho zúžení vývoje barokní architektury na zápas mezi radikalismem a klasicismem je do stejné míry odborná, jako i literární interpretace.

Z toho, že pojem „radikálního baroka“ se definitivně ustavuje v *Dějepisu umění v obrysech*, ovšem vyplývá ještě jeden zásadní důsledek: „radikální baroko“ vzniklo jako specificky český pojem a už jím zůstalo. V zahraniční literatuře barokní radikalismus jako kategorie neexistuje, a pokud už se na něj dá narazit, je to v přímé vazbě na český kontext. Pokud nyní známe jeho genezi, nemělo by nás to překvapit – pojem se začíná formovat v syntézách určených domácím publiku a definitivně na svět přichází v roce 1948, tedy v nově nastolené realitě rozdělené Evropy, která na dlouho znemožnila debatu českých historiků umění s jejich přirozenými partnery v na Západě, především v „jižním“ Německu a Rakousku. V české literatuře se z „radikálního baroka“ stával stěžejní pojem, zatímco zahraniční badatelé o něm neměli nejmenší tušení.

Ve významu *Dějepisu umění v obrysech* pro „radikální baroko“ tak nelze nevidět paradox. Pojem tolik analyzovaný a důležitý pro přední osobnosti českého dějepisu barokní architektury – od Václava Richtera po Mojžíra Horynu – vnesl do celé debaty medievista specializovaný na malířství, a to v populárně naučné příručce, kterou v žádném „přehledu základní odborné literatury“ o baroku nenajdeme.

Cesty dějepisu umění se podle všeho žádnými vývojovými zákonitostmi neřídí.

²³² Mezi historiky architektury se interpretace vývoje barokní architektury takřka doslova odvozená z Matějčkovy koncepce – včetně binární linky „radikální“ vs. klasicistní baroko – v posledních ozvěnách přežívala ještě na prahu nového tisíciletí, viz např. Kibic 1999. Ve středoškolských materiálech a příručkách žije dodnes.

Radikální baroko jako dílo kolektivní intuice?

Pokusili jsme se sledovat zrod a postupné etablování pojmu „radikální baroko“ – od základních tezí, které postupně utvořily jeho obsahové jádro, přes hledání správného pojmenování až po jeho představení v podobě, která se pak vydala na vlastní a dosti úspěšnou cestu česky psaným dějepisem umění. Pokud bychom postupný vznik pojmu měli popsat – s ohledem na téma příhodně – jako vývojový proces, mohli bychom ho shrnout následujícím způsobem:

Při sledování osudu celého pojmu jsme rozpoznali jeho čtyři pomyslné sudičky. První z nich byl Karel Boromejský Mádl, který dal radikálnímu baroku do vínku „pohybavost“ jako jednu ze základních charakteristik a který také na základě prací soudobých německých historiků umění uvedl do česky psané literatury koncept prostorových proniků. Mádl také položil základy k porozumění „dynamické skupině staveb“ Kryštofa Dientzenhofera, která se později stala ústředním problémem „radikálního baroka“.

Paralelně s Mádlem přispěl do příběhu „radikálního baroka“ Vojtěch Birnbaum. Jeho kořeny našel až v Římě, čímž „papeženské“ centrum italského umění opět vrátil do českých debat o barokní architektuře. S „radikálním barokem“ také jako první spojil otázku vývoje a naznačil, že jde o nejprogresivnější, nejpokročilejší fázi celého slohu. A na závěr ve svém zvolání o „baroku nejdivočejším, nejradikálnějším“ otevřel prostor i pro jeho výsledné pojmenování.

Na Mádlu a Birnbaumu posléze přímo navázal Oldřich Stefan, který na základě předchozích podnětů a také s vydatnou oporou v soudobé německy psané historii umění vystavěl kostru a obrys celého pojmu. Genezi „radikálního baroka“ vyvozoval z římské borrominiovske architektury, za jeho hlavního představitele ale považoval Guarina Guariniho, jehož dílo zásadně ovlivnilo vývoj architektury ve střední Evropě. Stefan prohloubil pochopení základních principů a vývoje guariniovske pronikové architektury a představil při tom metodu založenou na exaktní geometrické analýze prostorových a půdorysných schémat. Soustředil se pak na aplikaci guarinismu ve středoevropském prostoru. Rozpoznal skupinu vídeňských pronikových architektur a doplnil a nově interpretoval i tzv. českou dynamickou skupinu staveb Kryštofa Dientzenhofera. V rámci interpretace širšího celku barokní architektury pak také Stefan zvýraznil vývojovou roli „radikálního baroka“, když proti ní postavil „archaickou“ a „akademickou“ linii tvorby reprezentovanou dílem J. B. Matheye. V této souvislosti předložil také první návrh pro pojmenování celé „vývojově pokročilé“ linie barokní architektury – „extrémní/extremistický barok“, ve smyslu barok jdoucí do krajnosti stylu.

Zatímco Stefanovo rozvržení vývoje barokní architektury a jeho konstrukce „extrémistického baroka“ byly českými historiky umění přijaty takřka bezvýhradně, pojmenování samotné se neujalo. Na cestě ke vzniku „radikálního baroka“ tak byl potřeba ještě jeden krok, který nakonec učinil překvapivě medievista Antonín Matějček. Ten ve třicátých letech pracoval na několika syntézách v čele se slavným *Dějepisem umění*, pro jejichž potřeby narativ připravený Oldřichem Stefanem postupně koncentroval a zjednodušoval. Ve své interpretaci zvýraznil tezi o zápolení mezi „konzervativním“ a „moderním“ proudem barokní architektury, přičemž pro ten vývojově pokročilejší nakonec zvolil pojem „barokní radikalismus“/„radikální baroko“ – patrně v návaznosti na soudobé debaty o výtvarném umění, kterým ostatně Matějček přiblížil i jazyk samotného výkladu o barokní architektuře.

Zároveň také „radikální baroko“ úžeji spojil s „dynamickým principem“ než s geometrickými spekulacemi, a tím z něho učinil pojem širší, obecnější, ale také rozpornější – v Matějčkově výkladu se vlastně paralelně ustavuje hned dvojice pojmů, „radikální baroko“ a „dynamické baroko“. Matějček také pojem „radikálního baroka“ definitivně zpopularizoval, když jej použil ve veleúspěšných *Dejinách umění v obrysech*, které měly klíčový vliv na budoucí historičky a historiky umění. Stalo se tak ale až v roce 1948, což je jedním z důvodů, proč se pojem radikálnosti a radikalismu ujal pouze v česky psaném dějepisu umění a do úvah západních badatelů a badatelek v podstatě nepronikl.

„Radikální baroko“ se tedy ukazuje jako de facto pojem vzniklý kolektivním úsilím, a to navíc poměrně specifickým. Vznik tohoto pojmu se stal jakýmsi průvodním jevem nové etapy bádání o domácím barokním umění – etapy, kdy se vyčerpalo pozitivistické shromažďování faktů a literárně-subjektivní interpretace děl a kdy začala snaha o složitější, metodologicky rozrůzněnější poznání barokní tradice, které usilovalo také o zachycení principů a podstaty celé epochy. Přestože ale pojem „radikálního baroka“ měl k takovému zachycení sloužit, nikdy nebyl jednoznačně definován, nebyl otevřeně zpochybněn a podroben kritické diskusi, reflexi a analýze. Spíš jako by v úvahách českých historiků umění o barokní architektuře organicky a nepozorovaně vyrostl a vykrytalizoval, a to nikoliv na základě metodických úvah, ale na základě jisté „sdílené intuice“. Zejména díky charismatickému uchopení ze strany Antonína Matějčka je vlastně „radikální baroko“ částečně odborným pojmem a částečně literární metaforou. Snad se na tom podílela skutečnost, že celý pojem nekrytalizuje v prostředí různých škol a názorově vyhraněných oponentů, kteří musejí navzájem obhajovat, vysvětlovat a precizovat své pozice, ale vlastně v úzkém okruhu přátel, případně žáků a učitelů (pomiňme nyní, že celý obor tehdy u nás vlastně byl úzkým okruhem přátel, případně žáků a učitelů). „Startovní výstřel“ sice padnul ze strany solitéra Karla B. Mádla, ovšem pomyslnou štafetu potom převzali Vojtěch Birnbaum, jeho žák Stefan a blízký kolega Matějček. Pokud započítáme ještě všudypřítomného Zdeňka Wirtha, vynikajícího znalce barokní architektury, kterého poutaly přátelské vazby s Mádlem, Birnbaumem i Matějčkem, těžko si představit, že by „radikální baroko“ vznikalo bez intenzivních debat „v zákulisí“ – v rámci seminářů (kde nelze podcenit ani roli Matějčkových žáků, jako byl Oldřich J. Blažíček), porad, dýchánek či vzájemné korespondence. Přestože jsme zde vyjmenovali „čtyři sudičky“, je „radikální baroko“ odkazem celé meziválečné generace historiků baroka. Škoda jen, že pokud takové diskuse o „radikálním baroku“ skutečně probíhaly, do publikovaných textů nic z nich neproniklo.

Konstrukce pojmu „radikálního baroka“ se přesto jeví jako úctyhodný intelektuální výkon, vždyť v úvahách o architektuře 17. a 18. století přežil bezmála století, aniž by proběhly vážnější pokusy o jeho zpochybnění. Tím spíš je na něm ale zarážející jeden paradox – zatímco „radikální baroko“ zásadně změnilo způsob, jak rozumíme charakteru architektury 17. a 18. století, nijak neovlivnilo to, co považujeme za její kánon. Při sledování proměn postojů vůči baroku od textů Karla Vladislava Zapa v polovině 19. století se hovoří o obratech v pohledu na baroko, o jeho novém docenění, novém pochopení. V jádru pozornosti a na piedestalu ale stále zůstávají tytéž osobnosti a tatáž díla – Kryštof Dientzenhofer a jeho okruh. Skutečně výrazným novým přírůstkem do kánonu se stal jen Jan Blažej Santini (a i jeho docenění už Zap předjímal). Další nově objevené autorské osobnosti typu J. B. Matheye většinou sítím „radikálního baroka“ neprošly, a tak jim zůstalo místo, které jim patřilo i do

té doby – ve škatulce autorů druhé kategorie, ze které se pak nemohly vymanit mnohdy i desítky let. „Radikální baroko“ tedy kánon tradovaný od sklonku nejen neproměnilo, ale dokonce ho ještě pomohlo upevnit – nabídlo především nový jazyk a nový způsob interpretace pro jeho definici. Nabízí se až kacířská otázka, jestli celý koncept „radikálního baroka“ vedl ke skutečně novému pochopení a přehodnocení barokní architektury, nebo spíš jen k sofistikovanější obhajobě hodnocení dosavadního.

Ptejme se ale vážně: co vlastně poválečnému dějepisu umění objev „radikálního baroka“ přinesl?

Část čtvrtá: Dlouhý stín příběhu o „radikálním baroku“

V roce 1948 publikoval Matějčkův žák Oldřich Jakub Blažíček (1914–1985) monografii *Rokoko a konec baroku v Čechách*, která vycházela z jeho čerstvě obhájeného habilitačního spisu.²³³ Byť se její text věnoval primárně plastice, snažil se o ucelený pohled v kontextu dalších uměleckých žánrů a stal se dalším důležitým milníkem ve výzkumu barokní architektury, když poprvé plnou pozornost soustředil i na jeho pozdní fázi a „vznívání“. S ohledem na to, že šlo na dlouhou dobu o poslední syntetickou monografii věnovanou nějaké fázi baroka, je z našeho hlediska zajímavý zejména úplný začátek první kapitoly: „*V prvním desetiletí 18. věku vystupňovaly se u nás všechny tendence velkého, radikálního baroku do krajnosti; všechno spěje k pathetické nadsázce, k dramatickému výrazu vzníceného citu podobenstvím síly a pohybu, k imponující pádnosti, k velikosti a nádheře, k monumentálnímu gestu. K tomu cílí složité pronikové půdorysy a nepostižitelné prostorové srostlice architektur, tam ukazuje malebný ilusionismus povrchu, obrysové otevření a rozevlátí v sochařství i dramaticky vyhrocený temnosvit kresebně uvolněné malby.*“²³⁴ Matějčkovský koncept „radikálního baroka“ se tedy ujal bezmála dřív, než stihl být v *Dějinách umění v obrysech* publikován. Ba co víc, v jeho uchopení se rovnou objevuje řada nenápadných posunů. Radikální baroko je zde přímo spojeno s barokem „velkým“ (= vrcholným), a navíc může být „stupňováno do krajnosti“ – pojem, který původně značil extrém stylu, zde tedy nabývá svých vlastních extrémů.²³⁵ Je zde také spojován primárně s jinými charakteristikami – nadsázka, dramatičnost, pádnost, nádhera, pohyb; architektonický systém prostorových proniků zde není uveden jako definiční rys radikálního baroka, ale jako jedna z forem, ve kterých se radikální baroko projevuje. Celý pojem je zde totiž nově – a to je posun vůbec nejvýraznější – nepřímo vztažen i na malbu a sochařství. To už je dosti jiné radikální baroko, než které vyrůstalo z úvah Oldřicha Stefana o „*extrémním směru guariniovském*“, a to i z hlediska metody: nad exaktními prostorovými analýzami zde zcela převládla charakteristika prostřednictvím kategorií subjektivně vnímaného estetického působení. Je pochopitelně třeba brát v úvahu, že Blažíček zde nepředkládá svou definici, ale že jde o vzletný úvod ke knize, která se éře „velkého a radikálního baroka“ ani nevěnuje. To ale jen dosti věrně naplňuje odkaz Antonína Matějčka, který s radikálním barokem pracoval napůl jako s odborným pojmem a napůl jako s literární metaforou.

Rychlé přijetí radikálního baroka v případě Matějčkova blízkého žáka, který mohl být vzniku celého konceptu blízko nebo se na něm skrze diskuse s Matějčkem přímo podílet, pochopitelně není překvapivé. „Radikální baroko“ ale proniklo i do úvah dalších badatelů a badatelek umění a v česky psaném dějepisu umění zaznamenalo triumf víceméně bez boje – byť za tu cenu, že celému pojmu bylo v různých pracích rozuměno různě, jak naznačuje už Blažíčkův příklad. K tomuto úspěchu přitom přispěly i okolnosti, které s odbornou debatou neměly mnoho společného.

Cestu „radikálního baroka“ poválečným dějepisem architektury nemá smysl sledovat se stejnou podrobností jako příběh jeho vzniku – autorů a autorek, kteří pojem používali, bylo s postupným rozvojem oboru stále více, ale možné způsoby, jak s ním nakládat, se brzy ustálily na několika

²³³ Slavíček 2016a, s. 114–116; Holečková 2022.

²³⁴ Blažíček 1948, s. 11.

