

Univerzita Karlova v Praze  
Fakulta humanitních studií

Zpracovala: Markéta Pekařová

## Bakalářská práce

### **Architektura jako výpověď o vztahu člověka ke světu – České země v barokní době**

Vedoucí práce: Mgr. Ing. arch. Marie Pětová, Ph.D.

Praha, 2012

Prohlašuji, že jsem práci vypracovala samostatně. Všechny použité prameny a literatura byly řádně citovány. Práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 27. 6. 2012

.....

podpis

## **Poděkování**

Velmi ráda bych na tomto místě poděkovala vedoucí své bakalářské práce Mgr. Ing. arch. Marii Pětové, Ph.D. za její cenné připomínky a doporučení, za její čas a vstřícný přístup.

## Obsah

1	Úvod.....	1
1.1	Architektura jako rámec dalšího zkoumání.....	1
2	Baroko.....	3
2.1.1	Počátky Baroka v renesanci .....	3
2.1.2	Manýrismus.....	3
2.2	Změny v katolické církvi .....	4
2.2.1	Nové ideály .....	4
2.3	Barokní architektura.....	5
2.3.2	Barokní vývoj.....	6
2.3.3	Dva proudy baroka.....	8
2.4	Společenský ideál.....	8
2.5	Zánik Baroka.....	9
3	Řím.....	9
3.1	Rozvoj města.....	9
3.1.1	Piazza Navona.....	11
3.1.2	Náměstí a katedrála sv. Petra .....	12
3.1.3	Kostel Il Gesù.....	15
3.2	Nové kostely .....	16
3.3	Francesco Borromini.....	16
3.3.1	Borrominiho význam .....	19
3.4	Guarino Guarini .....	20
3.5	Gian Lorenzo Bernini.....	21
3.6	Proměna Říma.....	22
4	České země v době Baroka .....	22
4.1.1	Bitva na Bílé hoře.....	22
4.1.2	Doba pobělohorská.....	23
4.1.3	Rekatolizace a nový umělecký sloh .....	23
5	Praha.....	25
5.1	Příchod baroka .....	25
5.1.1	Jezuitské koleje .....	26
5.1.2	Křížovnické náměstí.....	27
5.1.3	Kostel sv. Františka.....	28
5.1.4	Pražská Loreta.....	29
5.1.5	Břevnovský klášter.....	30
5.2	Paláce .....	30

5.2.1	Zámek v Troji.....	31
5.2.2	Malostranské náměstí.....	32
5.2.3	Kostel sv. Mikuláše.....	32
5.3	Vztah k minulosti .....	34
5.3.1	Barokní gotika.....	35
5.3.2	Barokní přestavby .....	36
5.4	Konec Baroka v Praze .....	37
5.4.1	Barokní proměna Prahy.....	38
5.5	Společenská situace v českých zemích v době baroka.....	39
5.5.1	Význam umění .....	40
6	Selské baroko .....	40
6.1	Lidová tvorba .....	40
6.1.1	Baroko na venkově.....	41
7	Shrnutí českého baroka .....	42
8	Závěr .....	43
9	Zdroje.....	45
9.1	Seznam použité literatury.....	45
9.2	Seznam zdrojů použitých obrazových příloh.....	47

# 1 Úvod

Baroko je osobitým uměleckým slohem, který získal svou specifickou podobu napříč Evropou. Ve své práci jsem se zabývala projevem barokního umění v architektuře a použila ji jako zrcadlo své doby. Toto zkoumání jsem geograficky omezila na české země, kde byl tento rozvoj spojen s tzv. obdobím temna, dobou pobělohorskou a rekatolizací, čímž baroko v českých zemích vstoupilo do specifických podmínek. Projevily se tyto podmínky v barokní architektuře? Ovlivnila jedinečná společenská, náboženská a politická situace zemí Koruny české zdejší architektonickou tvorbu? Existují v české barokní architektuře jedinečné prvky?

Odpovědi jsem hledala v architektuře srovnáním několika staveb ve dvou klíčových městech, v Praze a v Římě, kolébce baroka a centra katolického světa. V souvislosti s vývojem římské barokní architektury lze mapovat vývoj nových prvků a původní barokní záměry, zatímco v pražském prostředí lze pozorovat slučování obecných barokních motivů s místní tradicí.

Ve své práci nejprve pojednávám o architektuře jako rámci dalšího zkoumání a jejím vztahu k lidské existenci. Posléze jsem považovala za nutné představit baroko, jeho ideály a kontext. A v neposlední řadě potom uvádím českou společnost 17. století, a tím podmínky lidské zkušenosti, do kterých zde baroko vstoupilo a v nichž se dále vyvíjelo. V druhé části práce jsem se postupně zaměřila na obě města a dále na samotné české baroko a architektky.

## **1.1 Architektura jako rámec dalšího zkoumání**

Architektura bývá často považována za matku všech ostatních umění<sup>1</sup> a s vývojem lidské kultury je neodmyslitelně spjata. V jejím rámci se hojně rozvíjela další umění jako sochařství nebo malířství. Její prvotní určení dodnes zůstává předmětem sporu teoretiků dějin umění. Nelze totiž jednoznačně říci, zda architektura vznikla pouze účelově spolu s prvním obydlím. Prvotní stavby, které jsou dějinami architektury mapovány, představují často spíše symboly. V jedné z nejstarších písemností, Eposu o Gilgamešovi, nabývá v závěru král Gilgameš přesvědčení, že jediné, čím může člověk překonat svůj život, svoji konečnou existenci, je stavba, v tomto případě stavba hradeb kolem města Uruku. A mnohé starobylé megalitické

---

<sup>1</sup> Jak poznamenává již Vitruvius, římský architekt a autor Deseti knih o architektuře, 1. stol. př. n. l.

stavby skutečně staví člověka do zvláštní perspektivy, vědomí přesahu a pomíjivosti lidské existence. Ohromují nejen svými rozměry, ale často i technickou strukturou. Snažíme se najít účel těchto staveb, jelikož právě na něj se soustřeďuje současné stavitelství. Je ale dobře možné, že jejich výpovědi dnes nejsme s to zcela porozumět, jelikož naše zkušenost a situace ve světě je naprosto odlišná.

Jak poznamená Eliade, budování svatyně v archaických dobách představuje budování kosmického času pomocí opakování Stvoření, které je zprostředkováno stavitelskými rituály. „Každá stavba představuje absolutní počátek, to znamená, že se snaží nastolit počáteční okamžik, plnost přítomnosti, která nenesé žádnou stopu dějin.“<sup>2</sup> Člověk cítil potřebu opakovat ve svých stavbách mýtus a tím se zároveň stával současníkem mýtického okamžiku počátku světa a pociťoval potřebu vracet se k tomuto okamžiku, aby se regeneroval. Stavitelé chrámu tedy nebudovali jen chrám, ale i svět kosmický čas.

Klíčové pro tuto chvíli zůstává, že o architektuře lze hovořit od chvíle, kdy se stavitelství začalo předávat jako řemeslo vyžadující technické znalosti, od chvíle, kdy architekt začal toužit po výpovědi prostřednictvím stavby. Zkoumáním těchto výpovědí a studováním technických dovedností užitých ve stavbě můžeme získat cenné poznatky o společnosti, pro kterou byla daná stavba vytvořena. Však i ve svém vývoji nabyla hodnoty účinného komunikačního prostředku. Stává se výpovědí o situaci člověka ve světě a o jeho vztahu k němu. "Každá umělecká technika má svůj společenský kontext. Jak se mění společnost, mění se i techniky a spolu s nimi umělecké prostředky a způsoby zaznamenávání zkušenosti. Tak se sloh stává ukazatelem ustrojení současného vědomí a převažujícího postoje vůči zkušenosti soudobého světa." <sup>3</sup>

Obdobně, jako se lidská společnost vyvíjela v kontextu sakrálního a profánního, vznikaly postupně i stavby dvojího typu - na jedné straně ty, které měly zejména nést výpověď a přetrvávat a na druhé straně ty, které měly sloužit praktickým okamžitým potřebám. Obdobnou logikou tyto stavby nesou svou výpověď, zatímco duchovní stavby přibližují ideály a lze v nich pozorovat určitá pojednání o postavení člověka ve světě, jeho existenciální zkušenosti, naopak světské stavby vypovídají více o společenských poměrech a každodennosti. Ve své práci jsem se soustředila především na pražské církevní stavby, které tvořily ideová ohniska a představovaly vrchol českého uměleckého vývoje. V závěru jsem se poté věnovala lidové tvorbě, která již svým

---

<sup>2</sup> ELIADE, Mircea. *Mýtus o věčném návratu*. Praha: Oikúmené, 1994, str. 54.