²³⁵ Podobně například i o několik stran dále při charakteristice Kiliána Ignáce Dientzenhofera, v jehož díle „*dosáhl u nás mezních poloh [!] perspektivní, velký, radikální barok*“. Blažíček 1948, s. 24.

základních variantách. Pokusíme se zde proto už jen o stručné shrnutí a vyslovení tezí o základních přístupech k „radikálnímu baroku“ a dopadům, které mělo etablování tohoto pojmu na poválečný narativ o barokní architektuře v českých zemích.

Kontinuita navzdory cézurám. „Radikální“ baroko v poválečném dějepisu architektury

Odborný zájem o barokní umění se po roce 1948 stal jednou z mnoha oblastí, kterou postihla rychle prosazovaná ideologizace vědy. Oficiální interpretace raně novověkých českých dějin začala tíhnout ke zprimitivnělým formám pozdně obrozeneckého nacionalistického sentimentu a znovu oživovala již mnohokrát vyvrácený obraz doby temna, protičeského útlaku a vševlády zlotřilých jezovitů. Mravenčí práce historiků umění, kteří od devadesátých let 19. století objevovali a dokládali hodnoty barokního umění a přesvědčovali o nich širokou veřejnost, musela projít novou obhajobou – sotva deset let poté, co ji zdánlivě úspěšně završila výstava *Pražské baroko*.²³⁶

Snahy najít takový výklad barokního umění, který bude konvenovat povinnému oficiálnímu světonázoru, byly nakonec úspěšné zejména díky žákovi Antonína Matějčka Jaromíru Neumannovi, který ve své osobě spojoval vliv aktivního člena nově nastupujících komunistických elit s erudicí skutečně talentovaného historika umění a špičkového znalce tvorby 17. století. Neumann baroko včlenil do řady oficiálně vyzdvihovalých „realismů“ a začal také spolu s dalšími budovat konstrukci „českého baroka“ jako specifického a de facto nacionálně vymezeného fenoménu, kterou v ucelené podobě prezentoval ve slavné syntéze z roku 1969, respektive 1974.²³⁷ Charakteristické přitom je, že se tyto a související snahy a debaty odehrávaly zejména na poli malířství a sochařství. Zatímco těm se intenzivně věnovalo několik výrazných osobností generace předválečné (Oldřich Blažíček) i té vůbec nejmladší (kromě Jaromíra Neumanna například Pavel Preiss), výzkum v oblasti architektury zůstal z různých důvodů na dlouhou dobu neobsazený. Oldřich Stefan se na téma architektury 17. a 18. století po válce odmlčel (byť ji nikdy neztratil zcela ze zřetele) a vrátil se k němu až na samém sklonku padesátých let, když už byla jeho odborná i životní dráha těžce poznamenána etapou politického pronásledování a věznění. V padesátých letech se sice začali etablovat Stefanovi žáci z ČVUT (nejvýrazněji Miroslav Korecký a Oldřich Rada), ti se však většinou zabývali specifickým okruhem technicky zaměřených problémů a jen zřídkakdy skutečně plnohodnotně vstoupili na půdu dějin umění.²³⁸ Ze specializovaných historiků architektury tak už zbýval jen Stefanův vrstevník a Birnbaumův žák Václav Richter (1900–1970),²³⁹ který sice v roce 1955 vystoupil se zásadní studií o

²³⁶ K nové diskreditaci baroka po roce 1945 přehledově Rak – Vlnas 2001, s. 46–50.

²³⁷ K Neumannově pokusu smířit zájem o baroko s marxismem viz např. Ivanega 2016, s. 11–13; Johanidesová 2020, s. 394–398.

²³⁸ V padesátých letech byl nejvýraznějším příkladem zmíněný Miroslav Korecký, který publikoval několik důležitých studií věnovaných Kiliánu Ignáci Dientzenhoferovi (zejména Korecký 1953), a Oldřich Rada, který se zabýval prostorem „pohybové“ barokní architektury (Rada 1955). Dále pak především Milan Pavlík, který ovšem první studie publikoval až na začátku šedesátých let.

²³⁹ Švácha 1987; Kudělka 2001; Slavíček 2016b, s. 1219–1221.

kapli ve Smiřicích,²⁴⁰ ovšem jinak se v publikovaných textech barokem intenzivněji zabýval až v další dekádě.²⁴¹ K tématu pochopitelně vycházela řada dílčích materiálů (vyzdvihnout je třeba zejména rané práce Věry Mixové, později Naňkové). Ale textů, které se snažily o syntetičtější nebo teoretičtější uchopení problému barokní architektury, v padesátých letech vyšlo minimum.

Zmíněná studie Václava Richtera si ovšem zaslouží bližší pozornost, protože tvoří výjimku velice významnou a i pro naše téma důležitou. Pojem „radikální baroko“ jsme totiž mohli sledovat hlavně u historiků umění, kteří se nevěnovali přímo architektuře, a navíc byli v úzkém kolegiálním, nebo přímo žákovsko-učitelenském vztahu. Richter byl naopak zkušený historik architektury, který se otázkou baroka už dříve metodologicky a s velkým porozuměním věnoval²⁴² a který vzhledem k působení na brněnské univerzitě nepatřil do nejužšího matějčkovského okruhu. Přesto už v roce 1955 „radikální baroko“ přijal za své, jak prozrazuje úvod studie, kde s odkazem na Oldřicha Stefana píše, že ve Smiřické kapli byl „poznán člen skupiny českých radikálně barokních architektů“.²⁴³ Důležitý je zde ale také kontext celé studie. Ta je známá především proto, že zde Richter poprvé upozornil na dochovaný barokní půdorys s rozvrhem malířské výzdoby a signaturou „GTS“, kterou považoval za jeden z důkazů, že smiřickou kapli projektoval Jan Blažej Santini-Aichel. Jádrem článku je ovšem především polemika se Stefanovou analýzou architektury kapele.²⁴⁴ Zatímco Stefan ji na základě rozboru půdorysu zařadil mezi stavby založené na principu prostorových proniků, Richter oponoval (v souhlasu s H. G. Franzem), že je třeba vzít v úvahu celou hmotu stavby; výchozí kompozici kapele pak interpretoval jako oktogon s křivkově deformovanými stranami. Z dnešního pohledu poněkud sublimní polemika měla zajímavý důsledek – Stefanův původní pojem „extrémistického“ baroka byl totiž výslovně spojen s principem prostorových proniků. Richter ale smiřickou kapli řadí k „radikálnímu“ baroku navzdory tomu, že zde uplatnění pronikovitosti nenachází. Už u Matějčka a Blažička jsme pozorovali, že původní východisko pojmu „radikální baroko“ se začíná zastírat a že se jeho význam rozšiřuje a rozostřuje. Nyní k podobnému znejasnění došlo i ze strany historika architektury.

Že se k „radikálnímu baroku“ přihlásil právě Václav Richter, skutečně brilantní osobnost s plejádou významných žáků, rozhodně nebylo bez významu. V době, kdy vyšla jeho studie, totiž zdaleka nešlo o pojem univerzálně přijatý. Ukázalo se to na konci padesátých a začátku šedesátých let, kdy přišlo několik impulsů, které skomírající českou debatu o architektuře 17. a 18. století po čase výrazněji oživily – a které se přitom bez konceptu „radikálního baroka“ obešly.

První impuls přinesly pozdní studie Oldřicha Stefana o barokním principu a plastickém principu v architektuře, které obě vyšly v *Umění* v roce 1959.²⁴⁵ Přestože Stefan zemřel až o deset let později, představují tyto texty epilog jeho celoživotního zájmu o barokní architekturu, jsou snahou v metodologicky hutných tezích shrnout to, co Stefan považoval za podstatu barokního

²⁴⁰ Richter 1955. Ke studii v kontextu santiniiovského bádání srov. např. Kroupa 2024; Kalina 2024.

²⁴¹ Srov. Kudělka 2001, s. 386 ad.

²⁴² Richter 1944.

²⁴³ Richter 1955, s. 93. Jak už bylo řečeno, v eseji *O pojem baroka v architektuře* z roku 1944 Richter tento pojem ještě nerefletoval, musel ho tedy s největší pravděpodobností přijmout bezprostředně na základě Matějčkovy syntézy.

²⁴⁴ Stefan 1929.

²⁴⁵ Stefan 1959a; Stefan 1959b.

architektonického myšlení. Každá ze studií uvádí jinou perspektivu, ze které je možné shrnout vývoj barokní architektury a každá přitom klade důraz zejména na počátek 18. století. V *Plastickém principu* Stefan opouští akcent na geometrické analýzy půdorysných sestav a věnuje se proměnám v modelaci hmoty na úrovni celých staveb i tvaroslovných motivů a detailů. Spatřuje zde mimo jiné silnou paralelu mezi architekturou a sochařstvím, přičemž společným klíčovým motivem je pro něj dynamizace a dynamismus. Barokní princip se pak vrací k slavné Birnbaumově eseji a aplikuje její teze na vývoj architektury v Čechách po roce 1600.

V obou textech se Stefan do značné míry vrací k meziválečným diskusím, ostatně druhá ze studií byla napsána už za války. To se mimo jiné projevuje i tím, že v nich Stefan výrazněji neaktualizoval svůj pojmový rejstřík. V „Barokním principu...“ tak na jednom místě ještě narazíme na „*nejextrémnější směr baroka italského*“ jakožto synonymum pro birnbaumovský „perspektivní barok“. ²⁴⁶ Naopak sousloví „radikální baroko“ bychom u něho hledali marně. Pojem radikality se v každé studii objevuje přesně jednou, opět v podobě, jak už jej u Stefana známe – „radikální proměna stylu“ ²⁴⁷, respektive „*radikální přetvoření architektury na rozmezí 17. a 18. věku*“. ²⁴⁸ Nikoliv tedy jako stylová charakteristika, ale jako přívlástek akcentující zvrát v rámci architektonického vývoje. Oldřich Stefan, nejvýznamnější spoluvůrce celého pojmu, se kterým je navíc často spojován, ²⁴⁹ tedy nakonec „radikální baroko“ nikdy nepřijal, alespoň ne v publikovaných textech. Stefanův „plastický princip“ a „barokní princip“ ostatně ve výsledku měly podobný osud jako stejnojmenná esej Vojtěcha Birnbauma – dostalo se jim značného uznání a jsou historiky barokní architektury často citovány, ovšem hlavní proud úvah o architektuře 17. a 18. století plynul jinudy a z pozdních Stefanových myšlenek přebíral spíše jednotlivé teze a postřehy.

Další podněty, které naznačovaly, že koncept „radikálního baroka“ není pro výklad architektury 18. století zcela samozřejmým a jediným možným klíčem, byly možná ještě významnější. Přišly totiž zvenčí a měly u české uměnovědné obce značný ohlas. Mezi lety 1962–1965 byly publikovány hned tři monografie německých historiků umění o umělecké tvorbě v českých zemích (respektive střední Evropě) 17. a 18. století. Nejprve práce z roku 1962 mohučského, později štyrskohradeckého profesora dějin umění Heinricha Gerharda Franze (1916–2006) o „stavbách a stavitelích“ baroka v Čechách, ²⁵⁰ o dva roky později následovala kolektivní syntéza *Barock in Böhmen* editovaná vídeňským profesorem Karlem M. Swobodou (1889–1977) ²⁵¹ (kapitulu o architektuře zpracoval Erich Bachmann) a v roce 1965 pomyslnou „trilogii“ završil přehled barokního umění ve střední Evropě, sepsaný emeritním profesorem drážďanské technické univerzity Eberhardem Hempel (1886–1967). Zejména první dvě knihy vzbudily u českých historiků a historiček silnou odezvu, která se projevila poněkud zjitřenými reakcemi. Na obě díla vyšly podrobné recenze, které měly přiznaně charakter programového stanoviska shrnujícího postoj české uměnovědy – na Franze v obsáhlém

²⁴⁶ Stefan na perspektivní baroko dokonce aplikuje i svou někdejší definici „extrémních“ směrů: „*perspektivní směr architektury barokní je sám o sobě jednou jednou z mezních poloh architektury a zůstane tedy i pro vědu o umění a vědu o člověku současně jednou z mezních poloh lidské práce vůbec.*“ Stefan 1959b, s. 327.

²⁴⁷ Stefan 1959b, s. 324.

²⁴⁸ Stefan 1959a, s. 11.

²⁴⁹ Viz např. Horyna 2004 nebo Horyna 2005.

²⁵⁰ Franz 1962. Hempel 1965.

²⁵¹ Swoboda 1964.

textu reagoval Václav Richter,²⁵² o recenzi na Swobodovo kompendium se pak podělili Oldřich Blažíček (sochařství a architektura), Pavel Preiss (malířství) a Jarmila Blažková (umělecké řemeslo).²⁵³ Přestože obě recenze navenek práci německých kolegů vítaly, jejich vyznění bylo silně kritické, v Richterově případě až drtivě. Obě německým protějškům svorně vyčítaly nedostatečnou znalost materiálu a výběrovou práci s literaturou, věcné omyly, zastaralá připsání a nesprávná, v případě *Barock in Böhmen* až vysloveně degrafující hodnocení jednotlivých autorských osobností.

Přes oprávněnost řady věcných výtek je z dnešního pohledu kousavost a příkrost některých recenzních soudů až přílišná, zejména při vědomí toho, v čem nakonec mířily vedle – například převážnou většinu Franzových tezí, které Richter cupuje jako nepodložené a pomýlené, nakonec další bádání potvrdilo a přijalo. V obou reakcích hrál jistě určitou roli protiněmecký sentiment. Swoboda i jeho žák Franz v českých zemích přímo působili a zejména prvně jmenovaný se ve svých textech z předválečných a válečných let neubráníl vlivu šovinistické nacionálně-socialistické perspektivy, která vrcholy umění v českých zemích přisuzovala výhradně působení etnicky německého živlu²⁵⁴ – především druhá recenze si tak až s přehnanou citlivostí všímá náznaků, které se zdají podobnou kolonizační mentalitu spojenou s celkovým podceňováním českého umění prozrazovat. Zároveň lze ale v pozadí obou reakcí vytušit frustraci z toho, že česká uměnověda zaspala a tak dlouho váhala s vytvořením uceleného pohledu na dějiny českého barokního umění, až ho místo ní sestavil někdo jiný, daleko méně kompetentní. Nepochybně to bylo mrzuté i z důvodů prestižních, důležitá ovšem byla i věcná stránka. Poznání umění 17. a 18. století v českém dějepisu umění přes všechny peripetie pokračovalo a přinášelo nové objevy a nové teze. Obě německé monografie je ale – z pochopitelných důvodů – nebraly v potaz, a přitom právě ony nyní tvořily výchozí zdroj poznání o baroku v českých zemích pro zahraniční badatele a badatelky.

Obě recenze tedy byly zároveň příležitostí předvést rejstřík témat, kterými se český dějepis barokního umění zabývá, a upozornit na posuny a objevy, k nimž v poslední dekádě došel. Richterova recenze má dokonce charakter obsáhlé metodologické eseje, ve které shrnuje aktuální (i zahraniční!) přístupy k interpretaci barokní architektury a předkládá svou vlastní teorii jejích dějin. Obě jsou proto důležité také z našeho hlediska, protože součástí „programových“ stanovisek Václava Richtera i Oldřicha J. Blažíčka byl samozřejmě i pojem „radikální baroko“. Zatímco Blažíček ho užívá volněji jako jedno ze synonym pro baroko „vrcholné“ a „perspektivní“, u Richtera jde o důležitý pojem stojící přímo v centru jeho teorie – pouze „radikální baroko“ a jeho dramaticky odlišné zacházení s hmotou a prostorem je totiž možné považovat za samostatnou stylovou epochu, tedy baroko v pravém slova smyslu. Akcent kladený na tento pojem je v obou recenzích nápadný tím spíše, že ani jedna z recenzovaných publikací s ním – podle očekávání – nijak nepracuje. Franz v jednom místě v souvislosti s Fischerem von Erlach používá zajímavou charakteristiku „*extrem bewegten*“

²⁵² Richter 1964. Že jde o text reprezentující stanovisko českého dějepisu umění uvádí Richter výslovně na konci recenze. Její text měl v tomto smyslu údajně vzniknout přímo na žádost Jaromíra Neumanna (Ivanega 2016, s. 14).

²⁵³ Blažíček – Blažková – Preiss 1967. Zde programový charakter recenze prozrazuje jako podíl hned trojice autorů a autorek, tak zařazení recenze do rubriky mezi standardní studie.

²⁵⁴ Týkalo se to zejména Swobody, který ale navzdory tomu neztratil dobré vztahy s českými kolegy – ti se ho při poválečném vyšetřování dokonce aktivně zastali. O Swobodovi stručně a s odkazy na relevantní literaturu Koukal 2020.

*Formen*²⁵⁵, jinak ale guariniovský směr architektury vystihuje ze zcela jiného hlediska, než se ujalo v české tradici – vůbec nereflektuje teorii proniků a architekturu charakterizuje skrze křivkovou modelaci hmoty, klíčový je pro něj pojem pohybu (Bewegung). Bachmannovy interpretace této architektonické vrstvy jsou sice tehdejšímu českému pohledu bližší, včetně zdůraznění pronikového principu v případě dientzenhoferovské skupiny staveb, ani on ale „radikální baroko“ nezná. Tuto terminologickou nesrovnalost ovšem nikdo z recenzujících nereflektuje, což je zajímavé zejména v případě Richtera, který jinak metodologickému pozadí a pojmům věnuje velkou pozornost. I v tom se ale nejspíše odráží obecný charakter obou „odpovědí“ na publikace německých historiků umění – tehdejší česká uměnověda je, alespoň v první fázi, nepřijala jako podnět k reflexi a přehodnocení vlastních zažitých východisek a perspektiv, ale naopak jako výzvu si tato východiska a perspektivy potvrdit a jasně se za ně postavit. Že němečtí badatelé „radikální baroko“ neznají, tedy nejenže platnost tohoto pojmu pro český dějepis neoslabilo, ale dost možná mu to naopak propůjčilo o to větší váhu.

Monografie H. G. Franze, E. Hempela a Swobodova kolektivu v každém případě povzbudily snahu českých historiků umění o představení vlastního, „domácího“ uceleného pohledu na charakter barokního umění v českých zemích, která vykrystalizovala mimo jiné do dodnes živého konstruktů „českého baroka“.²⁵⁶ Je nicméně charakteristické, že navzdory zvýšenému zájmu o barokní architekturu, který vyústil v množství cenných studií zejména v okruhu Stefanových žáků a brněnských historiků umění, nakonec kýžené syntézy sepsali specialisté na plastiku, respektive malířství, a zároveň žáci Antonína Matějčka – Oldřich J. Blažíček a Jaromír Neumann.²⁵⁷ Pro způsob, jakým se v obou syntézách ustálila interpretace vývoje barokní architektury, jde o důležitou okolnost. Jestliže totiž debata o barokní architektuře na více než dekádu utichla, nezbývalo než se při konstrukci jejích souvislejšího „příběhu“ vracet ke starším, předválečným česky psaným textům – aktuální práce německých autorů totiž nemohly jako východisko posloužit už z principu a Richterova teorie se zdála být příliš výstřední a vzdalovala etapizaci architektury od malířství a sochařství. A jestliže tento návrat do minulosti podnikali historikové umění, kteří se na oblast architekturu nezaměřovali, celkem logicky se při něm neopírali tolik o specializované studie, jako spíš o „příběhovou linku“ předchozích významných syntéz. Z tohoto hlediska nelze dostatečně zdůraznit význam Matějčkových *Dějin umění v obrysech*, které po dvě dekády představovaly nejvýznamnější všeobecně dostupné východisko pro syntetizující úvahy o dějinách barokní architektury.

V pohledu na architekturu 17. a 18. století tak obě syntézy přímo navazují na teze založené na konci třicátých let, včetně důrazu na koncept „radikálního baroka“ – cézura padesátých let tak paradoxně vedla k úzké kontinuitě s lety meziválečnými –, byť s ním každá zachází odlišně. Blažíček, který si formát uměnovědné syntézy vyzkoušel už v práci o pozdním baroku (1948) a především v obsáhlé monografii *Sochařství baroku v Čechách* (1958), pojal *Umění baroku v Čechách* jako stručný přehled postavený především na velkém množství velkoformátových fotografií. Jeho výklad o architektuře tak má charakter hutných obrysových črt, které se zastavují pouze u klíčových osobností a témat – v čele

²⁵⁵ Franz 1962, s. 46.

²⁵⁶ K tomu recentně viz Ivanega 2016, s. 12–14.

²⁵⁷ Blažíček 1971 (první vydání 1969); Neumann 1974 (první vydání 1969).

se skupinou staveb „radikálně barokních“.²⁵⁸ Byť se zde tento pojem stále vztahuje k principu pronikové architektury, drží si v Blažičkově pojetí poněkud vágnější charakter jako v případě monografie z roku 1958 – jde o jeden z přívlasků vrcholného baroka, pro který je charakteristická hlavně dramatická a dynamismus, a který je používán vedle dalších synonym včetně birnbaumovského „perspektivního baroka“.²⁵⁹

Jaromír Neumann proti tomu nabízí překvapivě hutný a fundovaný přehled, ve kterém nejen podává precizní charakteristiku guariniovské architektury na základě stefanovského přístupu, ale dokonce představuje pluralitu názorů na její podstatu (Stefanův akcent na dispozici a půdorys vs. Richterův/Franzův akcent na prostor, respektive modelaci hmoty) i jednotlivé autory (spor o Kryštofa Dientzenhofera).²⁶⁰ Podobně nepředpojatě zachází i s podrobnější charakteristikou tohoto typu tvorby, když pro ni používá pojmy pohybovosti a dynamiky, který před tím ale podrobuje kritické diskusi (s. 40). V Neumannově výkladu je ale „radikální baroko“ pojmem klíčovým – byť použitým přesněji a určitěji nikoliv ve smyslu „vrcholného baroka“, ale jako název pro architekturu guariniovského typu. Také Neumann ale tento pojem používá v podstatě automaticky, zcela samozřejmě a bez potřeby jej důkladněji vyložit. Neumann navíc uvážlivější zacházení s celým pojmem na jiném místě knihy zásadně relativizuje, když jej rozšiřuje i mimo oblast architektury – v kapitole věnované sochařství o Matyáši Bernardu Braunovi uvádí, že „*iluzivním využíváním světla a stínu zařadil mezi představitele radikálního baroka*“ (s. 58). Toto konstatování zůstává ovšem jen ojedinělou nekonzistentní zmínkou, protože další představitele už Neumann neuvádí mezi sochaři ani malíři. Patrně je to dáno tím, že toto přirovnání převzal od Oldřicha Blažička, který už v *Sochařství baroku v Čechách* o Braunovi prohlásil, že v sousoší sv. Luitgardy „*vyjádřil sochařsky prostředky radikálního baroka*“²⁶¹ a snahu uplatnit pojem „radikální baroko“ také v rámci sochařství neopustil ani v dalších textech.²⁶² Tato Blažičkova snaha i Neumannova v podstatě nahodilá poznámka v každém případě naznačují, v jak širokém rozpětí, jak volně a intuitivně byl celý pojem na sklonku šedesátých let chápán a přijímán.

Přesto, nebo spíše právě proto, se prostřednictvím obou syntéz stalo „radikální baroko“ definitivně pevnou součástí česky psaného narativu o barokní architektuře (nejen) v Čechách. Zatímco ještě na konci padesátých se pojem – zejména díky Stefanovi – mohl zdát být pouze jednou z variant, jak borrominiovskou a guariniovskou tvorbu 18. století charakterizovat, o dekádu později (skoro symbolicky v době, kdy Stefan umírá) už byl variantou jednoznačně převažující a výchozí. „Radikální baroko“ se přitom prosadilo bez toho, aby proběhla zřetelnější snaha o jeho pojmovou korekci, revizi nebo přesnější definici. S ohledem na to, že pojem postupně přijaly všechny klíčové autority na dějiny barokního umění v českých zemích, pak nepřekvapí, že s ním posléze pracovala i generace jejich generačních soupeřů a soupeřnic i žáků a žákyň. Pro generaci historiků a historiček umění, která

²⁵⁸ Blažiček 1971, s. 47–61.

²⁵⁹ V o něco později vydaném katalogu pro expozici na zámku v Chlumci nad Cidlinou dal Blažiček v heslu věnovaném architektuře pojmu „perspektivní barok“ dokonce přednost. Srov. Blažiček 1973, s. 14 a 15.

²⁶⁰ Srov. zejm. Neumann 1974, s. 30–32.

²⁶¹ Blažiček 1958, s. 137.

²⁶² V tomto bodě děkuji za upozornění Kateřině Adamcové, která se nyní Blažičkovým dílem podrobně a intenzivně zabývá.

se začala prosazovat v sedmdesátých letech, už šlo do velké míry o danost, o pojem, který k příběhu barokní architektury v českých zemích patřil zcela přirozeně a samozřejmě a který byl zcela bezpříznakový. Najdeme jej proto v pracích téměř všech česky píšících autorů a autorek, kteří se od té doby barokní architekturou zabývali – od badatelek Neumannovy generace Věry Naňkové (1927) a Milady Vilímkové (1921–1991), přes Richtrovy žáky a žáčky Elišku Řehovou (1943), Zdeňka Kudělků (1926–2000) až po příslušníky a příslušnice tehdy teprve začínající generace, jako byli Mojmir Horyna (1949–2011), Jiřího Kroupa (1951),²⁶³ Rostislav Švácha (1952), Petr Macek (1954) a další. Objevuje se proto pochopitelně také ve všech pozdějších česky psaných odborných i populárně naučných syntézách barokní architektury – u Věry Naňkové,²⁶⁴ Jiřího T. Kotalíka (1951–2020),²⁶⁵ Rostislava Šváchy²⁶⁶ i v kolektivní monografii *Barokní architektura v Čechách*.²⁶⁷

Neumannova a Blažičkova kompendia zároveň také vyznačila krajní póly celého rozpětí významů, které „radikální baroko“ v odborné literatuře nabývalo, a způsobů, jak s ním bylo možné nakládat. Na „neumannovském“, „přísném“ pólu se s pojmem pracovalo víceméně v původním stefanovském smyslu, tedy jako s pojmenováním pro specifickou a jasně vymezenou skupinu staveb, charakterizovanou uplatněním principu prostorových proniků. Tímto způsobem s „radikálním barokem“ pracovali zejména historikové a historičky umění, kteří se přímo zaměřovali na architekturu 18. století. Nejvýznamněji to platí pro Stefanova pozdního žáka Mojmiru Horynu, který teorii „radikálního baroku“ přenesl do 21. století – v několika studiích²⁶⁸ a zejména v monografii o Kryštofu Dientzenhoferovi²⁶⁹ se pokusil pojem znovu ustálit a podal jak ucelenou charakteristiku „radikálního baroka“, tak přehled jeho vývoje od Michelangela přes Borrominiho a Guariniho až po skupinu středoevropských staveb. Horyna své teze formuloval při vědomí dosavadních diskusí o povaze architektury 18. století v Čechách, zároveň však velice úzce vycházel z původních úvah a analýz Oldřicha Stefana, které především aktualizoval a doplňoval (jakkoliv nerefletoval fakt, že Stefan pro celý fenomén používal odlišný pojem). Stefanův přístup k chápání architektury, včetně obecnějších, filosofických přesahů typických pro jeho pozdější práce, tak byl prostřednictvím Mojmiru Horyny dále prohlouben a de facto také vytěžen a završen, což platí i pro teorii „radikálního baroku“. Ani autoři a autorky, kteří přímo na Horynovu práci navazovali, už samotný koncept „radikálního baroka“ dále nerozvinuli – dosavadní posuny spočívaly především v přesnějším vymezení pozice „radikální skupiny“ v rámci kánonu barokní architektury v českých zemích. Zatímco v Horynově pojetí zůstává ne úplně explicitní, ale patrný (zcela ve Stefanově duchu) překryv mezi barokem „radikálním“ a „vrcholným“, recentní syntézy představují „radikální baroko“ spíše jako

²⁶³ Zde srov. např. studii o břevnovském klášteře – stručný, ale významný pokus vymanit diskusi o „radikální skupině“ ze slepé uličky debat o jejím autorství a obrátit pozornost k problému architektonických a strukturálních vazeb v rámci skupiny: Kroupa 1982.

²⁶⁴ Naňková 1989.

²⁶⁵ Kotalík 2001.

²⁶⁶ Švácha 2009.

²⁶⁷ Macek – Bachtík 2015.

²⁶⁸ Především Horyna 2004.

²⁶⁹ Horyna 2005.

jeden z možných stylových módů architektury 18. století – v tomto smyslu jsou důležité zejména texty Rostislava Šváchy,²⁷⁰ stejný pohled akcentuje také *Barokní architektura v Čechách*²⁷¹ a další.

Na druhé straně je „blažičkovský“, nebo „volný“ pól, který zachází s „radikálním barokem“ jako s více či méně vágně vymezeným synonymem pro „vrcholné“ nebo „dynamické“ baroko 18. století. Tímto způsobem s „radikálním barokem“ zacházejí zejména autoři a autorky, kteří se na dějiny barokní architektury přímo nespecializují, v čisté podobě je navíc tento pól charakteristický především pro populárně naučnou literaturu²⁷² a středoškolské učebnice a učební pomůcky.²⁷³ I to je ale odrazem toho, jak mnohoznačná a obtížně uchopitelná je problematika „radikálního baroka“ v akademické diskusi.