<sup>3</sup> SYPHER, Wilie. *Od renesance k baroku*. Praha: Odeon, 1971, str. 17.

označením splňuje požadavek na zachycení zkušenosti obyčejných lidí z řad nižších vrstev obyvatel. Tyto dva póly barokní tvorby mi posloužily jako výpověď o jejím vlivu na české prostředí.

## **2 Baroko**

### **2.1.1 Počátky Baroka v renesanci**

Barokní umění si samo o sobě klade za cíl nést výpověď a je nositelem specifických ideálů. Začalo vznikat koncem 16. století v Itálii, kde navázalo na renesanční myšlenky, ačkoli bývá také považováno za odpověď na humanistickou tradici. Ta hlásala víru v člověka a zavrhovala církevní dogmata. Tím celé humanistické myšlení přispělo k rozvoji italských měst a obchodu, bylo živeno mnoha novými vědeckými poznatky a v neposlední řadě i zámořskými plavbami. Člověk byl v tomto prostředí nositelem své vlastní hodnoty, individualitou zbavenou tíhy své bezmocnosti. Spolu s tím ale do jeho života vstupoval prvek volby a odpovědnosti. 15. století se neslo ve znamení zkoumání, experimentování a tedy i objevování. Měřítkem pro vše, včetně staveb, se stal člověk a světská architektura zaujímala stejné postavení jako architektura chrámová. Hodnota stavby netkvěla pouze v jejím určení, ale své místo si získala i její estetická hodnota sama o sobě. Jak docházelo k rozvoji vědeckého zkoumání, architekti této doby byli často i teoretiky, po kterých nezůstaly jen postavené paláce a kostely, ale také mnoho svazků knih. Hojně se studovala antická architektura a tak bývá renesance často považována za návrat k antické tradici. Vycházela ze zkušenosti, z představy o poznatelnosti světa a z ní plynoucí jistoty a byla plná harmonie podpořené především skutečností, že vše ve světě má své jasné umístění a vymezení, svůj stupeň dokonalosti.

### **2.1.2 Manýrismus**

Koncem 16. století začala do lidské situace pronikat zcela nová nejistota a skepse podpořená rostoucími reformačními vlivy a spolu s tím rozpadem jednotného a absolutního náboženského světa, Tridentským koncilem a třicetiletou válkou. Renesanční optimismus byl vystřídán obdobím neklidu, manýrismem. Ten tvoří protiklad ke klidnému, statickému, rovnovážnému a jednotnému renesančnímu myšlení a přináší temperament, hybnost, neobvyklé perspektivy a úhly pohledu. Dále manýrismus rozrušuje renesanční logiku a jednotný uzavřený řád, vytváří napětí, dvojakosti a dvojsmysly, část své výpovědi nechává skrytou. Zatímco renesance se důrazně obracela k symetrii a přesným proporcím, manýrismus usiloval o přesný opak,



toužil rozbít statický renesanční svět. Jako takový je tedy velmi rozmanitý. Začíná vyjevovat rozpor mezi myslí a tělem podepřený Descartovou filosofií, který ústí v nové vědomí přesahu všemocného nevypočitatelného Boha. Setkávání protikladů způsobuje zcela novou dramaticnost znázorněnou například Shakespearovým Hamletem.<sup>4</sup> V takovém prostředí zasedal roku 1545 Tridentký koncil, který si kladl za cíl zejména znovu upevnit křesťanskou víru, odvrátit reformační hrozby a znovu sjednotit věřící v jistotě a dogmatech, jejichž dodržování zaručuje člověku soulad a nalezení cesty k Bohu. Pouhé smyslové vnímání samo o sobě již v dualitě manýrismu nemohlo tvořit základ opravdové zbožnosti, ta musela zasáhnout i duši a mysl.

## **2.2 Změny v katolické církvi**

Tridentký koncil dal celé společnosti nový myšlenkový základ, poskytnul způsob, jak překonat nejistotu a obavy ve světě zmítaném krizemi a válkami. Byl důraznou odpovědí na reformační snahy, které zamítnul a vytvořil program na obnovu křesťanské víry, který tvrdě potlačoval jakékoli odchýlení se od jejích dogmat, o čemž svědčí například uvalení klatby na anglickou královnu Alžbětu nebo upálení Giordana Bruna coby kacíře. "K reformním dekretům, jež tam byly vypracovány, patří například dekret o úctě k obrazům. Proti zášti, kterou někteří reformátoři chovali vůči obrazům, stavěl dekret katolické chápání hodnoty umění a obsahoval pokyny ke "správné" tvorbě obrazů. Požadovalo se důstojné a opravdové umění osvobozené od omylů. Idea obrazu měla být jasně vyjádřená, vhodná a měla v sobě mít půvab, jak vyžadovala dobová umělecká teorie. Pod vlivem protireformace došlo i k zásadním změnám obrazových témat, jež mají za úkol emocionálně působit na publikum a přimět ho ke kajícínosti a pokání. Na místo Matky boží s dítětem nastupují scény s mučedníky, zázraky a extatickými svatými. Obraz se stále více stává propagandistickým prostředkem katolické církve..."<sup>5</sup>

### **2.2.1 Nové ideály**

Barokní umění vzniklo z potřeby vyjádřit nové ideály a rozptýlit jakékoli minulé pochybnosti, sjednotit sloh v typologii a systematizaci, kterou manýrismus postrádal. V novém myšlení získala smyslovost své místo jako prostředník duše a intelektu, kdy jedno nemůže být bez druhého, čímž je tato původní dualita smířena, tělo je naplněno duchem a otevírají se brány novému prožitku tělesnosti. Baroko má za cíl velkou

<sup>4</sup> SYPHER, Wilie. *Od renesance k baroku*. Praha: Odeon, 1971, str. 25.

<sup>5</sup> HOFFMAN, Thomas R. *Umění baroka*. Praha: Euromedia Group, 2006, str. 12.

přesvědčivost, které dosahuje právě působením na smysly a emoce, a pomocí které může směle hlásat své myšlenky bez dalšího prostoru pro pochybnosti. Vytváří tak protiklad lidskému životu, jelikož proti jeho pomíjivosti a nedokonalosti tu stojí nadzemský svět s přesahem dál, ideálně až do nekonečna.

Baroko tedy vzniklo, stejně jako renesance, v Itálii a navazovalo na hybnost manýrismu i mnohé renesanční kompoziční zákony. Snaží se však dvojaké síly manýrismu spoutat, dát jim pevný řád, který posléze rozruší. Překypuje materiály i energií, používá metafory a vytváří jakousi iluzi nekonečného přesahu. Jako celek působí barokní stavby rozhodně, přesvědčivě a plně.

### **2.3 Barokní architektura**

Materiál se nevytesával, ale modeloval, takže barokní formy působily tělesně a kypře. Stejně tak se zacházelo i s prostorem, byl modelován, ohýbán a tvořil významný kompoziční prvek, se kterým pracovali barokní architekti. Významnou novinkou byla myšlenka, že prostor neobklopuje architekturu, ale že architektura je naopak utvořena prostorem.<sup>6</sup>

Baroko shlukuje materiály do bohatých a bujných forem, hromadí sloupy a pilastry, zdvojuje kupoli, mísí řády<sup>7</sup>, zakřivuje linie, pro půdorysy se nejčastěji používá ovál a celé stavby tvoří jednotu mezi dispozičním uspořádáním a další uměleckou výzdobou, která byla mnohdy součástí samotné stavby. "Zed', stěna, kterou se kdysi gotika snažila popřít, je nyní rehabilitována v plné hmotnosti a její tvarování a členění představuje dokonce základní zdobný prvek. Ve vrcholném baroku je ovšem potlačena pravoúhlost, pravidelnost. Stavební materiál nabyl v rukou architektů plastičnosti; zed' se prohýbala, jako by byla uhnětena z povolné masy. Člověk se po vstupu do kostela ocitá ve světě mámení smyslů, stěny dávají najednou tušit vulkanické síly skryté pod povrchem hmoty a divák nepozná, na jaké půdorysné koncepci byl chrám založen. Teprve na půdorysném nákresu zjistíme, že se zde vzájemně prolínají různé geometrické tvary, nejčastěji kruhy a ovály. Tak vznikají konvexní a konkávní plochy, jejichž střídání vytváří dojem neklidu a určité rozevlátosti hmoty (...) Pokud jde o klenby, opakuje baroko v podstatě dědictví renesance, zvláště valenou klenbu, někdy dělenou pásy. Kromě toho vzniklo v 18. století svérázné zaklenutí pomocí tzv. české placky. Klenba s měkkým zakřivením se prostírá nad prostorem libovolného

<sup>6</sup> NORBERG-SCHULZ, Christian. *Baroque architecture*. Milán: Electa, 1971, str. 14.