Oba krajní póly pochopitelně možné variace na pojmu „radikální baroko“ zdaleka nevyčerpávají, mezi nimi existuje řada dalších přístupů. Věra Naňková například „radikální baroko“ vztahuje výhradně na skupinu staveb spojených s Kryštofem Dientzenhoferem, u dalších autorů včetně Kiliána Ignáce Dientzenhofera už ale o něm nehovoří²⁷⁴ (podobně i Milada Vilímková, která s náznakem disclaimeru v podobě uvozovek píše „skupině staveb českého radikálního baroku“²⁷⁵). Opačný příklad představuje Václav Richter, který, jak už jsme naznačili, chápe pojem širěji a k „radikálnímu baroku“ neřadí jen pronikovou architekturu, ale i další tvorbu pracující s křivkovou modelací hmoty a půdorysu a s představou neomezeného prostoru²⁷⁶ – „radikálně barokním“ tvůrcem tak pro něj byl například i Jan Blažej Santini-Aichel, a to i mimo rámec dientzenhoferovské skupiny, kterou mu Richter připisoval.²⁷⁷ Richterova teorie barokní architektury, jak ji začal formulovat ve čtyřicátých letech 20. století, se totiž rodila z jiného směru než Stefanova – pro vrcholnou tvorbu 18. století původně Richter aplikoval obecnější pojem „perspektivní barok“, který lépe odpovídal jeho důrazu na modelaci hmoty stavební hmoty a celkový výraz architektury.²⁷⁸ „Radikální baroko“ přejal až později, čímž svoji koncepci přiblížil diskusím pražských historiků umění, ovšem za cenu významného posunu oproti původním kořenům pojmu.²⁷⁹ Aby byla situace ještě složitější, je třeba doplnit, že Richter na rozdíl od pražských historiků umění nikdy nepřijal ideu „dynamismu“ –

²⁷⁰ Zejména Švácha 2009 a příslušná kapitola (č. II 151) z Petrasová – Švácha 2017, s. 534–537.

²⁷¹ Macek – Bachtík 2015.

²⁷² Srov. např. Kibic 1999.

²⁷³ Bohaté množství příkladů nabídne zadání sousloví „radikální baroko“ do vyhledavače. Zde proto postačí odkázat jen na zdroj, který si každý laický zájemce o barokní architekturu vyhledá jako první – stránku *Barokní architektura v Česku* na české mutaci *wikipedie*:

https://cs.wikipedia.org/wiki/Barokn%C3%AD_architektura_v_%C4%8Cesku, vyhledáno 2. 6. 2024.

²⁷⁴ Naňková 1989, s. 398 ad.

²⁷⁵ Vilímková 1986, s. 7. Pojem se v knize objeví už jen na jednom nebo dvou místech, což ale vyplývá ze skutečnosti, že výklad je zde zaměřen především historicky.

²⁷⁶ To vyplývá ze skutečnosti, že Richterově teorie barokní architektury, měla odlišné kořeny, kterou rozvíjel od čtyřicátých let 20. století, je „radikální baroko“ náhradou za původní birnbaumovské „perspektivní baroko“.

²⁷⁷ K Richterově chápání Santiniho architektury srov. nejnověji Kroupa 2024.

²⁷⁸ Srov. zejm. Richter 1944 a Richter 1964; Richter 1968.

²⁷⁹ V Poznámkách o barokním umění Richter používá oba pojmy explicitně jako synonyma. Viz Richter 1968, s. 150 a 151.

„pohybová“ nebo „zpohybněná“ architektura byl pro Richtera pojmový nonsense, vůči kterému se opakovaně vymezoval.²⁸⁰

Už z tohoto stručného a obecného shrnutí je patrné, že „radikální baroko“ bylo pojmem značně mnohoznačným a kolísavým. Většina autorek a autorů si to – přinejmenším intuitivně – uvědomovala, což se odráží v nápadně častém naznačování distance v podobě uvozovek nebo přídomku „takzvaný“. Ještě významněji je to patrné na poměrně velkém počtu badatelek a badatelů, kteří tento pojem navzdory jeho uznání většinou soudobých autorit nepřijali. Z historiků umění Matějčkovy nebo Stefanovy generace to byl především Václav Mencl (1905–1978), který s „radikálním barokem“ neoperoval ani ve slavné eseji o smyslu české barokní architektury,²⁸¹ ani v rukopisné syntéze světových dějin architektury.²⁸² Dále šlo o některé Stefanovy žáky (především Milana Pavlíka, 1930–2023), ale také klasicky školené historiky umění, z nichž nejvýznamnější je bezpochyby Pavel Vlček (1948), který i v tomto případě osvědčil svou provokativní, ale vždy inspirativní neochotu jít s většinovým proudem.

I tato „opozice“ nicméně dominanci „radikálního baroka“ v českém dějepisu umění především potvrzuje (nemluvě o tom, že jako protiváhu většinou nabízí srovnatelně problematické a nereflektované pojmy „pohybové“ a „vrcholné baroko“) – mimo jiné i proto, že žádný ze zmíněných autorů se nepokusil zahájit o pojmu diskusi a podrobit ho kritické reflexi. Zároveň se ale díky těmto relativně početným výjimkám zvyrazňuje také jeden podstatný paradox: „radikální baroko“ se stalo pojmem všudypřítomným, přestože by se bez něho česká uměnověda vlastně zvládla dost dobře obejít.

Problémy a rozpory „radikálního baroka“

Pokusili jsme se ukázat, že „radikální baroko“ se v poválečném českém dějepisu umění stalo pojmem sice všeobecně přijímaným, ale zároveň ošemetným. Jeho prapůvodní význam – tj. architektura odvozená od tvorby Guarina Guariniho, pracující s principem křivkových prostorových proniců – se postupně rozšířil natolik, že postupně ztratil jasné obrysy. Pojem se začal používat i v kontextech, do kterých původně nepatřil: jako synonymum pro křivkově modelovanou architekturu obecně, jako alternativní název pro celou etapu „vrcholného baroka“, jako charakteristika sochařských děl a podobně. To ale nelze vykládat jako zpochybnění práce poválečných historiček a historiků umění. Obsahovou neukotvenost a nejednoznačnost měl pojem takřkajíc zakódovanou v DNA už od Oldřicha Stefana, mimo jiné proto, že nikdy nebyla představena jeho jednoznačná definice a nikdy nebyl podroben zevrubnější diskusi, revizi nebo reflexi.

²⁸⁰ Kromě recenze Richter 1964 viz např. Richter 1955, s. 107, pozn. 6.

²⁸¹ Mencl 1973. Je to paradoxní, protože právě „radikální baroko“ se stalo ústředním pojmem celého příběhu „české barokní architektury“. Mencl zde ale architekturu neinterpretuje formálně-analyticky, ale spíš historicko-filosoficky, tedy z hledisek, ve kterých pojem „radikálního baroka“ nehraje tak zásadní roli.

²⁸² Mencl zde nepoužívá ani „perspektivní“ nebo „vrcholné baroko“ – pojmový aparát, kterým charakterizuje celou etapu by stál za samostatnou pozornost. Za možnost nahlédnout do rukopisu děkuji Petru Mackovi, který se podílí na ediční přípravě k jeho brzkému vydání.

Pokud ovšem máme „radikální baroko“ brát vážně jako odborný pojem, představuje tato jeho stránka potíže. Platí to obecně – pokud se v jakémkoliv oboru dostane to popředí pojem, který je převážnou částí uživatelů chápán spíše intuitivně, ba dokonce v rozporu s původním vymezením, dochází nevyhnutelně k nedorozuměním, zkreslením a cestám do slepých uliček. V případě českého dějepisu umění a „radikálního baroka“ to lze ve zkratce ilustrovat na několika příkladech.

O prvním problému už byla řeč: „radikální baroko“ je pojem, jenž je ryze domácí a jenž se ve středoevropském kontextu neuchytil ani mezi těmi zahraničními autorkami a autory, kteří se barokní architektuře v českých zemích odborně věnovali. Pokud se „radikální baroko“ nebo „radikálně barokní skupina“ v recentních anglicky nebo německy psaných textech výjimečně objevuje, pak takřka výhradně s přívlaskem „české/česká“, který zvýrazňuje fakt, že jde o lokálně specifické pojmenování lokálně specifické skupiny staveb.²⁸³ Odráží se v tom skutečnost, že výzkum architektury 17. a 18. století se u nás po válce vyvíjel bez živějšího kontaktu s relevantní podněty ze zahraničí. Cizojazyčné práce k architektuře 17. a 18. století k nám pochopitelně pronikaly, šlo ale hlavně o texty týkající se přímo Čech (zmíněné syntézy Franze, Swobody apod.) a přehledová díla (typu *Art and Architecture in Italy* Rudolfa Wittkowera nebo prací Christiana Norberga-Schulze²⁸⁴), případně o literaturu, ke které se jednotliví badatelé a badatelky dostali skrze individuální osobní kontakty²⁸⁵ – nešlo tedy ani o dobře dostupný, ani o skutečně reprezentativní vhled do aktuální mezinárodní debaty o architektuře baroka. Česká historiografie architektury se tedy dlouho držela ve vlastním, poměrně uzavřeném okruhu otázek a metod, bez možnosti (a nutnosti) konfrontovat se důsledněji s odlišnými otázkami a problémy, zejména těmi, které vznikaly v západní Evropě, v regionech se zcela odlišnou tradicí recepce baroka. Zatímco tak v rámci francouzsky nebo anglicky psané literatury (nejen v dějinách umění²⁸⁶) probíhala od sedmdesátých let intenzivní debata o samotném konceptu baroka, jeho potřebnosti a možných způsobech interpretace,²⁸⁷ česky psané dějiny umění stále pokračovaly v hledání odpovědí na otázky položené již v meziválečném období. Zpětně v tom nelze nevidět jistou ironii – jedním z nevyřčených cílů celého konstruktu „radikálního baroka“ bylo zviditelnit světodějnou roli a význam „českých“ tvůrčích výkonů počátku 18. století, ve výsledku se ale stal jedním z příznaků toho, že se český dějepis architektury vlivem vnějších podmínek začal uzavírat do sebe.

²⁸³ Viz např. práce Bernarda Schütze, který se guariniovské architektuře v Čechách věnoval dlouhodobě a který hovoří o „specifickém českém směru, takzvané křivkové architektuře, známé také jako radikální baroko“ (viz např. Schütz 2023).

²⁸⁴ Jeho monografii Kilian Ignaz Dientzenhofer e il Barocco Boemo (Norberg-Schulz 1968) lze zařadit vedle Franze, Swobody a Hempela jako čtvrtý významný impuls zvenčí pro česky psaný dějepis architektury – u českých historiků a historiček umění měla kniha výrazný ohlas. Vyšla ale relativně pozdě v době, kdy už se v reakci na práci německých autorů česky psané syntézy začaly formovat.

²⁸⁵ Srov. např. Bartlová 2020, s. 134–137.

²⁸⁶ Mimořádný vliv měla například práce Gillesse Deleuze z konce osmdesátých let, která principy baroka jako epochy interpretovala prostřednictvím monadistické teorie Gottfrieda Wilhelma Leibnize – v češtině vyšlo jako Deleuze 2014.

²⁸⁷ Relativně aktuální a u nás dostupné shrnutí a reflexe těchto diskusí nabízí např. sborník Hills 2011. Důsledkem těchto diskusí je mimo jiné perspektiva sledující dějiny recepce baroka ve vazbě na dobové politické souvislosti, tedy také práce, o které se zde silně opíráme (Levy 2015a; Levy 2015b; Engel 2020 ad.).

Druhý problém spočívá ve vlivu, který měl koncept „radikálního baroka“ na konstituci kánonu barokní architektury v českých zemích. Na několika místech jsme se pokusili ukázat, že idea „radikálního baroka“ je od prvopočátků spojena s představou, že jde o vrcholný, vývojově nejzazší projev barokní architektury – je to konstatováno jak explicitně, tak především vyjadřováno skrze použitý jazyk, který pracuje s kategoriemi modernity, progresivity, prostorových experimentů, půdorysných spekulací, uměleckých bojů a výbojů a dalšími motivy heroizace tvůrčího génia, převzatými ze sféry moderního a současného umění. Tento vývojově hodnotící soud v sobě ostatně implicitně skrývá už samotný pojem „radikální“. To ale pochopitelně mělo naprosto zásadní dopad na hodnocení jednotlivých tvůrčích osobností a počínů 17. a 18. století v českých zemích. Umělecký výkon konkrétních osobností i celková vývojová linie barokní architektury byly posuzovány podle toho, zda v sobě měly spění k „radikalitě“ a poznávacím znamením vyšší umělecké kvality a ambic se stala dynamičnost a užívání křivkové modelace. Nejen mnohé důležité osobnosti, ale dokonce celé stylové vrstvy a výtvarné módy tak z pantheonu umění 17. a 18. století vypadly, respektive byly odsouvány na okraj pozornosti historiků a historiček umění. S tím souvisí paradox, že celá teorie, která vycházela z historických a metodologických převratů raného 20. století, vlastně jen potvrdila a lehce doplnila kánon stanovený už historiky a historiky umění předchozích dvou generací.

Už Oldřich Stefan takový osud přisoudil „eklektickému akademikovi“ Jean-Baptistu Matheyovi (také ale Johannu Bernarda Fischerovi von Erlach, zde ovšem bez úspěchu), který se dočkal plného docenění až v nedávné době,²⁸⁸ pozdější syntéza Antonína Matějčka pak na druhou kolej odstavila celou „akademickou“ a „konzervativní“ vrstvu architektury, která navzdory početní převaze umělecky prohrávala s „moderním“ borrominismem a guarinismem „radikálního baroka“. V případě architektů působících v Čechách to kromě Matheye ovlivnilo recepci i dalších ve své době vysoce oceňovaných tvůrců, často poněkud kuriózním způsobem. Týká se to především Františka Maxmiliána Kaňky, nejlépe honorovaného architekta raného 18. století. Už čeští historikové architektury Stefanovy a Matějčkovy generace kvality jeho díla rozpoznávali a jeho tvorbu hodnotili velmi vysoko.²⁸⁹ Jelikož ale Kaňka nebyl ani „radikálně barokní modernista“, ani konzervativní „akademik“, byl do nově vytvořeného příběhu barokní architektury v Čechách špatně zařaditelný a ještě donedávna proto zůstal mezi autory druhé kategorie.²⁹⁰ Koncept „radikálního baroka“ ovšem komplikoval vztah i k tak jednoznačně přijímané postavě českých dějin architektury, jako byl Jan Blažej Santini-Aichel – otázka, do jaké míry Santini patřil do sféry „radikálního baroka“, se stala předmětem diskuse, která se v první řadě týkala především autorství dientzenhoferovské „radikálně barokní“ skupiny staveb (připisované Richterem a jeho žáky právě Santinimu), ale v druhém plánu se stala také důležitým klíčem pro interpretaci Santiniho architektury a obhajobu jeho místa mezi předními tvůrci středoevropského baroka. Je charakteristické, že rozdílné názory na tuto otázku

²⁸⁸ Souhrnně Biegel 2015.

²⁸⁹ Viz například pasáž v Matějčkově *Dějepis umění*, kde je Kaňka řazen po bok nejvýznamnějšího „českého“ barokního architekta: „V druhé čtvrti XVIII století byl jen jediný architekt skutečným soupeřem [K. I.] Dientzenhoferovým, František Maxmilián Kaňka“. (Matějček 1932, s. 155). Charakteristické ale je, že je mu zde věnován jen delší výčtový odstavec, kde kromě zmínky o „invenčním nadání“ chybí jakékoliv zevrubnější zhodnocení jeho díla.

²⁹⁰ Zásadní přehodnocení přinesla studie Macek – Vlček – Zahradník 1992; přehledově pak Macek 2015.

nevyplývaly ani tak z odlišného čtení Santiniho architektury, jako spíš z nedorozumění, respektive odlišného chápání samotného pojmu „radikální baroko“.²⁹¹

Patrně nejvýrazněji se tento druhý problém pojmu „radikální baroko“ projevilo při konstruování dějin barokní architektury na Moravě a ve Slezsku. Stavby „radikálního baroka“ se zde totiž – až na diskutabilní výjimky v podobě pozdních děl Jana Blažeje Santiniho – nevyskytují, což z východnějších zemí Koruny české činilo region z hlediska vývoje barokní architektury druhořadý, a to i v očích brněnských historiků a historiček umění. Ještě více to paradoxně zvýraznil pokus Václava Richtera nově definovat a periodizovat baroko jako architektonický styl. Richter od čtyřicátých let promýšlel tezi, že za skutečně plnohodnotnou samostatnou slohovou etapu je možné považovat až baroko „perspektivní“, respektive „radikální“ – teprve tento tvůrčí proud totiž skutečně podstatně změnil pravidla práce s hmotou a prostorem a vytvářel díla, vycházející z bytostně jiné podstaty než architektura renesanční.²⁹² Byť na rovině stylově-formální jde o myšlenku pozoruhodnou, v rovině obecněji uměleckohistorické přinášela vážné problémy: v první řadě ten, že Moravě se z této perspektivy barokní etapa v architektuře vlastně téměř úplně vyhnula. (Ostatně při pohledu do Čech by situace nebyla o mnoho lepší – vzhledem k tomu, že plnohodnotných staveb „radikálního baroka“ je sotva pár desítek od tří až čtyř autorů, tvořilo by i v Čechách plnohodnotné baroko naprostý zlomek stavební produkce 18. století). Tato teorie se nakonec v česky psaných dějinách umění neujala, přesvědčení o vývojové zaostalosti a druhořadosti architektury na Moravě začátku 18. století ale zůstalo živé i na přelomu tisíciletí. Ještě v roce 1996 tímto způsobem celou etapu, kdy na Moravě působili špičkoví vídeňští architekti jako Martinelli, Hildebrandt, Fischer von Erlach, později Ospel a další, hodnotil Zdeněk Kudělka v syntéze *Umění baroka na Moravě a ve Slezsku*. V přehledu poněkud omluvně konstatuje tehdejší zaostalost Moravy za Čechami²⁹³ a zdůrazňuje o to víc význam pozdních moravských realizací Jana Blažeje Santiniho, které Moravu kolem roku 1720 nakonec udržely na evropské mapě architektury...²⁹⁴

Silné vychýlení toho, jakou skupinu děl a tvůrců dějepis umění akcentuje, pochopitelně nesouvisí jen s pojmem „radikální baroko“. Je úzce spojeno už s vývojovým pohledem na dějiny umění a tradičním rozlišováním „raných, vrcholných a pozdních“ fází stylu – největší zájem je pochopitelně o poznání

²⁹¹ Postoji Václava Richtera, který Santiniho považoval za „radikálně barokního“ architekta, oponoval zejména Mojmir Horyna, který dokazoval, že Santini byl sice s „radikálně barokními“ postupy obeznámen, ale jeho vlastní tvůrčí postup byl založen odlišně. Horyna však oproti Richterovi chápal „radikální baroko“ ve stefanovském smyslu úžeji. Srov. Horyna 1998, zejm. s. 177–184 (ještě jednoznačněji formuloval Horyna svůj postoj v rukopisu přepracované verze santiniovské monografie, která se nyní připravuje k vydání).

²⁹² Srov. zejm. Richter 1944 a Richter 1964; Richter 1968. Reflexe souhrnně viz Tognier 2001.

²⁹³ Viz např.: „Ve srovnání s předchozím údobím byla většina staveb, vzniklých na Moravě v prvních třech čtyřech desetiletích 18. století výsledkem převážně nahodilé činnosti Rakušanů, kteří teď už zcela převládli nad italskými umělci a řemeslníky. Poněvadž s výjimkou nemnoha prací šlo o objekty druhořadé úrovně [...], ukázala se tvrdší orientace stavebníků na rakouskou architekturu jako krajně nepříznivý faktor. Její negativní působení vystoupilo zejména ve srovnání s architekturou Čech. [...] Ojedinelý kontakt Moravy s českým uměním [...] nechával však ústřední problémy české, radikální skupiny stranou.“ Kudělka 1996, s. 61–62.

²⁹⁴ „Na významu jeho moravského působení nemění nic ani okolnost, že se v ní neobjevil jediný protějšek některé z českých „radikálních“ prací a že také jeho zdejší výtvořiny měly pečeť mimořádně osobitého projevu, vymykajícího se zvyklostem barokního umění.“ Kudělka 1996, s. 62.

toho, co je „vrcholné“, nikoliv o to, co se k vrcholu teprve blíží, nebo co z něho už ustupuje.²⁹⁵ Pojem „radikálního baroka“ nicméně toto vychýlení zvýraznil, protože k němu nabídl čitelný, srozumitelný a navenek objektivně podložený narativ.

Třetí problém „radikálního baroka“ spočívá, s nadsázkou řečeno, ve zúžení a zmatení diskurzů. S tím, jak se chápání „radikálního baroka“ postupně zobecňovalo a jak pohlcovalo další významy, zapadla poněkud skutečnost, že jde o pojem vycházející z velice specifické teorie čtení architektury, respektive z analýzy jedné konkrétní architektonické složky. „Radikálně barokní“ skupinu staveb v původním smyslu (jenž je ale přinejmenším v rámci „přísného“ pojetí připomínán dodnes) charakterizuje proniková půdorysná a prostorová struktura, která se promítá do křivkového utváření stěn a složitých klenebních sestav – tedy stručněji řečeno, „radikální baroko“ akcentuje specifické zacházení s *konstrukcí půdorysu a prostorem*. Už z toho důvodu tedy, jak už jsme upozornili, nemůže být synonymní s pojmy „perspektivní“, „iluzivní“ nebo „dynamické“ baroko, protože tato označení akcentují odlišné typy jevů a vrstev architektury: „radikálně barokní“ stavby budou patrně „dynamické“ i „perspektivní“, ale naopak to rozhodně platit nemusí, jak názorně ukazuje zmíněný případ Jana Blažeje Santiniho Aichela. Pokud navíc „radikální baroko“ splývá s „vrcholným barokem“, znamená to de facto, že se při hodnocení tvůrčích výkonů raného 18. století klade ze všech složek architektury rozhodující důraz právě na *konstrukci půdorysu a prostor*. To je ale přitom jen jedna z možných perspektiv, jak jsme mohli postřehnout už u H. G. Franze, pro něhož je východiskem spíše tvarosloví a modelace hmoty, takže pojem „radikální baroko“ v jeho pohledu ani nemůže mít význam. Obě perspektivy (a mnohé další) jsou pochopitelně legitimní, ovšem jen za předpokladu, že jsou uplatňovány transparentně a důsledně reflektované, což ale v případě „radikálně barokního“ důrazu na *půdorys a prostor* neplatí. V současné podobě diskusí o architektuře 17. a 18. století je tedy tato redukce zavádějící a představuje další důvod, proč se z „radikálního baroka“ stal pojem nejednoznačný a obtížně uchopitelný.

Nutno navíc připomenout, že se stále pohybujeme na už tak omezené půdě formálně-analytického diskurzu. Součástí úvah o „radikálním baroku“ například takřka není hledisko objednavatelů, kteří měli o tento typ finančně a technologicky nákladné architektury zájem (byli břevnovští opati radikálové?), nebo obecnější vztah k formám dobové náboženské a sociální reprezentace, jejíž byly sakrální podobně náročné stavby nepochybně součástí. Pro náležitou reflexi pojmu ve světle těchto a podobných perspektiv zde už není prostor, je ale téměř jisté, že celý konstrukt „radikálního baroka“ se bude uváděním do těchto souvislostí problematizovat ještě hlouběji.

²⁹⁵ Pozoruhodným příkladem schematického uplatnění takového přístupu je kapitola Emanuela Pocheho o pozdně barokní architektuře v Čechách v *Dějinnách českého výtvarného umění* (Poche 1989), kde jsou jednotlivá díla hodnocena podle toho, zda ještě dovedou reagovat na „dynamickou“ vrstvu předchozí etapy. Nejde však (jen) o Pocheho autorské selhání, ale obecnější problém vývojově založeného narativu – zatímco „rané“ fáze v sobě mají napětí spojené s tím, že slibují věci příští, u „pozdních“ celkem pochopitelně nastávají rozpaky až bezradnost, jak s nimi vlastně důstojně naložit.

Vidíme-li tyto sporné body pojmu „radikální baroko“ (a jistě by šlo pojmenovat i další), které jsou podle mého názoru zásadní, nabízí se nutně otázka, jak moc legitimitu tohoto pojmu zpochybňují. Jinými slovy: má ještě „radikální baroko“ místo v současném českém dějepisu umění? A pokud ano, v jaké podobě?

Závěrem: „Radikální baroko“ a co s ním

Prošli jsme s „radikálním barokem“ dlouhou a klopotnou cestu – od usilovné snahy badatelů sklonku 19. století obhájit hodnotu umění 17. a 18. století, přes postupné metodologické a interpretační kroky, které na vrchol „vývoje“ barokní architektury postavily guarinistická díla raného 18. století a spojily je s termínem „radikální baroko“. Celou dobu nás přitom trápila skutečnost, že způsob geneze a recepce „radikálního baroka“ zdaleka neodpovídal významu, který tento pojem v česky psaném dějepisu umění získal. Viděli jsme, že nikdy nezazněla jeho ucelená definice a že konstrukt „radikálního baroka“ není výsledkem transparentní diskuse a pojmové precizace, ale spíš výtvořem kolektivní intuice historiků umění dvacátých a třicátých let 20. století (jedním z důsledků, které jsme postrehli, je mimo jiné fakt, že celý pojem především potvrzoval kánon založený už v 19. století, než aby ho nějakým způsobem revidoval a obohatil). Všimli jsme si rovněž, že ani v následujících desetiletích se pojem nedočkal zevrubnější reflexe, a to ani ze strany těch historiček a historiků umění, kteří si vůči němu podrželi odstup a za svůj ho nakonec nepřijali. Upozornili jsme proto na některé problémy, které „radikální baroko“ jakožto pojem dominantní, ale v průběhu času postupně znejasněný, rozvolněný a zplanělý českému dějepisu architektury přinesl.

To nás nakonec dovedlo k otázce po jeho další perspektivě. Má tedy v současném dějepisu umění „radikální baroko“ své místo (a to i pokud zúžíme pohled čistě na formálně-analyticky orientované dějiny umění)?

Odpověď je obtížná a troufám si ji zatím nabídnout jen z osobní perspektivy a jako podnět k diskusi. Po čistě věcné, obsahové stránce totiž podle mého názoru „radikální baroko“ jako odborný pojem už přestalo hrát svou roli. V odborném poznání mají pojmy sloužit k tomu, aby co nejpřesněji zachytily a ukotvily daný jev a učinily ho tak srozumitelným a využitelným ve sdíleném úsilí o poznání – jsou to základní kameny, o které se opírá veškerá odborná debata s důvěrou, že je každý chápe do velké míry stejně. I tyto pomyslné kameny je možné podrobit kritickému zkoumání, které ale má být otevřené a dobře argumentované. U „radikálního baroka“ však postupem času vzniklo tolik posunů a variací, že tato důvěra už dost dobře není možná. Přitom se zároveň ani nejedná o pojem, který by byl pro český dějepisu umění skutečně nezbytný – v „přísném“ smyslu ho snadno nahradí například mezinárodně srozumitelný „guarinismus“, ve „volném“ jakémkoliv z dalších synonym v čele s „perspektivním“ nebo „dynamickým“ barokem. Z ryze věcného hlediska tedy není mnoho důvodů, proč ho dále držet.

Na druhé straně je ale „radikální baroko“ také projevem jisté tradice. Stačí se podívat na osobnosti, které jsme potkávali při sledování postupného vzniku a vývoje pojmu: Mádl, Stefan, Birnbaum, Matějček, Blažíček, Neumann, Richter, Horyna, Naňková... Je zjevné, že se „radikální baroko“ stalo pomyslnou páteří českého uvažování o barokní architektuře a že jde o pojem, který vedl špičkové české historiky a historičky umění k pozoruhodným badatelským výkonům. Při úvahách o další budoucnosti „radikálního baroka“ to nelze zcela pominout. Pevnou součástí vědeckého oboru je i jeho kontinuita, zažité narativy a osvojené způsoby čtení. Ty je pochopitelně třeba kriticky reflektovat i revidovat, ale zároveň je třeba počítat s jejich váhou, setrvačností. Význam těchto narativů totiž často daleko přesahuje hranice odborné diskuse. Právě proto jsme sledovali příběh „radikálního baroka“ už od poloviny 19. století, od fáze vyrovnávání se s barokem jako takovým: v „radikálním baroku“ se totiž ve výsledku otiskuje obecnější a současně specificky český způsob chápání baroka,

tedy to, jaké hodnoty mu v naší sdílené kulturní paměti přisuzujeme, s jakými charakteristikami si jej spojujeme, čeho si na něm především všímáme. Na druhou stranu pojem „radikální baroko“ zároveň toto specifické chápání spoluformuje a potvrzuje. Ještě jinak řečeno: fenomén barokní architektury je v české kulturní paměti bytostně spojený se jmény Santini a Dientzenhofer, s představou křivek, dynamismu, expresivity a složitých půdorysů. „Radikální baroko“ tuto představu spoluutváří, ale také z ní na druhou stranu čerpá svou legitimitu. Dnes se už stalo něčím víc než jen odborným pojmem – je součástí kultury a kulturní paměti. Konstrukce a systém představ, které celý pojem reprezentuje, tedy s jeho vyřazením ze slovníku nezmizí.