<sup>7</sup> Myšleny řády klasické řádové architektury.

půdorysu a nabízí obrovskou plochu pro velkolepé nástrovní malby. Kolem stavby zvenčí i zevnitř pak obíhají římsy, které opisují půdorysnou křivku a zdůrazňují tak dojem zakřiveného prostoru. Nezřídka se však i římsa trhá na jednotlivé úseky, zakřivuje se a stáčí do volut. Totéž můžeme pozorovat i na portálech - na předsunutých sloupech nacházíme volutovitě stočené úseky říms." <sup>8</sup>

V barokních průčelích často figurují sochy a interiéry jsou plné rozličných uměleckých forem, které vytvářejí dynamickou strukturu. Do vědeckého poznání vstupují nové poznatky o síle<sup>9</sup>, setrvačnosti, pohybu a váze a celé toto poznání se přenáší i do umělecké tvorby. Barokní stavby tvoří hmotu plnou energie, díky čemuž stavby potom působí monumentálním dojmem, jenž člověka ohromuje a útočí tak na jeho smysly. Baroko jako nástroj k přesvědčování využívala v první řadě církev a v řadě druhé nastupující absolutističtí panovníci, kteří s jeho pomocí upevňovali svou moc.

### **2.3.1.1 Urbanismus a krajina**

Tyto jedinečné projevy lze sledovat např. na urbanistickém barokním vývoji v Římě a v Paříži. Řím se plnil sakrálními stavbami, které tvořily ohniska nově vznikajících urbanistických struktur. Již z dob římského impéria zde měly významné postavení i světské stavby; baroko plnilo Řím novými paláci, sousošími a fontánami. I v Paříži se objevují taková ohniska představující symboly státní moci. Jak poukazuje Norberg-Schulz, výrazným prvkem barokního urbanistického rozvoje se stala náměstí s jezdeckou sochou panovníka umístěnou ve středu tak, aby tvořila ohnisko veškerých sil a pohybů, které dotvářela okolní struktura. To často vedlo k potřebě přizpůsobovat okolní prostor novým zákonům a uspořádat jej ve vztahu k ohnisku.

Baroko mělo tedy smělé urbanistické plány a v mnoha zemích vedlo k rozsáhlým přestavbám stávajících měst a jejich rozvoji, taktéž výrazně proměnilo ráz krajiny. Během období baroka vzniklo velké množství kapliček a poutních míst.

### **2.3.2 Barokní vývoj**

Jak již bylo řečeno, proměnila se funkce zdi, která v renesanci představovala pevné statické sevření a jasné vymezení prostoru. V Baroku byla zeď prohýbána a členěna, stala se hybnou masou a naopak ztratila svůj separatistický charakter. Pomocí těchto nových pojetí byli barokní architekti schopni dosahovat přesvědčivé iluze

---

<sup>8</sup> RAVIK, Slavomír; STECKER, Martin. *Praha, město kostelů*. Praha: Academia, 1995, str. 15.

<sup>9</sup> zákony definované Isaacem Newtonem.

nekonečna. Té dosahovali i z hlediska výšky staveb, ať jde o užívání bohatě vymalovaných kupolí a celkově o umístování těžiště vysoko nebo o vršení různých struktur a kleneb nad sebe, díky čemuž stavby dosahovaly silné vertikálnosti. Bylo navíc žádoucí, aby se barokní chrámy stavěly na vyvýšených místech, např. na a kopcích, aby dominovaly svému okolí a tvořily ohniska sil procházejících celou urbanistickou strukturou. Baroko se postupně rozšířilo do celé Evropy a oproti období renesance ztratili italští umělci svůj prim, nestali se svrchovanými nositeli tradice, protože baroko na mnoha místech zdomácnělo a vytvořilo své specifické formy, včetně baroka českého, kterým se zabývám níže ve své práci.

Spolu s tím, jak si architekti postupně osvojovali práci s objemem a obsahem stavby a s modelováním prostoru, vyvinulo se pozdní baroko do forem plných energie, kterou umělci někde omezovali a někde zdůrazňovali v monumentálních pohybech. Ráz barokních budov je definován vztahem vnitřního a vnějšího, vztahem budovy k jejímu okolí a postavení v něm. Tato dynamika není neřízená, jak tomu bylo u manýrismu, barokní architekti využívali základního principu, kdy prostor nejprve vymezili a posléze ho začali porušovat a překonávat. "Bez předchozího vymezení prostoru nemohl barok vytvořit svou osobitou iluzi dálek, uvolnění a vítězného překonání hmoty."<sup>10</sup>

Barokní dynamiku dobře reprezentuje Svatopeterská katedrála v Římě, před kterou Gian Lorenzo Bernini vybudoval ohromnou kolonádu a dvě náměstí - jedno větší oválné, v jehož středu stojí obelisk vyvažující celou kompozici a za ním, blíže ke katedrále, menší lichoběžníkové, jehož stěny se rozevírají až do samotného průčelí monumentální katedrály. Tvar hlavního náměstí byl určen několika funkčními požadavky, například plnou viditelností průčelí baziliky sv. Petra a pohodlným přístupem k Vatikánskému paláci. Kolonáda zde působí jako stěna objímající celou scénérii, znázorňující rozpjaté paže Matky církve. Vytváří tak energickou kompozici. Na tuto organickou formu potom navazuje samotná katedrála, jejíž interiér je řešen taktéž velmi dynamicky, prostor je zde uzavřen mohutnými zdmi a klenbami, avšak postupně se nám otevírá stále další a další prostor, jehož vnímání vede k přesně určenému dojmu neustále se rozpínající prostorovosti a osvobozující otevřenosti. Katedrála tak dotváří ohnisko samotného katolického světa a sjednocuje síly celého náboženského světa. Celý Řím tak nabyl zcela nového významu, a coby ideové ohnisko poslouží ke zkoumání nejpůvodnějších projevů a záměrů barokní architektury.

---

<sup>10</sup> SYPHER, Wilie. Od renesance k baroku. Praha: Odeon, 1971, str. 167.

### **2.3.3 Dva proudy baroka**

Barokní umění se rozvinulo do dvou hlavních proudů – do baroka dynamického a do baroka klasicizujícího. Architekti dynamického baroka byli mnohdy velmi dobře technicky znalí a přinášeli nové myšlenky a inovace, se kterými šli často až za hranice možností prostoru, který se v jejich podání už nejevil ani trochu pevně a staticky, ale naopak jej spíše naznačovali a nechali prostupovat dalšími formami. Vycházeli z klasické řádové architektury, ale dávali jí zcela nové pojetí a užívali řádů v rozporu s renesančními pravidly. Vytvářeli tak stavby s velmi důrazným pohybem a dynamikou a spolu s tím vytvářeli prostor plný mystičnosti, hledali stále nová řešení a postupy a často se v kontextu své doby stali výstředními. Nejznámějšími římskými architekty dynamického baroka jsou Francesco Borromini a Guarino Guarini. U kostelů je často kombinován podélný půdorys s půdorysem centrálním a sakrální prostor je často zakončený kupolí. Klenby i stěny jsou pokryty bohatým štukem a freskovou výzdobou, často se používají voluty, interiér je bohatě vyplněn dalšími uměleckými díly, malbami, sochami a malými architektonickými prvky.

Vedle toho se rozvíjela klasická, méně radikální odnož baroka, která navazuje na římské centrální stavby a je ve svém projevu mnohem umírněnější a více civilní. Ta se uchytila zejména u francouzského dvora a tento proud také později vedl k rozvoji rokoka a klasicismu. Nejznámějším představitelem římského klasicizujícího baroka je Gian Lorenzo Bernini.