To ale neznamená, že revize „radikálního baroka“ nemá smysl. Naopak, nezbytné podle mě bude přinejmenším ustálit se na jeho užívání v „přísném“ smyslu, tedy jako pojmenování pro konkrétní, svébytnou a jasně definovanou skupinu staveb, případně jeden z možných tvůrčích módů v rámci architektury 18. století – takřka příkladný precedent k tomu ostatně existuje například v podobě kapitoly Rostislava Šváchy pro *Velké dějiny zemí Koruny české*.²⁹⁶ Zcela osobně bych zároveň volil uvádět pojem vždy s náležitým upřesněním (např.: stavby guariniovského stylu, v české tradici označované jako „radikálně barokní“).

Vůbec nejdůležitější je ale používat pojem „radikální baroko“ reflektovaně, s vědomím souvislostí, které provázely jeho cestu českým dějepisem umění a které jsme se zde pokusili ukázat – tedy s vědomím jeho původního významu i postupných proměn a hlavně limitů, které z obojího plynou. Pokud bude český dějepis barokního umění sahat po „radikálním baroku“ s kritickým odstupem a obezřetností vůči jeho reálnému obsahu, pak se dříve či později ukáže, jestli jde o pojem pro obor nepostradatelný, nebo jestli se bez něho naopak česká uměnověda zvládne bez problému obejít.

²⁹⁶ Švácha 2009. Podobným směrem jsme se pokusili vykročit také s Petrem Mackem a Richardem Biegelem v *Barokní architektuře v Čechách*, zejména ve studii o F. M. Kaňkovi (Macek 2015).

Seznam použité literatury

Adler 2004:

Daniel Adler, Painterly Politics: Wölfflin, Formalism and German Academic Culture, 1885–1915, *Art History* XXVII, 2004, č. 3, s. 431–456.

Asanace 1993:

Kateřina Bečková – Jiří Hrůza et al., *Pražská asanace. K 100. výročí vydání asanačního zákona pro Prahu*, Praha 1993.

Aurenhammer 2020:

Hans Aurenhammer, Formalist Dissent: Why Did the Vienna School Ignore Wölfflin's Grundbegriffe?, in: Evonne Levy – Tristan Weddigen (edd.), *The Global Reception of Heinrich Wölfflin's Principles of Art History*, Washington 2020, s. 47–67 (= *Studies in the History of Art* 82).

Bákoš 2021:

Jan Bákoš, The End of Style?, *Umění/Art* LXIX, 2021, s. 254–265.

Bartlová 2020:

Milena Bartlová, *Dějiny českých dějin umění 1945–1969. Dějiny umění slouží vědě o člověku*, Praha 2020.

Basu 2017/2018:

Priyanka Basu, Ornament and empathy in August Schmarsow's psychophysical history of art, *Res* LXVIII–LXIX, 2017/2018, dostupné online, <https://doi.org/10.1086/693100>.

Benda 1986a:

Klement Benda, Vocelovi pokračovatelé a současníci, in: Rudolf Chadraba – Josef Krása – Rostislav Švách – Anděla Horová (edd.), *Kapitoly z českého dějepisu umění I. Předchůdci a zakladatelé*, Praha 1986, s. 106–122.

Benda 1986b:

Klement Benda, Rozmach oboru v devadesátých letech, in: Rudolf Chadraba – Josef Krása – Rostislav Švách – Anděla Horová (edd.), *Kapitoly z českého dějepisu umění I. Předchůdci a zakladatelé*, Praha 1986, s. 197–212.

Beneš 1867:

František Xaver Josef Beneš, Petr Jan Brandl, *Světobzor* I, 1867, č. 14 a 15, s. 134–136 a 147.

Bezoušková 2021:

Martina Bezoušková, *České novobaroční sochařství: jeden z historizujících stylů 19. století, nebo předstupeň na cestě k modernosti?*, Praha 2021.

Biegel – Bachtík 2015:

Richard Biegel – Jakub Bachtík, Baroko v Čechách v pohledu historiků architektury, in: Petr Macek – Richard Biegel – Jakub Bachtík (edd.), *Barokní architektura v Čechách*, Praha 2015, s. 15–21.

Biegel 2007:

Richard Biegel, Barokní přelud v zrcadle věčného klasicismu. Diskuse o pojmu baroka ve francouzském dějepise umění, *Umění/Art LV*, 2007, s. 108–119.

Biegel 2015:

Richard Biegel, Architektonický předěl v díle Jeana Baptisty Matheye, in: Petr Macek – Richard Biegel – Jakub Bachtík (edd.), *Barokní architektura v Čechách*, Praha 2015, s. 153–179.

Biegel 2022:

Richard Biegel, *Město v bouři. Urbanismus a architektura historického centra Prahy (1830–1970)*, Praha 2022.

Birnbaum 1941:

Vojtěch Birnbaum, *Barokní princip v dějinách architektury*, Praha 1941.

Blažíček – Blažková – Preiss 1967:

Oldřich Jakub Blažíček – Jarmila Blažková – Pavel Preiss, Německý obraz českého baroku. (K publikaci *Barock in Böhmen.*), *Umění XV*, 1967, s. 381–409.

Blažíček 1948:

Oldřich Jakub Blažíček, *Rokoko a konec baroku v Čechách*, Praha 1948.

Blažíček 1958:

Oldřich Jakub Blažíček, *Sochařství baroku v Čechách*, Praha 1958.

Blažíček 1971:

Oldřich Jakub Blažíček, *Umění baroku v Čechách*, Praha 1971 (druhé vydání).

Blažíček 1973:

Oldřich Jakub Blažíček, *Barok v Čechách. Výběr architektury, plastiky, malby a uměleckých řemesel 17. a 18. století*, Praha 1973.

Brinckmann 1919:

Albert Erich Brinckmann, *Die baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts*, Berlin 1919.

Burckhardt 1855:

Jacob Burckhardt, *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genus der Kunswerke Italiens*, Basel 1855.

Cechner 1897:

Antonín Cechner, *O slozích stavebních*, Praha 1898.

Clark – Kaiser 2003:

Christopher Clark – Wolfram Kaiser (edd.), *Kulturkampf in Europa im 19. Jahrhundert*, Leipzig 2003.

Čyževskij 1938:

Dimitrij Čyževskij, K Máchovu světovému názoru, in: Jan Mukařovský (ed.), *Torzo a tajemství Máchova díla. Sborník pojednání Pražského lingvistického kroužku*, Praha 1938, s. 111–180.

De Meyer 2006:

Dirk De Meyer, Writing architectural history and building a Czechoslovak nation, 1887–1918, in: Jacek Purchla – Wolf Tegethoff (edd.), *Nation, Style, Modernism, CIHA Conference Papers 1*, München 2006, s. 75–93.

De Meyer 2017:

Dirk De Meyer, Vanishing architects, shifting nations: writing the history of Bohemian Baroque architecture, 1880–1945, *Studi e ricerche di storia dell'Architettura I*, 2017, č. 1, s. 8–27.

Deleuze 2014:

Gilles Deleuze, *Záhyb. Leibniz a baroko*, Praha 2014.

Downes 1966:

Kerry Downes, *English Baroque architecture*, London 1966.

Downes 1996:

Kerry Downes, Baroque, in: Jane Turner (ed.), *Dictionary of Art. 3. B to Biard*, London 1996, s. 261–269.

Dvořák 1902:

Max Dvořák, Poslední renaissance, *Český časopis historický VIII*, 1902, s. 30–51.

Dvořák 2013:

Tomáš Dvořák et al., *Současné přístupy v historické epistemologii*, Praha 2013.

Engel 2018:

Ute Engel, *Stil und Nation. Barockforschung und deutsche Kunstgeschichte, ca. 1830–1933*, Leiden – Boston 2018.

Fejtová – Ledvinka – Pešek – Vlnas 2004:

Olga Fejtová – Václav Ledvinka – Jiří Pešek – Vít Vlnas (edd.), *Barokní Praha – barokní Čechie 1620–1740. Sborník příspěvků z vědecké konference o fenoménu baroka v Čechách, Praha, Anežský klášter a Clam-Gallasův palác, 24.–27. září 2001*, Praha 2004.

Frankl 1914:

Paul Frankl, *Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst*, Leipzig 2014.

Franz 1962:

Heinrich Gerhard Franz, *Bauten und Baumeister der Barockzeit in Böhmen. Entstehung und Ausstrahlungen der böhmischen Barockbaukunst*, Leipzig 1962.

Gross 2005:

Michael B. Gross, *The War against Catholicism: Liberalism and the Anti-Catholic Imagination in Nineteenth-Century Germany*, Ann Arbor 2005.

Gurlitt 1889:

Cornelius Gurlitt, *Geschichte des Barockstiles und des Rococo in Deutschland*, Stuttgart 1889.

Hempel 1924:

Eberhard Hempel, *Francesco Borromini*, Wien 1924.

Hempel 1965:

Eberhard Hempel, *Baroque Art and Architecture in Central Europe*, London 1965.

Hills 2011:

Helen Hills, The Baroque: The Grit in the Oyster of Art History, in: Helen Hills (ed.), *Rethinking the baroque*, Farnham – Burlington 2011, s. 11–36.

Hlaváček 1979:

Luboš Hlaváček, Metodologický přínos Antonína Matějčka, *Umění XXVII*, s. 185–206.

Hlaváček 1987:

Luboš Hlaváček, Antonín Matějček a jeho škola, in: Rudolf Chadraba – Josef Krása – Rostislav Švácha – Anděla Horová (edd.), *Kapitoly z českého dějepisu umění II. Dvacáté století*, Praha 1987, s. 152–160.

Hlobil 1987:

Ivo Hlobil, Vojtěch Birnbaum – život a dílo v dobových souvislostech, in: Vojtěch Birnbaum, *Vývojové zákonitosti v umění*, ed. Ivo Hlobil, Praha 1987, s. 379–411.

Holečková 2020:

Kateřina Holečková, Oldřich Jakub Blažíček (1914–1985), in: Richard Biegel – Roman Prah – Jakub Bachtík (edd.), *Století Ústavu pro dějiny umění na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy*, Praha 2020, s. 357–361.

Horáček 2015:

Jaroslav Horáček, *Kapitola z historiografie dějin umění a památkové péče. František X. Josef Beneš (1816–1888)* (diplomová práce), Ústav pro dějiny umění, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, Praha 2015.

Horáček 2020:

Jaroslav Horáček, František Xaver Beneš (1816–1888), konzervátor Ústřední komise. Neznámá osobnost počátků památkové péče v Čechách, *Monumentorum tutela XXX*, Bratislava 2020, s. 85–94.

Horský 2014:

Jan Horský, Pojem, in: Lucie Storchová et al., *Proměny pojmů v současné historické vědě*, Dolní Břežany 2014, s. 51–60.

Horyna 1998:

Mojmír Horyna, *Jan Blažej Santini-Aichl*, Praha 1998.

Horyna 2001:

Mojmír Horyna, Tvář barokní Čechie. Baroko v krajině a české paměti, in: Vít Vlnas (ed.), *Sláva Barokní Čechie; umění, kultura a společnost 17. a 18. století*, Praha 2001, s. 249–255

Horyna 2004:

Mojmír Horyna, Několik poznámek ke vztahu hmoty a prostoru vrcholně barokní architektury, in: Olga Fejtová – Václav Ledvinka – Jiří Pešek – Vít Vlnas (edd.), *Barokní Praha – barokní Čechie 1620–1740. Sborník příspěvků z vědecké konference o fenoménu baroka v Čechách, Praha, Anežský klášter a Clam-Gallasův palác, 24.–27. září 2001*, Praha 2004, s. 193–221.

Horyna 2005:

Mojmír Horyna, *Kryštof Dientzenhofer (1652–1722), K 350. Výročí narození génia českého baroka*, Praha 2005.

Hořejší 1987a:

Jiřina Hořejší, Vojtěch Birnbaum, in: Rudolf Chadraba – Josef Krása – Rostislav Švácha – Anděla Horová (edd.), *Kapitoly z českého dějepisu umění II. Dvacáté století*, Praha 1987, s. 101–117.

Hořejší 1987b:

Jiřina Hořejší, Oldřich Stefan, in: Rudolf Chadraba – Josef Krása – Rostislav Švácha – Anděla Horová (edd.), *Kapitoly z českého dějepisu umění II. Dvacáté století*, Praha 1987, s. 273–283.

Chytil 1890:

Chl. [Karel Chytil], Barokový sloh, in: *Ottův slovník naučný. Illustrovaná encyklopaedie obecných vědomostí. 3. B–Bianchi*, Praha 1890, s. 345–347.

Chytil 1895:

Karel Chytil, O stavební činnosti v Praze v době baroka, *Zprávy spolku architektů a inženýrů v Království českém XXIX*, 1895, s. 56–62 a 73–75.

Chytil 1898:

Karel Chytil, *O historickém vývoji a rázu Prahy. Přednáška prosloušená na schůzi universitního studentstva dne 27. listopadu 1898*, Praha 1898.

Ivanega 2016:

Jan Ivanega, Barokní umění v životě a díle Jaromíra Neumanna, in: *Jaromír Neumann, Petr Brandl 1*, ed. Andrea Steckerová, Praha 2016, s. 9–29.

Janák 1912:

Pavel Janák, Hranol a pyramida, *Umělecký měsíčník* I, 1912, č. 6 (březen), s. 162–170.

Janatková 2000:

Alena Janatková, *Barockrezeption zwischen Historismus und Moderne. Die architekturdiskussion in Prag 1890–1914*, Zürich – Berlin 2000.

Janatková 2004a:

Alena Janatková, Nationenvergleich – Nationenverschiedenheit: die Aufwertung des Barock in Böhmen, in: Robert Born – Alena Janatková – Adam S. Labuda (edd.), *Die Kunsthistoriographien in Ostmitteleuropa und der nationale Diskurs*, Berlin 2004, s. 287–300.

Janatková 2004b:

Alena Janatková, Reflexe a pojetí baroka v moderně, in: Olga Fejtová – Václav Ledvinka – Jiří Pešek – Vít Vlnas (edd.), *Barokní Praha – barokní Čechie 1620–1740. Sborník příspěvků z vědecké konference o fenoménu baroka v Čechách, Praha, Anežský klášter a Clam-Gallasův palác, 24.–27. září 2001*, Praha 2004, s. 1025–1052.

Johanidesová 2020:

Tereza Johanidesová, Pod tlakem politiky. Katedra dějin umění na FF UK mezi nástupem stalinismu a pražským jarem, 1950–1970, in: Richard Biegel – Roman Prahel – Jakub Bachtík (edd.), *Století Ústavu pro dějiny umění na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy*, Praha 2020, s. 318–356.

Kalina 2024:

Pavel Kalina, *Santini-Aichel: The Architect and His Image in the 21st Century*, in: Pavel Kalina – Augusto Roca de Amicis (edd.), *Santini and Italy*, Olomouc 2024.

Kibic 1999:

Karel Kibic, *Dějiny architektury III. Architektura renesanční a barokní*, Praha 1999.