### **2.4 Společenský ideál**

Baroko toužilo po jednotném totalitním charakteru upevňujícím svrchovaný řád, v jehož struktuře bude znatelná hierarchie a vzájemné vztahy jednotlivých dominantních ohnisek k jejich okolí. Klíčovým prvkem pro celkový účinek se potom stává i podílení se všech na tomto systému. "Přesvědčování si klade za cíl spoluúčasť. Ve skutečnosti může být barokní svět charakterizován jako velké divadlo, kde je každému přidělena konkrétní role. Taková spoluúčasť však předpokládá představivost, dovednost, která je cvičena prostřednictvím umění. Proto mělo umění ústřední význam v době Baroka. Jeho obrazy byly přímějšími komunikačními prostředky než logické dokazování a navíc přístupné nevzdělaným. Barokní umění se tedy zaměřuje na živé obrazy situací, reálných a fantaskních, spíše než na "historii" a absolutní podobu. (...) Hlavním cílem

bylo podnítit způsob života v souladu se systémem."<sup>11</sup>

O baroku lze tedy říci, že své poselství přímo hlásá, a že umění je silně orientováno na sdělování situace společnosti a na sdělování autoritativních prohlášení, čímž poskytuje barvitý a ucelený obraz o postavení člověka v barokním světě.

## **2.5 Zánik Baroka**

Zatímco dynamické baroko vedli jeho hlavní představitelé stále více do krajností a stále více zdůrazňovali protiklady a protijdoucí síly, představitelé klasicizujícího baroka šli stále více k rozpadu celistvosti barokních struktur a k jejich členění na jednotlivé formy. Barokní stavby tak obojím ztrácejí svou organičnost a stávají se těžkopádnými, čímž ztrácejí mnoho ze svého silného působení a přesvědčivosti. Rokoko už posléze soustředilo svůj zájem zejména na hojné detaily a snažilo se působit na emoce mnohem jemněji, hravěji a elegantněji. Rokokové stavby jsou jednoduché, lehké, bez okázalosti nebo monumentality baroka. Filosofie a poznání se opět začínají obracet k člověku, k jeho nitru a v tomto kontextu se dále rozvíjí celé racionalistické hnutí, s nímž přichází do architektury klasicismus, a které již nehledá cestu k myšlení skrze smysly. Barokní tělesnost tedy ztrácí svou důraznost a pozornost se opět obrací k něčemu ne zcela smysly poznatelnému, k intelektu.

# **3 Řím**

## **3.1 Rozvoj města**

Papež Sixtus V. během svého pontifikátu<sup>12</sup> výrazně proměnil Řím v ohnisko celého barokního světa, v hlavní město katolické víry. Tato přestavba byla součástí rozsáhlejšího programu, kterým chtěl papež demonstrovat znovusjednocení církve a svou moc. Prostředníkem při přestavbě mu byl architekt Domenico Fontana, který vytvořil souvislou městskou strukturu. Její základ tvoří síť širokých ulic spojující sedm římských svatyní. V systému jsou vytvářeny "uzly" pomocí obelisků a starobylých sloupů, kterými byly označeny některé ulice a některá náměstí a které připomínaly minulé triumfální vítězství. Město také muselo řešit svůj problém se zásobováním vodou, Sixtus V. nechal vybudovat akvadukt a město se začalo plnit kašnami. Neméně důležitá byla také dostavba katedrály sv. Petra, k níž dostal v roce 1605, tedy sto let po zahájení přestavby, pokyn architekt Carlo Maderno.

---

<sup>11</sup> NORBERG-SCHULZ, Christian. *Baroque architecture*. Milán: Electa, 1971, str. 10 (vlastní překlad).

<sup>12</sup> Ten vykonával v letech 1585 – 1590.



Kapitolské náměstí s jezdeckou sochou Marca Aurelia uprostřed

Za prototyp barokního náměstí nového typu bývá považováno náměstí na římském kopci Kapitolu. Toto náměstí navrhl Michelangelo, který zde vytvořil uzavřený oválný podlahový prostor, jehož úpravy později provedl Giacomo della Porta, který celou výslednou kompozici založil na podélné ose a spojil ji tak s městem dole.

Další důležitý uzel tvoří Piazza del Popolo, náměstí, které v mnohém naplňuje barokní ideál ohniska, v němž se sbíhají okolní síly. Piazza del Popolo navazuje na vstupní bránu do Svatého města a paprscitě z něj vybíhají důležité ulice včetně té hlavní,



Piazza del Popolo, (Norberg-Schulze, 21, malba G. B. Piranesi)

nesoucí název Corso, která jej spojuje s Kapítolem. Vstup na Corso je z obou stran označen téměř identickými kostely, které vytvořil Carlo Rainaldi. Rozdíl mezi kostely je v jejich půdorysu, jelikož rozměry obou stavebních ploch jsou jiné. Jeden z kostelů je oválný a Rainaldi jeho průměr zatlačil dozadu.



Sloupy těchto kostelů jsou spojeny s průčelími domů za nimi, čímž při pohledu od městské brány vytvářejí dojem, že stojí v čele celé městské scenérie za sebou. V 19. století bylo náměstí opět přestavěno a jeho barokní účinek se tím oslabil. Dnes náměstí působí příliš přehnaně a nevyváženě, v době barokního Říma však zdůrazňovalo koncentraci sil znázorněných zejména trojicí hlavních ulic tvořících jakýsi trojzubec.



Jeden z kostelů na Piazza del Popolo

### 3.1.1 Piazza Navona

Na náměstí Piazza Navona narážíme na zcela odlišnou situaci. Jeho tvar byl vymezen prostorem, který zde zůstal po stadionu císaře Dometiana a ze kterého nechal Sixtus V. udělat tržiště. Papež Innocent X. jej však nechal přeměnit v jedno z nejpůsobivějších římských náměstí.

Náměstí Piazza Navona







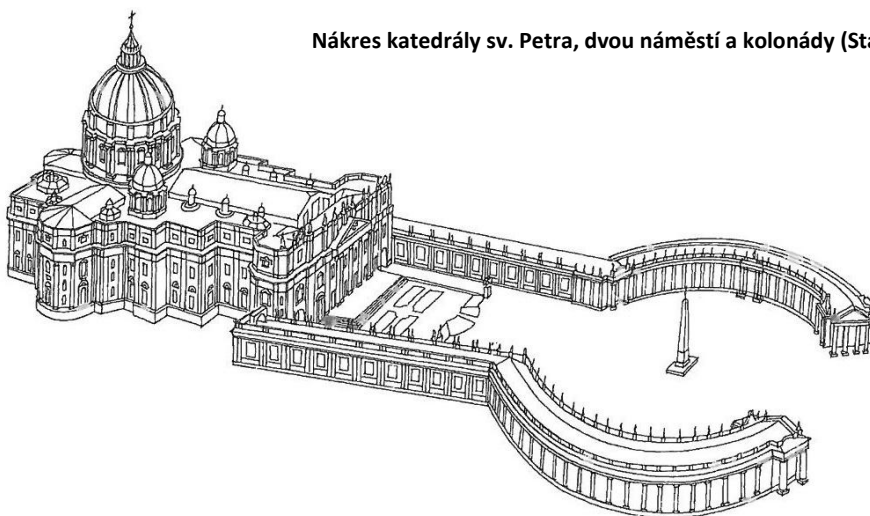
Detail Fontány čtyř řek

Náměstí je dlouhé a poměrně úzké, může tedy působit jako širší ulice. Zároveň je jeho prostor uzavřený, čemuž přispívá zejména souvislá okolní zástavba, kde mají budovy poměrně jednotný ráz a působí tak jako souvislé povrchy a dále tomu přispívá skutečnost, že k náměstí vedou úzké nepravidelně uspořádané ulice, které svým prostorem tuto uzavřenost nenarušují. Náměstí vévodí průčelí kostela sv. Anežky. Tři fontány člení prostor do čtyř částí na podélné ose. V centru stojí obelisk a Fontána čtyř řek, kterou vypracoval

Gian Lorenzo Bernini a která se zde stává skutečným ohniskem a která představuje touhu po splnutí dvou protikladných sil, přírody a lidské tvorby.<sup>13</sup> Celé náměstí potom tvoří jedinečnou souhru hmoty a prostoru. Prostor se zdá být v neustálé interakci se svou hranicí, kdy jedna budova přesahuje do druhé.

### 3.1.2 Náměstí a katedrála sv. Petra

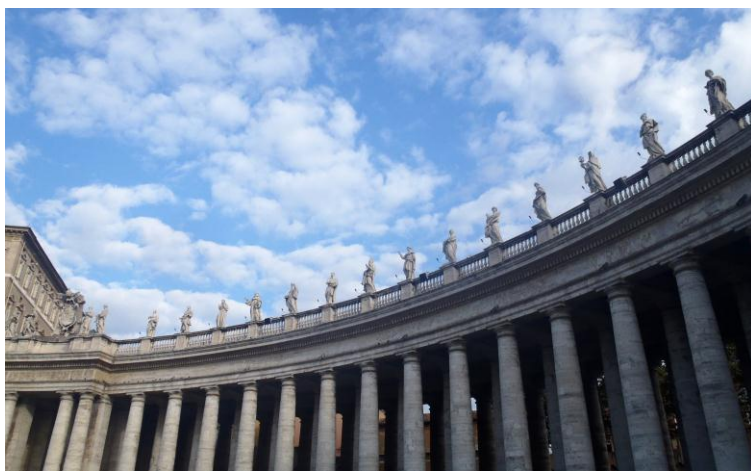
Nákres katedrály sv. Petra, dvou náměstí a kolonády (Staňková & kol., 144)



Klíčovým náměstím římské barokní sítě se stává Svatopeterské náměstí, které taktéž vybudoval Bernini. Náměstí je složeno ze dvou propojených prostorů, jednoho většího oválného a druhého menšího lichoběžníkového, přičemž obě jsou ohraničena obrovskou oválnou kolonádou, kterou korunují sochy 140 svatých. Střed celé kompozice tvoří obelisk, po jehož stranách jsou symetricky umístěné fontány.

<sup>13</sup> NORBERG-SCHULZ, Christian. *Baroque architecture*. Milán: Electa, 1971, str. 22.

Lichoběžníkové náměstí tvoří přechod mezi větším oválným náměstím a samotným průčelím baziliky, do něhož se jeho stěny rozbíhají, a které Maderno vybudoval značně přehnané dlouhé a nízké, čímž částečně snížil účinek obrovské kupole. Berniniho řešení kompozici vyvažuje a poněkud narušuje příliš mohutnou fasádu. Jak již bylo řečeno, obrovská kolonáda obíhající oválný prostor tvoří symbolické ruce Matky církve, která do své náruče přijímá celý katolický svět.



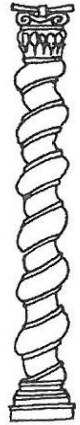
Kolonáda na Svatopeterském náměstí

Toto náměstí spolu s katedrálou představuje ohnisko katolického světa, obelisk pomáhá zavést podélnou osu, která vede náměstím do katedrály a pomocí dalších dílčích zpracování v jejím interiéru tvoří pohyb, který končí až v samotné kupoli.

Historie budování katedrály sv. Petra je velmi dlouhá a spletitá.<sup>14</sup> Na její stavbě se podílel Michelangelo, který výrazně zesílil zdi a dopracoval se až k tamburu. Kupoli potom zhotovili jeho následovníci, Giacomo della Porta a Domenico Fontana. Stavbu na půdorysu podélného řeckého kříže měl dokončit Maderno, který se snažil dosáhnout jednotného rázu celé stavby a mimo jiné zachoval Michelangelem vypracované řešení průčelí, jež bylo, stejně jako kupole, plánováno pro centrální stavbu. Závěrečné řešení ale dokončil až Bernini, který sice navázal na Maderna, avšak výrazně přispěl

<sup>14</sup> Hrob sv. Petra byl vyhledávaným poutním modlitebním místem za hradbami Říma. První bazilika byla vystavěna v letech 324-329, v 9. století ji však postihnul požár a obzvlášť interiéru musel být celý obnoven. Ve 13. století vtiskla svou podobu bazilice gotika. Po návratu z Avignonu budovali papežové kolem baziliky své sídlo, protože skvěle zdůrazňovala starobylost církve a vyzdvihovala úlohu papežů. Na počátku 16. století prošla bazilika pozdně renesanční a poté barokní přestavbou, která trvala více než století. Kostel měl mít původně půdorys řeckého kříže a dominantní kupoli. V době, kdy v Římě začal vzkvétat manýrismus, vedl stavbu Michelangelo, který plán přepracoval a pokračoval ve stavbě až k tamburu kupole. Nadcházející architekti však často Michelangelův plán nedodržovali. C. Maderno změnil plán na latinský kříž, který zároveň více vyhovoval novým liturgickým nárokům. Protáhnutím střední lodi tak z části skryl kupoli, za což bývá často kritizován, stejně jako za obrovské nevyvážené průčelí, z něž vycházel Bernini, který stavbu dokončil, při zpracování náměstí s obrovskými kolonádami. Hlavní architekti: Donato Bramante, Raffael Santi, Michelangelo, Giacomo della Porta, Domenico Fontana, Carlo Maderno, G. Lorenzo Bernini.

baroknímu rázu, když nad Petrovým hrobem nejprve navrhnul a posléze vypracoval bronzový baldachýn umístěný uprostřed chrámového prostoru pod kupolí, dále vyzdobil interiér, přičemž používal např. později často opakované stočené sloupy. Na bazilice sv. Petra je dobře vidět, že stavba netvoří organický prvek sama o sobě, nýbrž až v interakci se svým okolním prostředím, tedy pomocí Berniniho náměstí, okolního uspořádání, průsvitné kolonády a široké přístupové cestě k Vatikánu. Význam každé barokní budovy vyvstává v jejím vztahu k jejímu okolí a v jejích jedinečných okolnostech.

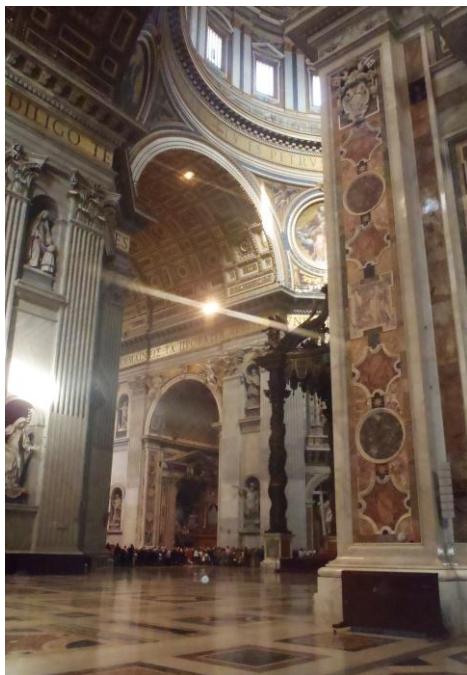


**Sloup v chrámu  
sv. Petra (Staňková  
&kol.,143)**



**Pohled na Svatopeterské náměstí z kupole**

**Katedrála sv. Petra – interiér a část baldachýnu**





### 3.1.3 Kostel Il Gesù



Kostel Il Gesù - průčelí (Schulz, 13)

Za významný prototyp barokních kostelů bývá považován římský kostel Il Gesù, který byl postaven Giacomem Vignolou pro jezuitu, a to koncem 16. století. Hlavní donátor z rodu Farnese prosadil, aby byla nad křížením kostela vztyčena kupole. Interiér byl bohatě vyzdoben a hlavní loď byla pokryta valenou klenbou. Po Vignolově smrti dokončil průčelí jeho žák Giacomo della Porta. Toto průčelí se stalo předlohou pro celý barokní svět. "V případě kostela Il Gesù bylo na čelní frontu katolického kostela přeneseno průčelí římského chrámu.

Pět polí stěny v přízemí a tři pole stěny v patře tvoří vždy jednotný celek a definují základní schéma výstavby průčelí. Každé pole stěny je rámováno dvojími pilastry a sdruženými sloupy, což průčelí dodává stabilitu a harmonii. Navíc oba páry pilastrů po pravé a levé straně přízemí vyznačují polohu bočních kaplí uvnitř kostela. Šířku hlavní lodi síňového typu lze na průčelí vyčíst tak, že se od šíře přízemí odečte místo, které vyplňují voluty v patře. Struktura průčelí a vnitřní prostor tak tvoří harmonicky sladěnou jednotu, jaká doposud u sakrálních staveb nikdy neexistovala, a nyní se stává hlavní úkolem barokních architektů." <sup>15</sup>

Fasáda tak představuje velkou bránu, která je součástí vnitřního prostoru. Vzniká tak nový typ kostela, který tvoří prostor umožňující zažít pocit sounáležitosti a jednoty velkému množství věřících s posvátným prostorem. Umožňuje též nerušený výhled na hlavní oltář, má velký počet kaplí a stojí na půdorysu latinského kříže, který dobře vyhovuje novým liturgickým požadavkům. Zároveň se v něm objevuje touha po integraci vnitřního a vnějšího, podélných a centralizovaných schémat a po vzniku většího celku, v němž jsou jednotlivé části ve vzájemném vztahu a interakci.