Klinerová 2020:

Adéla Klinerová, Bohumil Matějka, in: Richard Biegel – Roman Prahel – Jakub Bachtík (edd.), *Století Ústavu pro dějiny umění na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy*, Praha 2020, s. 115–120.

Konečný 1986:

Lubomír Konečný, Karel Boromejský Mádl, in: Rudolf Chadřaba – Josef Krása – Rostislav Švácha – Anděla Horová (edd.), *Kapitoly z českého dějepisumění I. Předchůdci a zakladatelé*, Praha 1986, s. 181–185.

Korecký 1953:

Miroslav Korecký, Poznámky k pražskému Dientzenhoferovu prostoru a klenbám, *Umění* I, 1953, s. 261–285.

Koselleck 2002:

Reinhart Koselleck, Begriffsgeschichte, in: Stefan Jordan (ed.), *Lexikon Geschichtswissenschaft. Hundert Grundbegriffe*, Stuttgart 2002, s. 40–44.

Koselleck 2004:

Reinhart Koselleck, *Futures Past: On the Semantics of Historical Time*, New York 2004.

Koselleck 2006:

Reinhart Koselleck, *Begriffsgeschichten: Studien zur Semantik und Pragmatik der politischen und sozialen Sprache*, Frankfurt am Main 2004.

Koselleck 2008:

Reinhart Koselleck, Dějiny pojmů a pojmy dějin, *Studia philosophica* LVIII, 2001, č. 2, s. 29–43.

Kotalík 2001:

Jiří T. Kotalík, *10 století architektury. 4 – Architektura barokní*, Praha 2001.

Koukal 2020:

Jiří Koukal, Karl Maria Swoboda (1889–1977), in: Richard Biegel – Roman Prahla – Jakub Bachtík (edd.), *Století Ústavu pro dějiny umění na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy*, Praha 2020, s. 193–298.

Krása 1987:

Josef Krása, Karel Chytil, in: Rudolf Chadraba – Josef Krása – Rostislav Švácha – Anděla Horová (edd.), *Kapitoly z českého dějepisného umění I. Předchůdci a zakladatelé*, Praha 1986, s. 172–180.

Kroupa 1982:

Jiří Kroupa, Klášterní chrám v Břevnově a česká architektura kolem r. 1709, *Umění* XXX, 1932, s. 280–283.

Kroupa 2024:

Jiří Kroupa, Santiniho „fortuna critica“. Fenomén Santini Aichel v české a evropské historické paměti, in: Jakub Bachtík (ed.) – Richard Biegel – Jiří Kroupa – Petr Macek, *Jan Blažej Santini a svět jeho architektury*, Praha 2024, s. 27–39 (v tisku).

Kudělka 1996:

Zdeněk Kudělka, Umění baroka na Moravě a ve Slezsku: Architektura, in: Ivo Krsek – Zdeněk Kudělka – Miloš Stehlík – Josef Válka, *Umění baroka na Moravě a ve Slezsku*, Praha 1996, s. 42–76.

Kudělka 2001:

Zdeněk Kudělka, Václav Richter – osobnost a dílo, in: Václav Richter, *Umění a svět*, ed. Zdeněk Kudělka – Bohumil Samek, Praha 2001, s. 385–393.

Kudrys 1996:

Milan Kudrys, Výstava „Pražské baroko“ 1938 a její ohlas v domácím tisku, in: *Marginalia Historica: sborník prací Katedry dějin a didaktiky dějepisného Pedagogické fakulty Univerzity Karlovy I*, Praha 1996 s. 47–68

Kurz 1963:

Otto Kurz, Barocco: Storia di un concetto, in: Vittore Branca (ed.), *Barocco europeo e barocco veneziano*, Firenze 1963, s. 15–33.

Langfeld 2018:

Gregor Langfeld, The canon in art history: concepts and approaches, *Journal of Art Historiography* IX, 2018, č. 19 (December).

Leach – Mcarthur – Delbeke 2015:

Andrew Leach – John Macarthur – Maarten Delbeke (edd.), *The Baroque in Architectural Culture, 1880–1980*, London 2015.

Lehner 1905:

Ferdinand Josef Lehner, *Dějiny umění národa českého – díl I (Doba románská), svazek II (Architektura II)*, Praha 1905.

Levy 2010:

Evonne Levy, The Jesuit Style and Bohemian Architecture in Cornelius Gurlitt's *Geschichte des Barockstiles und Rococo in Deutschland* (1889), in: Petronilla Čemusová (ed.), *Bohemia Jesuitica 1556–2006*, sv. 2, Praha 2010 s. 1151–1164.

Levy 2015a:

Evonne Levy, *Baroque and the Political Language of Formalism (1845–1945): Burckhardt, Wölfflin, Gurlitt, Brinckmann, Sedlmayr*, Basel 2015.

Levy 2015b:

Evonne Levy, Riegl and Wölfflin in Dialogue on the Baroque, in: Andrew Leach – John Macarthur – Maarten Delbeke (edd.), *The Baroque in Architectural Culture, 1880–1980*, London 2015, s. 87–96.

Lexikon 2008:

Luboš Merhaut (ed.), *Lexikon české literatury, osobnosti, díla, instituce 4, část 2. U–Ž, Dodatky A–Ř*, Praha 2008.

Lienert 2008:

Matthias Lienert (ed.), *Cornelius Gurlitt (1850 bis 1938). Sechs Jahrzehnte Zeit- und Familiengeschichte in Briefen*, Dresden 2008.

Locher 2012:

Hubert Locher, The Idea of the Canon and Canon Formation in Art History, in: Matthew Rampley – Thierry Lenain – Hubert Locher et al. (edd.), *Art History and Visual Studies in Europe. Transnational Discourses and National Frameworks*, Leiden 2012, s. 29–40.

Macek – Bachtík 2015:

Petr Macek – Jakub Bachtík, Radikálně dynamická skupina a Kryštof Dientzenhofer, in: Petr Macek – Richard Biegel – Jakub Bachtík (edd.), *Barokní architektura v Čechách*, Praha 2015, s. 249–286.

Macek – Vlček – Zahradník 1992:

Petr Macek – Pavel Vlček – Pavel Zahradník, František Maxmilián Kaňka, in regno Bohemiae aedilis famosissimus, *Umění XL*, 1992, s. 180–220.

Macek – Zahradník 2003:

Petr Macek – Pavel Zahradník, Barokní architekt a stavitel Václav Špaček, *Průzkumy památek X*, 2003, s. 103–162.

Macek 2015:

Petr Macek, František Maxmilán Kaňka a architektura barokního minimalismu, in: Petr Macek – Richard Biegel – Jakub Bachtík (edd.), *Barokní architektura v Čechách*, Praha 2015, s. 331–352.

Macura 2015:

Vladimír Macura, *Znamení zrodu a České sny*, ed. Katřina Piorecká – Milena Vojtková, Praha 2015 (= Vybrané spisy Vladimíra Macury I).

Mádl 1890:

Karel Boromejský Mádl, K dvoustoleté paměti narození K. I. Dientzenhofera, *Světobzor XXIV*, 1889–1890, č. 41–44, s. 481–482, 495–498, 510–513, 522–523.

Mádl 1920–1921:

Karel Boromejský Mádl, Dientzenhoferovský motiv, *Památky archeologické XXXII*, 1920–1921, s. 201–213.

Mandažiev 2016:

Petr Mandažiev, *Metoda dějin umění v díle Heinricha Wölfflina (1864–1945)* (dizertační práce), Ústav pro dějiny umění, Filozofická fakulta, Univerzita Karlova, Praha 2016.

Marešová 2020:

Jana Marešová, Karel Chytil, in: Richard Biegel – Roman Prahel – Jakub Bachtík (edd.), *Století Ústavu pro dějiny umění na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy*, Praha 2020, s. 100–106.

Matějček 1932:

Antonín Matějček, *Dějepis umění. Díl pátý. Umění Nového věku III*, Praha 1932.

Matějček 1939:

Antonín Matějček, Barok a klasicismus, in: Josef Šusta (ed.), *Dějiny lidstva od pravěku k dnešku. Díl 6. Bronzová skála moci státní 1650–1789*, Praha 1939, s. 567–598.

Matějček 1948:

Anotnín Matějček, *Dějiny umění v obrysech*, Praha 1948.

Matějka 1893:

Bohumil Matějka, Dintzenhofer, in: *Ottův slovník naučný. Illustrovaná encyklopaedie obecných vědomostí. 7. Dánsko – Dřevec*, Praha 1893, s. 559–561.

Matějka 1896:

Bohumil Matějka, *Přestavba a výzdoba chrámu sv. Tomáše při klášteře poustevníků řádu sv. Augustina na Menším městě Pražském. Příspěvek k dějinám Pražského baroka*, Praha 1896.

Mencl 1973:

Václav Mencl, Smysl české barokní architektury, *Umění XXI*, 1973, s. 206–225.

Metzler Lexikon 2007:

Peter Betthausen – Peter H. Feist – Christiane Fork (edd.), *Metzler Kunsthistoriker Lexikon: 210 Porträts deutschsprachiger Autoren aus 4 Jahrhunderten*, Stuttgart – Weimar 2007 (2. rozšířené a doplněné vydání).

Mikovec 1960:

Ferdinand Břetislav Mikovec, *Starožitnosti a Památky země České. Díl první*, Praha 1860.

Minaříková 2020:

Adéla Minaříková, Antonín Matějček, in: Richard Biegel – Roman Prah – Jakub Bachtík (edd.), *Století Ústavu pro dějiny umění na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy*, Praha 2020, s. 362–367.

Morper 1927:

Johann Joseph Morper, *Der prager Architekt Jean Baptiste Mathey (Matthaeus Burgundus)*, München 1927.

Müller 1862:

Mü. [Jan Bohuslav Müller], heslo Dinzenhofer, in: František Ladislav Rieger – Jakub Malý – Václav Zelený (edd.), *Slovník naučný, díl II., C–Ezzelino*, Praha 1862, oddělení druhé, s. 187.

Murár 2013:

Tomáš Murár, *Baroko jako styl v pojetí Vojtěcha Birnbauma* (bakalářská práce), Ústav pro dějiny umění, Filozofická fakulta UK, Praha 2013.

Murár 2015:

Tomáš Murár, Memoria et monumentum: „Barokní princip“ Vojtěcha Birnbauma a „Podstata monumentality“ Antonína Engela, *Opuscula Historiae Artium LXIV*, 2015, s. 108–121.

Murár 2017:

Tomáš Murár, *Umění jako princip a zákonitost – k dějinám a metodologii umění Vojtěcha Birnbauma / Art as a principle and pattern – Vojtěch Birnbaum's concept and method of art history*, Kostelec nad Černými lesy 2017.

Murár 2019:

Tomáš Murár, Oldřich Stefan's amplification of the Vienna School of Art History, *Journal of Art Historiography X*, 2019, č. 21 (December).

Murár 2020a:

Tomáš Murár, Ve stopách vídeňské školy. České univerzitní dějiny umění v Praze za první republiky

1919–1939, in: Richard Biegel – Roman Prahel – Jakub Bachtík (edd.), *Století Ústavu pro dějiny umění na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy*, Praha 2020, s. 122–183.

Murár 2020b:

Tomáš Murár, Vojtěch Birnbaum, in: Richard Biegel – Roman Prahel – Jakub Bachtík (edd.), *Století Ústavu pro dějiny umění na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy*, Praha 2020, s. 184–190.

Murár 2020c:

Tomáš Murár, Sloh, architektura, život. K teorii dějin umění Oldřicha Stefana, *Opuscula Historiae Artium* LXIX, 2020, s. 74–89.

Naňková 1989:

Věra Naňková, Architektura vrcholného baroka v Čechách, in: Jiří Dvorský (ed.), *Dějiny českého výtvarného umění II/2*, Praha 1989, s. 390–453.

Neumann 1974:

Jaromír Neumann, *Barok v Čechách*, Praha 1974 (druhé vydání).

Nierhaus 2016:

Andreas Nierhaus, Austria as a 'Baroque Nation'. Institutional and media constructions, *Journal of Art Historiography* VII, 2016, č. 15 (December)

Norberg-Schulz 1968:

Christian Norberg-Schulz, *Kilian Ignaz Dientzenhofer e il Barocco Boemo*, Roma 1968.

Norberg-Schulz 1974:

Christian Norberg-Schulz, *Late Baroque and Rococo Architecture*, New York 1974

Novák 1921:

Arne Novák, *Praha barokní*, 1921.

Olsen 2014:

Niklas Olsen, *History in the plural: an introduction to the work of Reinhart Koselleck*, New York 2014.

Paul 2003:

Jürgen Paul, *Cornelius Gurlitt: ein Leben für Architektur, Kunstgeschichte, Denkmalpflege und Städtebau*, Dresden 2003.

Payne 2001:

Alina Payne, Architecture, ornament and pictorialism: notes on the relationship between the arts from Wölfflin to Le Corbusier, in: Karen Koehler (ed.), *Architecture and Painting*, London 2001, s. 54–72.

Payne 2010:

Alina Payne, Beyond Kunstwollen: Alois Riegl and the Baroque, in: Alois Riegl, *The Origins of Baroque Art in Rome*, ed. Michele Giaccio, Los Angeles 2010, s. 1–33.

Payne 2011:

Alina Payne, On Sculptural Relief: Malerisch, the Autonomy of Artistic Media and the Beginnings of Baroque Studies, in: Helen Hills (ed.), *Rethinking the baroque*, Farnham – Burlington 2011, s. 39–64.

Pelzel 1775:

Franz Martin Pelzel, *Abbildungen böhmischer und mährischer Gelehrter und Künstler, nebst kurzen Nachrichten von ihren Leben und Werken. Zweyter Teil*, Praha 1775.

Petrasová – Švácha 2017:

Tatána Petrasová – Rostislav Švácha (edd.), *Dějiny umění v českých zemích 800–2000*, Praha 2017.

Podlaha 1907–1913:

Antonín Podlaha, *Posvátná místa Království českého: dějiny a popsání chrámů, kaplí, posvátných soch, klášterů i jiných pomníků katolické víry a nábožnosti v Království českém, sv. I.–VII*, Praha 1907–1913.

Poche 1935:

Emanuel Poche, III. Barok. Stavitelství, in: Zdeněk Wirth (ed.), *Dějepis výtvarných umění v Československu*, Praha 1935, s. 127–136.

Poche 1989:

Emanuel Poche, Architektura pozdního baroka a rokoka v Čechách, in: Jiří Dvorský (ed.), *Dějiny českého výtvarného umění III/2*, Praha 1989, s. 663–692.