<sup>15</sup> HOFFMAN, Thomas R. *Umění baroka*. Praha: Euromedia Group, 2006, str. 16.

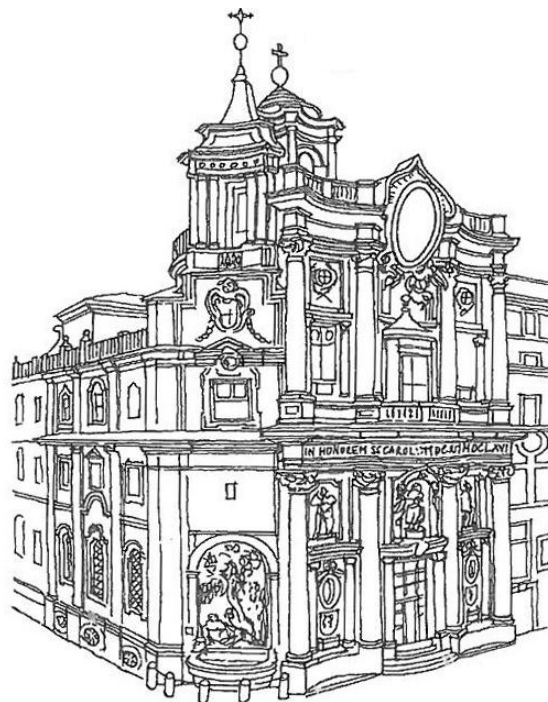
### 3.2 *Nové kostely*

Tento nový typ kostela klade důraz na pohyb do hloubky a na vertikální osu kupole. Obě složky jsou v raných formách vzájemně uspořádávány, ale nejsou sloučeny za účelem vytvoření nové syntetické formy. Fasády jsou věrné tradičnímu dvoupodlažnímu schématu, ale jednotlivé části ztrácí svou nezávislost ve prospěch zdůraznění centrální osy, zejména vstupu. Z těchto důvodů se stalo běžné přibývání plastičnosti směrem ke středu. Koncem 16. a počátkem 17. století bylo vybudováno značné množství menších centralizovaných konstrukcí a objevil se nový charakteristický druh půdorysu: longitudinální ovál.

Ovál představuje nejzřetelnější syntézu longitudinality a centralizace a tudíž uspokojuje základní záměry dané doby, praktické, stejně jako symbolické. Není nicméně příliš vhodný pro velké budovy, a zároveň i kvůli technickému problému s konstrukcí kupole přes rozsáhlý oválný prostor. V sedmnáctém století se tedy ovál často užíval jako výchozí bod pro mnohem komplexnější organismus, povšimnou si toho můžeme zejména v Borrominiho stavbách. Longitudinální ovál je jednou ze základních barokních forem, vzhledem k jeho sjednocení pohybu a koncentrace, linearitě a radiace. Jeho čistý, ale iracionální charakter byl vhodný pro službu výmluvnému záměru římské církve.

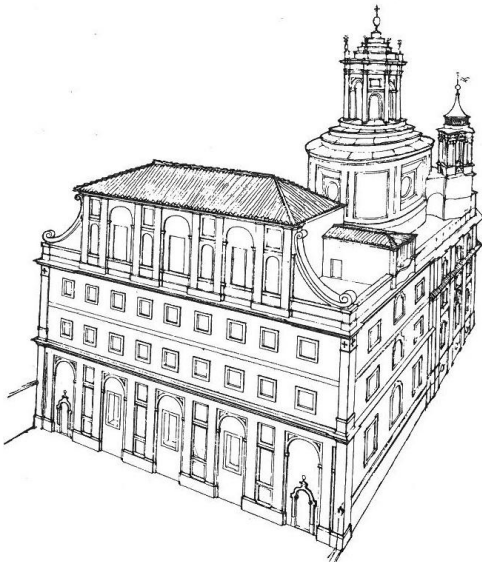
### 3.3 *Francesco Borromini*

V Borrominiho dílech se setkáváme se zcela novým přístupem k problematice architektonického prostoru. Do té doby byl prostor chápán coby abstraktní vztah mezi plastickými prvky, které byly skutečnými podstatnými prvky architektonické formy, ačkoli jejich umístění bylo určeno smysluplnými vzory rozložení prostoru. Potřeba nové expresivní intenzity během etapy raného baroka byla uspokojena především bohatší instrumentací: zdvojením sloupů, kombinací pilastru a sloupu, vysokým řádem, výraznými



Kostel San Carlo alle Quattro Fontane – průčelí  
(Staňková&kol.,145)

a opakovanými zlomy kladí a štítu atd., případně pomocí expresivních iluzivních dekorací. Borromini se s touto tradicí rozloučil a nastolil prostor coby základní prvek architektury. Borrominim vytvořené prostory jsou celistvé a nedělitelné. Všemi



**Kostel San Carlo alle Quattro Fontane – zadní část  
(Norberg-Schulze, 100)**

možnými prostředky se poté tento znak pokouší zdůraznit, především pomocí souvislosti a návaznosti ohraničujících ploch.

Se slavným Borrominiho kostelem San Carlo alle Quattro Fontane (1641) se v Římě plně rozvíjí dynamické baroko a šíří se dále do Evropy. Tvoří jej neustále se opakující prvky a řešení, čímž prostor nabývá komplexnosti a vytváří jednotku, která nemůže být členěna na jednotlivé části. Zvlněné průčelí se opakuje ve zvlněné křivce interiéru, jež prostor pouze

naznačuje. Jednotlivé formy zde splývají a vzájemně se prostupují, osm stran lucerny je zde konkávně zahnuto, jako kdyby je vnější prostor tlačil dovnitř. Borromini tak představil zcela novou práci s prostorem a ve své tvorbě dosáhl zdatnosti ve vytváření dramatických řešení, která nabývala výrazného psychologického významu. Nově uchopil význam zdi: učinil z ní aktivní pole, místo střetu vnitřních a vnějších sil.

Klášteř San Carlo je ohraničený souvislým systémem rytmicky umístěných sloupů. Uvnitř nenajdeme rohy v pravém slova smyslu, namísto nich se setkáme jen s vypouklými ohyby tam, kde by rohy měly být. Jednoduchým řešením tak Borromini vytvořil jednotný prostorový „prvek“. V klášteři najdeme další zpracování takových záměrů, jako například starý refektář, na němž vede konkávně zakřivená římsa přes normální roh. Namísto přechodů mezi dvěma prvky umísťuje cherubíny s roztaženými křídly, motiv, který užívá ve svém díle k řešení dané situace často. Norberg-Schulz poukazuje, že v kostele jsou stále opakována tato základní témata, aby vytvářela stále bohatší variace, kterými chce Borromini udělit patřičnou psychologickou povahu každé jednotlivé části.

Prostor je zamýšlen jako jednotka, která může být členěná, ale nikoli rozložená do nezávislých prvků. Výchozím bodem celku byl tradiční longitudinální ovál a schéma protáhlého řeckého kříže. Tyto prvky spolu spíše splývají, než že by byly sdružené a ve výsledku tak společně vytvářejí dvouosý



Kostel San Carlo alle Quattro Fontane – interiér (Norberg-Schulz, 104)

organismus. Vše obklopuje zvlněné rozhraní určené rytmicky uspořádanou "kolonádou", která pokračuje kolem celého prostoru a nepřerušným kladím. Sloupy zde nesou prstenec, na kterém spočívá kupole. Pilíře na diagonálách jsou konstrukčního charakteru a jejich sloupy mají odlišné hlavice tvořené volutami. Vzniká zde komplexní prostor, kde se prvky prolínají a zároveň jsou odlišeny svým významem, vnitřní členění potom poskytuje jedinečné průhledy, jak dokládá Juan de S. Bonaventura, který popisuje, jak návštěvníci v kostele hledí neustále vzhůru i kolem sebe, protože uspořádání je nutí klouzat pohledem od jedné věci k druhé, jelikož vše na sebe navazuje a vede k něčemu dalšímu.<sup>16</sup>



Kostel San Ivo - kupole (Norberg-Schulz, 118)