Pražské Baroko 1938a:

Jiřina Vydrová – Ema Sedláčková (edd.), *Výstava umění v Čechách. XVII–XVIII století. 1600–1800. Pražské baroko – Katalog I. části výstavy*, Praha 1938

Pražské Baroko 1938b:

Jiřina Vydrová – Ema Sedláčková (edd.), *Výstava umění v Čechách. XVII–XVIII století. 1600–1800. Pražské baroko – Katalog II. části výstavy*, Praha 1938

Preiss 1986:

Pavel Preiss, *Italští umělci v Praze. Renaissance, manýrismus, baroko*, Praha 1986.

Rada 1955:

Oldřich Rada, Prostor v barokní pohybové architektuře. Architektonická analytická studie, *Umění III*, 1955, s. 213–240.

Rak – Vlnas 2001:

Jiří Rak – Vít Vlnas, Druhý život baroka v Čechách, in: Vít Vlnas (ed.), *Sláva barokní Čechie; stati o umění, kultuře a společnosti 17. a 18. století*, Praha 2001, s. 13–60

Riegl 1908:

Alois Riegl, *Die Entstehung der Barockkunst in Rom. Akademische Vorlesungen gehalten von Alois Riegl, aus seinen hinterlassenen Papieren*, ed Arthur Burda – Max Dvořák, Wien 1908.

Riegl 1927:

Alois Riegl, *Spätromische Kunstindustrie*, Wien 1927.

Richter 1944:

Václav Richter, *O pojem baroka v architektuře*, Olomouc 1944.

Richter 1955:

Václav Richter, Zámecká kaple ve Smiřicích, *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity C. Řada historická IV*, 1955, č. 2, s. 93–108.

Richter 1964:

Václav Richter, [rec] Heinrich Gerhard Franz, Bauten und Baumeister der Barockzeit in Böhmen. Entstehung und Ausstrahlungen der böhmischen Barockbaukunst. Leipzig 1962, E. A. Seemann. S. 488 (163 kreseb v textu, 330 tabulek), *Umění XII*, 1964, s. 313–322.

Richter 1968:

Václav Richter, Poznámky k baroknímu umění, in: Milan Kopecký (ed.), *O barokní kultuře: sborník statí*, Brno 1968, s. 147–160

Royt 1994:

Jan Royt (ed.), *Antonín Matějček: (1889–1950): sborník příspěvků z konference pořádané ke 100letému výročí narození prof. Antonína Matějčka katedrou dějin umění FF UK v Praze, Ústavem pro teorii a dějiny umění ČSAV v Praze a Národní galerií v Praze 31. ledna 1989*, Praha 1994.

Rybička 1865:

Ant[onín] Rybička, Juda Tadyáš Super, malíř, *Památky archaeologické a místopisné VI*, 1865, s. 308–309.

Rybička 1869:

Antonín Rybička Skutečský, Karel Škréta Šotnovský ze Závěřic, *Světobzor III*, 1869, č. 5, s. 42–43; č. 6, s. 50–51, č. 7, s. 55–56.

Schmarsow 1897:

August Schmarsow, *Barock und Rokoko: Eine kritische Auseinandersetzung über das malerische in Architektur*, Leipzig 1897.

Schmarsow 1905:

August Schmarsow, *Grundbegriffe der kunstwissenschaft am übergang vom altertum zum mittelalter, kritisch erörtert und in systematischem zusammenhange dargestellt*, Leipzig – Berlin 1905.

Schütz 2023:

Bernard Schütz, *Kurvierte Barockarchitektur in Böhmen, Franken und Schlesien*, Petersberg 2023.

Schützeichel 2013:

Rainer Schützeichel, Architecture as Bodily and Spatial Art: The Idea of Einfühlung in Early Theoretical Contributions by Heinrich Wölfflin and August Schmarsow, *Architectural Theory Review* XVII, 2013, č. 3, s. 293–309.

Schwarzer 1991:

Mitchell W. Schwarzer, The Emergence of Architectural Space: August Schmarsow's Theory of Raumgestaltung, *Assemblage* XV, 1991, s. 48–61.

Slovník 2016a:

Lubomír Slavíček (ed.), *Slovník historiků umění, výtvarných kritiků, teoretiků a publicistů v českých zemích a jejich spolupracovníků z příbuzných oborů (asi 1800–2008)*, sv. 1, Praha 2016.

Slovník 2016b:

Lubomír Slavíček (ed.), *Slovník historiků umění, výtvarných kritiků, teoretiků a publicistů v českých zemích a jejich spolupracovníků z příbuzných oborů (asi 1800–2008)*, sv. 2, Praha 2016.

Srp 1987:

Karel Srp, Situace českého dějepisu umění ve dvacátých letech, in: Rudolf Chadraba – Josef Krása – Rostislav Švácha – Anděla Horová (edd.), *Kapitoly z českého dějepisu umění II. Dvacáté století*, Praha 1987, s. 71–94.

Stachel 2007:

Peter Stachel, Albert Ilg and the „invention“ of the Baroque as an Austrian „National Style“, in: Moritz Csáky – Federico Celestini – Ulrich Tragatschnig (edd.), *Barock – ein Ort des Gedächtnisses. Interpretament der Moderne/Postmoderne*, Wien 2007, s. 101–152.

Stefan 1922:

Oldřich Stefan, Problém prostoru v dějinném vývoji architektury, *Styl* III, 1922/1923, s. 77–84.

Stefan 1926:

Oldřich Stefan, Příspěvky k dějinám české barokní architektury. I. Skupina římského směru – G. B. Matthaei, *Památky archeologické* XXXV, 1926–1927, s. 79–116.

Stefan 1927:

Oldřich Stefan, Příspěvky k dějinám české barokní architektury. II. O slohové podstatě centrálních staveb u Kil. Ign. Dientzenhofera, *Památky archeologické* XXXV, 1926–1927, s. 468–545.

Stefan 1929:

Oldřich Stefan, Šternberská kaple ve Smiřicích a její význam v dějinách české barokní architektury, in: *Sborník k sedmdesátým narozeninám Karla B. Mádla*, Praha 1929, s. 128–141.

Stefan 1932:

Oldřich Stefan, Pozadí pražského baroku, in: *Kniha o Praze. Pražský almanach III.*, Praha 1932, s. 54–66.

Stefan 1936:

Oldřich Stefan, Das Hochbarock in der Architektur Böhmens und Mährens. Giovanni Santini Aichel, *Prager Rundschau* VI, 1936, č. 2, s. 127–138.

Stefan 1936a:

Oldřich Stefan, *Pražské kostely*, Praha 1936.

Stefan 1938a:

Oldřich Stefan, Architektura, in: Jiřina Vydrová – Ema Sedláčková (ed.), *Výstava umění v Čechách. XVII–XVIII století. 1600–1800. Pražské baroko – Katalog I. části výstavy*, Praha 1938, s. 42–48

Stefan 1938b:

Oldřich Stefan, Úvod k výstavě architektury, in: Jiřina Vydrová – Ema Sedláčková (ed.), *Výstava umění v Čechách. XVII–XVIII století. 1600–1800. Pražské baroko – Katalog II. části výstavy*, Praha 1938, s. 5–9

Stefan 1959a:

Oldřich Stefan, Plastický princip v české architektuře barokní na počátku 18. věku, *Umění* VII, 1959, s. 1–17.

Stefan 1959b:

Oldřich Stefan, Barokní princip v české architektuře 17. a 18. století, *Umění* VII, 1959, s. 305–330.

Stibral 1889:

Sbl. [Jiří Stibral], Architektura, in: *Ottův slovník naučný. Illustrovaná encyklopaedie obecných vědomostí. 2. Alqueire–Ažuša*, Praha 1889, s. 670–691.

Swoboda 1964:

Karl Maria Swoboda, *Barock in Böhmen*, München 1964.

Švácha 1987:

Rostislav Švácha, Václav Richter, in: Rudolf Chadřaba – Josef Krása – Rostislav Švácha – Anděla Horová (edd.), *Kapitoly z českého dějepis umění II. Dvacáté století*, Praha 1987, s. 284–294.

Švácha 1989:

Rostislav Švácha, Kryštof Dientzenhofer a český dějepis umění, *Umění* XXXVII, 1989, s. 506–519.

Švácha 2001:

Rostislav Švácha, The Architects Have Overslept: Space As a Construct of Art Historians, 1888–1914, *Umění/Art* XLIX, 2001, s. 487–500.

Švácha 2009:

Rostislav Švácha, Hlava Pátá. 1620–1780, in: Petr Kratochvíl (ed.), *Velké dějiny zemí Koruny české. Tematická řada. Architektura*, Praha – Litomyš 2009, s. 389–521.

Švácha 2019:

Rostislav Švácha, Kdy začíná „prostorománie“? K debatě o architektonickém prostoru na přelomu 19. a 20. století, in: Jan Galeta – Petra Lexová – Lenka Vrlíková, *Prostor v architektuře a brněnská škola dějin umění*, Brno 2019, s. 47–60.

Thies 1989:

Harmen Thies, Einheiten des Entwerfens‘ bei Christoph Dientzenhofer, *Abhandlungen der Braunschweigischen Wissenschaftlichen Gesellschaft* XLI, 1989, s. 283–210.

Togner 2001:

Milan Togner (ed.), *Václav Richter 1900–1970. Sborník příspěvků ze symposia pořádaného ke 100. výročí narození a 30. výročí úmrtí profesora Václava Richtera Katedrou dějin umění FF UP v Olomouci a Seminářem dějin umění MU v Brně 19.5.2000 v Muzeu umění Olomouc*, Olomouc 2001.

Torello 2015:

Francesca Torello, Engaging the Past: Albert Ilg's Die Zukunft des Barockstils, in: Andrew Leach – John Macarthur – Maarten Delbeke (edd.), *The Baroque in Architectural Culture, 1880–1980*, London 2015, s. 13–27.

Uhlíková 2010:

Kristina Uhlíková, *Zdeněk Wirth, první dvě životní etapy (1878–1939)*, Praha 2010.

UPP 1996:

Růžena Baťková (ed.), *Umělecké památky Prahy. Staré Město a Josefov*, Praha 1996.

Vilímková 1986:

Milada Vilímková, *Stavitelé paláců a chrámů. Kryštof a Kilián Ignác Dientzenhoferové*, Praha 1986.

Vlček 1995:

Pavel Vlček, Stavitel Kryštof Dientzenhofer, in: Jiří Jiroutek – Miloš Kruml – Martin Kubelík (edd.), *Historická architektura. Věda. Výzkum. Praxe. Sborník k poctě Milana Pavlíka*, Praha 1995, s. 201–212.

Vlček 2004:

Pavel Vlček, Kilian Ignaz Dientzenhofer und Johann Lukas von Hildebrandt. Zur Problematik des Guarinismus in Mitteleuropa, *Umění/Art* LII, 2004, s. 310–331.

Vlnas 2007:

Vít Vlnas, Od Šestky k trojkám, in: Roman Prahel – Tomáš Winter (edd.), *Proměny dějin umění: Akta druhého sjezdu historiků umění*, Praha 2007, s. 201–208.

Vlnas 2015:

Vít Vlnas, „České baroko“ a jeho obraz v české historické tradici, in: Petr Macek – Richard Biegel – Jakub Bachtík (edd.), *Barokní architektura v Čechách*, Praha 2015, s. 23–27.

Vlnas 2017:

Vít Vlnas, „Obnovená gotika protireformace“. Kladruby, Santini a barokní gotika očima dlouhého 19. století, in: Karel Nováček – Miroslava Kubatová Pitrová (edd.), *Devět století kláštera v Kladruzech 1115–2015*, České Budějovice 2017, s. 177–184.

Vocel 1868:

Jan Erazim Vocel, Kostel na Karlově v Praze, *Památky archaeologické a místopisné VII*, 1868, s. 266–286.

Vojvodík 2008:

Josef Vojvodík, *Povrch, skrytost, ambivalence: Manýrismus, baroko a (česká) avantgarda*, Praha 2008.

Vybíral 2001:

Jindřich Vybíral, [rec.] Alena Janatková, Barockrezeption zwischen Historismus und Moderne, *Umění XLIX*, 2001, s. 82–83.

Vybíral 2004:

Jindřich Vybíral, The Architects Have Overslept? On the Concept of Space in 19th Century Architectural Theory, *Umění/Art LII*, 2004, s. 110–122.

Vybíral 2013:

Jindřich Vybíral, *Friedrich Ohmann: Objev baroku a počátky moderní architektury v Čechách/Die Entdeckung des Barocks und die Anfänge der modernen Architektur in Böhmen*, Praha 2013

Vybíral 2015:

Jindřich Vybíral, Birnbaum's 'Baroque Principle' and the Czech reception of Heinrich Wölfflin, *Journal of Art Historiography VI*, 2015, č. 13 (December).

Vybíral 2020:

Jindřich Vybíral, Mnoho nápadů a málo žvástu. Dějiny umění podle Heinricha Wölfflina, in: Heinrich Wölfflin, *Základní pojmy dějin umění. Problém vývoje stylu v novověkém umění*, Praha 2020, s. 13–29.

Weisbach 1924:

Werner Weisbach, *Die Kunst des Barock in Italien, Frankreich, Deutschland und Spanien*, Berlin 1924 (= Propyläen Kunstgeschichte IX)

Winckelmann 1756:

Johann Joachim Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, Dresden – Leipzig 1756 (2. vydání).

Wirth 1908:

Zdeněk Wirth, Barokní gotika v Čechách v XVIII. století a 1. polovině XIX. století, *Památky archaeologické a místopisné* XXIII, 1908, s. 122–155 a 202–219.

Wirth 1929:

Zdeněk Wirth, Zámek Koruna v Chlumci nad Cidlinou, in: *Sborník k sedmdesátým narozeninám Karla B. Mádlá*, Praha 1929, s. 161–178.

Wölfflin 2020:

Heinrich Wölfflin, *Základní pojmy dějin umění. Problém vývoje stylu v novověkém umění*, Praha 2020.

Wöllflin 1988:

Heinrich Wöllflin, *Renaissance und Barock: eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*, München 1888.

Zap 1835:

Karel Vladislav Zap, *Popsánj kr. hlavnjho města Prahy pro cizince i domácj*, Praha 1835.

Zap 1848:

Karel Vladislav Zap, *Průwodce po Praze. Potřebná příruční kniha pro každého, kdo se s paměťnostmi Českého hlavního města seznámiti chce*, Praha 1848.

Zap 1862:

p. [Karel Václav Zap], heslo Čechy – V. Dějiny výtvarných umění, in: František Ladislav Rieger – Jakub Malý – Václav Zelený (edd.), *Slovník naučný, díl II., C–Ezzelino*, Praha 1862, s. 442–455.

Zap 1867:

p. [Karel Vladislav Zap], heslo Praha (Popis města), in: František Ladislav Rieger – Jakub Malý (edd.), *Slovník naučný, díl VI., P – Quousque tandem*, Praha 1867, s. 786–822.

Zap 1868:

Karel Vladislav Zap, *Popsání hlavního města království Českého, obsahující jeho dějiny, místopis, umělecké a archaeologické památky a statistiku*, Praha 1868.