V roce 1642 Borromini zahájil v Římě stavbu kostela San Ivo. Okolnosti zde vyžadovaly centralizované řešení, avšak Borromini nebyl spokojen s žádným z tradičních schémat, jako je osmiúhelník nebo řecký kříž. Místo toho vynalezl jeden z neoriginálnějších organismů v celé historii architektury. Plán San Ivo je rozvíjen kolem šestiúhelníku a zobrazuje střídání apsid a prohlubní s vypouklými

<sup>16</sup> NORBERG-SCHULZ, Christian. *Baroque architecture*. Electa, Milán, 1971, str. 97.

prvky. Výsledný celistvý ráz je dále sjednocován souvislým členěním zdi a kladím. Šest rohů šestiúhelníku označují dvojité pilastry, zatímco apsidy a prohlubně je mají jednoduché. A přes tyto rohy se vertikálně zvedá žebroví, aby „neslo“ prstenec lucerny, zatímco ostatní žebroví jenom vytváří obrovské rámy kolem oken kupole. Tak se znovu setkáváme s principem odlišení a sloučení uvnitř celku. Základní inovací v San Ivo je myšlenka dosahování vertikální kontinuity zavedením plánu, v němž prvky rostou bez přerušení až do kupole. Kupole tím tedy ztrácí tradiční povahu statického uzavření. Zdá se spíše jako by podstupovala nepřetržitý proces rozpínání a smršťování. Konkávní strany lucerny k ní tvoří další kontrast a vertikální proměny představené v kostele San Carlo se staly součástí souvislé formy. Exteriér zde nabývá celkové komplementarity k vnitřnímu prostoru. Jistě i toto dílo muselo inspirovat Borrominiho současníky k tomu, aby jej považovali za „gotického“ architekta. Obrovská soustava pilastrů je spojena se sítí diagonálně uspořádaného klenebního žebroví, které vytváří kompletní „gotický“ systém. Jde o převážně centralizovaný organismus, ale tím, že je založen spíše na trojúhelníku a šestiúhelníku než na čtverci nebo kruhu, má víceméně dynamický charakter, který nikdy nenajdeme v tradičně centralizovaných konstrukcích, kde jedna „strana“ odpovídá protější.

### 3.3.1 Borrominiho význam

Z pohledu Norberga-Schulze nespočívá Borrominiho přispění ve vývoji nových forem. Koncept fixních modelů nemohl uspokojit barokní touhu po bezprostřednosti a součinnosti v jednotlivých souvislostech, totiž touhu po vytvoření rozšířeného, živoucího organismu. Vynalezl spíše metodu zacházení s prostorem. Tímto způsobem byl schopný řešit nejrůznější zadání, vytvářet budovy, které jsou jedinečné a všeobecné zároveň.

V zásadě je jeho metoda založena na principech kontinuity, nezávislosti a variace. Jeho prostory proto mají ráz dynamického pole určeného interakcí vnitřních a vnějších sil a zeď je kritickou zónou, kde se tyto síly střetávají. Je důležité zdůraznit, že síly mají psychologické významy. Borrominiho proměnlivé vztahy vnitřku a vnějšku ve skutečnosti představují psychické procesy. Bernini toto pocítil, když nazval jeho díla „chimérickými“. Borromini tímto dále dosáhl vytvoření nového žánru. Jeho touha po jednotnosti se netýkala jen prostorových, ale také časových rozměrů. Především pak učinil prostor hmotným ustanovujícím prvkem architektonického návrhu. Zatímco Berniniho prostor je jevištěm pro dramatické události vyjádřené prostřednictvím

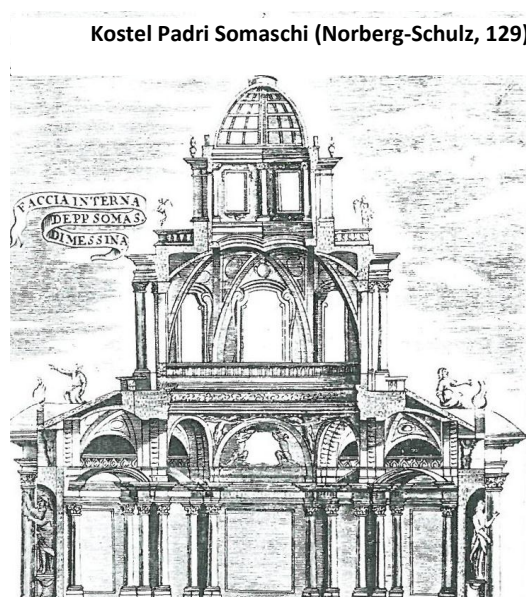


výtvarných prvků, Borromini vytváří prostor, který se sám stává živoucí událostí, vyjadřující postavení člověka ve světě.<sup>17</sup>

### 3.4 Guarino Guarini

Na jeho práci s prostorem a dalším rozvíjením vzájemného pronikání prostor a forem navázal Guarini. V touze dosáhnout stále pokročilejší integrace svou metodu postupně vyvinul do uskupování vzájemně nezávislých prvků. Dovedl tak vytvářet velmi působivá řešení založená např. na vytvoření "skeletu" pomocí složitých žebrových sítí a kleneb, takže celá stavba působí průsvitně. Na druhou stranu toto "rozkládání" postupně vede k rozpadu jednoty raně barokních forem.

Guarini hodně cestoval a jeho díla lze najít po celé Evropě. V jeho kostele Padri Somaschi v Messině (1660-62) se setkáváme s významným aspektem jeho architektonické vynalézavosti: vertikálně rozvinutý centralizovaný organismus. Šestiúhelníkový plán je tvořen seskupováním nezávislých buněk a výrazný skeletální efekt sloupů a oblouků snižuje zeď na pouhý obal oddělený od primární struktury. K horizontálnímu rozšíření prostoru tvoří výrazný kontrast silně zvýrazněná vertikální osa. Tu vytváří překrývání kupolovitých konstrukcí, základ tvoří systém provázaného žebroví. To se zjevně vztahuje ke gotické architektuře. Nový typ kupole se stává hlavním motivem v Guariniho architektuře. Lze v ní najít zcela nové pojetí, touhu nahradit starou kupoli, symbol konečné nebeské báně, kupolí jakoby průsvitnou, zobrazující určitý mystický náznak nekonečna. Guariniho kupole nepředpokládají plastickou souvislost a pospolitost, kterou nacházíme u Borrominiho, představují spíše další vývoj principu vertikální transformace. Po svém prvním pokusu v Lisabonu, kde jednotky utvářející hlavní a příčnou loď srůstají a vytvářejí souvislý pohyb a je nemožné říci, kde jedna jednotka končí a další začíná, Guarini nakonec potlačil plastickou spojitost, protože jeho konstrukce se spíše jeví jako skeletální a průsvitné.



<sup>17</sup> NORBERG-SCHULZ, Christian. Baroque architecture. Milán: Electa, 1971, str. 122.

### 3.5 Gian Lorenzo Bernini

Oproti tomu další velmi významný římský architekt Bernini nepřinesl vývoj nových prvků, jak tomu bylo u Borrominiho a Guariniho, nýbrž vynalézal a rozvíjel stále nová prostorová řešení postavená na klasicistickém zpracování. Vymezil jeden dominantní znak a kolem něj rozvíjel celou kompozici. Byl mistrem zdobnosti a jeho interiéry byly velmi plastické, plné soch a výtvarných prvků. Říká se o něm, že je tvůrcem barokního *theatrum sacrum*.<sup>18</sup>

Berniniho velká Fontána čtyř řek (1648-51) na Piazza Navona vypovídá o jeho pojetí ohniska náměstí. Obelisky vyznačují svislé osy, které ohraničují a centralizují horizontální pohyb v prostoru, a alegorické obrazy současně představují nový rozměr obsahu, symbolizující moc církve, která se



Fontána čtyř řek v noci

šíří do všech čtyř částí světa, zde představovaných řekami Dunaj, Río de la Plata, Ganga a Nil.<sup>19</sup>

Co se týče duchovních staveb, nejvýznamnějším Berniniho kostelem je San Andrea al Quirinale (1658-70). Jeho plán je velmi originální: příčný ovál protnutý „longitudinální“ osou vymezenou silně vyznačeným vchodem a presbytářem. Namísto využití dlouhé osy oválu k dosažení longitudinality zavádí takto Bernini výrazné napětí mezi hlavními směry, alespoň zdánlivě. Bližší pohled na plán ukazuje, že prostorový význam příčné osy byl neutralizován tím, že naráží do pevných pilastrů a ne do kaplí. Pohyb je tak uzavřen a my vnímáme nikoli rozpor ve směru, ale dvě vyzařující „hvězdy“, které doprovázejí hlavní pohyb od vstupu k oltáři. Je zde zřejmá analogie ke Svatopeterskému náměstí. Význam hlavní osy je zdůrazněn sloupovou edikulou před oltářním výklenkem. Vztah mezi vnitřním a vnějším je řešen taktéž velmi originální způsobem. Před kostelem je dvěma kvadratickými zdmi utvořeno malé náměstí, které má stejný průměr jako kruhy určující vnitřní prostor. Tyto zdi jsou připojeny ke kostelu v místě, kde je připojena velká plochá edikula fasády. Edikula se tak jeví jako brána

<sup>18</sup> Tzv. posvátné divadlo, kterého se člověk účastní při bohoslužbách v kostele.

<sup>19</sup> NORBERG-SCHULZ, Christian. *Baroque architecture*. Milán: Electa, 1971, str. 122.

mezi dvěma prostory, avšak představuje spíše prostorové řešení, než příspěvek k rozvoji nové typologie.

Berniniho kostely vypovídají o jeho preferenci čistě vyjádřených základních forem a tvarů – jeho kostely jsou založeny na všech základních půdorysech.

### **3.6 Proměna Říma**

Řím se pod vlivem baroka zásadně proměnil, byl zde vytvořen systém, jemuž se podřizuje každá jednotlivá budova. Vytváří souvislou strukturu, ve které je patrná touha po systematizaci a jednotě. Systém ohnisek je podpořen uspořádáním a šířkou ulic i okolní zástavbou. Vše je poté podřízeno samotné kupoli baziliky sv. Petra, srdci katolické církve. Řím tak nabývá jedinečného významu mezi všemi ostatními městy.

## **4 České země v době Baroka**

Během 16. století pocítila Evropa řadu snah o reformaci církve a mnohé země se odklonily od poslušnosti papeži. Tridentský koncil představoval reakci katolické církve na tyto snahy - došlo k obnově inkvizice, založení jezuitského řádu mystikem Ignácem z Loyoly, u kázání se začalo více dbát na teatrálnost, která měla věřící hluboce zasáhnout a poskytnout jim pocit jednoty a sounáležitosti. Obrazy měly taktéž působit na smysly a umění se mělo stát ústředním prostředníkem šíření nových ideálů, nové naděje a odhodlání katolické církve.

### **4.1.1 Bitva na Bílé hoře**

Ferdinand I.<sup>20</sup> značně omezoval moc měst, šlechty a také nekatolíky. Obnovil pražské arcibiskupství a pozval do země jezuity. V zemích Koruny české převládala nekatolická náboženství, avšak společně byla nejednotná a nedokázala tak obstojně čelit katolickému vlivu, obzvlášť když ten měl i podporu monarchie. Císař Rudolf II. během své vlády<sup>21</sup> přesídlil do Prahy a české země tak získaly výsadní postavení v monarchii a Praha se stala jejím kulturním a společenským centrem. Císař uvedl v platnost Rudolfův Majestát<sup>22</sup>, který povoloval svobodu vyznání. Přesto však katolická šlechta nadále tvrdě rekatolizovala svá panství a po nástupu Rudolfova bratra Matyáše na český trůn<sup>23</sup> jejich pozice posilují. Spory mezi panovníkem a jeho přívrženci a protestantskou

---

<sup>20</sup> Vládl v letech 1527-64.

<sup>21</sup> Vládl v letech 1576-1611.

<sup>22</sup> Roku 1609.

<sup>23</sup> Roku 1611.

opozicí vyvrcholily v ostrý boj katolicismu a protestanství, který tak nabyl i politického charakteru a projevil se v rovině boje stavů o moc s monarchií, která by naopak ráda nastolila absolutismus. Konflikt postupně vedl až ke stavovskému povstání a na bělohorské bojiště, kde byli roku 1620 protestanti poraženi, císař stvrdil svou nadvládu a v zemi začala otevřená rekatolizace.

#### **4.1.2 Doba pobělohorská**

Události z Bílé hory postupně ústí v třicetiletou válku, kdy musejí Habsburkové napříč Evropou stvrdovat své pozice a katolická církev vede boj s nekatolickými náboženstvími. Rekatolizační vlna zasáhla nejprve obyčejný lid. Nekatolíci se nesměli shromažďovat, zakazovali se jim sňatky, poté byla pomocí císařských patentů rekatolizována i šlechta. Země byla postižena důsledky třicetileté války, na mnoha místech docházelo k selským povstáním, která byla tvrdě potlačována, počet obyvatel klesl zhruba o třetinu, mnozí nekatolíci byli postiženi vyhoštěním nebo konfiskacemi. "Za třicetileté války, v době neustálých vojenských tažení, úbytku obyvatelstva, poklesu hospodářství, častých epidemií, hladových let a duchovního útlaku se pro většinu obyvatel zřítíl tradiční systém jistot. Život se víc než kdy před tím zdál záviset na náhodě, na rozmaru osudu. Tento pocit vedl tehdejšího člověka k hledání nových jistot ve víře, v náboženství, v Bohu. Tam nacházeli "hlubinu bezpečnosti" jak katolíci, tak protestanté. Toto období je tedy i dobou zázraků, nadpřirozených jevů, vidění a proroctví, neboť toto vše vyhovovalo mentalitě lidí v nejistých a rozbouřených časech. (...) Katolická církev se ovšem snažila využít zvýšené religiozity v rozjitřené době ve svůj prospěch. Pevný systém hodnot a jistot svého náboženství nabízela věřícím spolu s pompou a teatralností katolických obřadů a slavností. Ty jim poskytovaly podívanou i možnost aktivní účasti v náboženském životě a postupem doby se staly nezbytnou součástí katolické barokní zbožnosti." <sup>24</sup>

#### **4.1.3 Rekatolizace a nový umělecký sloh**

Po třicetileté válce přechází péče o katolizaci převážně do rukou duchovenstva, církev má vychovat nové věřící. Nadále se trestaly projevy nekatolické víry a likvidovaly se protestantské knihy. Situace samozřejmě nebyla všude stejná, vždy záviselo na vrchnosti daného panství. Církev se přestávala soustředit pouze na péči o věřící, misie měly cíleně vyhledávat kacíře a konvertovat je k nové víře. Část

---

<sup>24</sup> MIKULEC, Jiří. *Pobělohorská rekatolizace v českých zemích*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1992, str. 30.

obyvatelstva formálně přešla na katolické vyznání a v druhé polovině 17. století se situace uklidnila. Vedle toho však sílil feudalismus a absolutismus habsburských zemí, které pomalu spěly k absolutismu, obyvatelstvo bylo zatíženo robotní povinností. Západní část habsburské monarchie tvořila spolu s Itálií hlavní katolickou osu. Rozvoji vzdělanosti mezi lidem hodně přispíval jezuitský řád, který celkově nabyl značného kulturního a náboženského vlivu.

Již v době předbělohorské začíná do českých zemí pronikat nový umělecký sloh. Baroko bývá často označováno za dobu protikladů. Proti jímavému baroknímu umění stojí společenské nepokoje a konflikty, církve tak získává nástroj, jak hromadně oslovovat věřící a sjednocovat je v nových společných myšlenkách. "Na rozdíl od reformovaných vyznání neponechával katolicismus jedinci tolik prostoru pro osobní mravní odpovědnost a samostatnou morální volbu. Tím důrazněji však věřícím nutil své dogmatické pojetí víry a snažil se je plně ovládnout, oslnit nádherou obřadů a okázalostí chrámových prostorů."<sup>25</sup> Umění se v 17. století stalo klíčovým komunikačním prostředkem a člověk této doby se snaží svou zbožností přiblížit Bohu, najít ve světě jistotu a víru. Během třicetileté války byla na území zemí Koruny české drancována mnohá města a zničeny mnohé chrámy, roku 1689 Prahu zasáhl ničivý požár. Byly tedy otevřeny brány baroknímu urbanistickému vlivu, který, jak ukazuje případ Říma, má značné ambice. Koncem 17. a počátkem 18. století dosáhly země Koruny české největšího rozkvětu barokní zbožnosti a umělecké tvorby, zároveň se zakládaly první manufaktury, a které přispívaly k rozvoji měst. Církve se snažila obracet ke své slavné minulosti a poukazovat na tradici. Z toho důvodu byla prosazena kanonizace Jana Nepomuckého<sup>26</sup>, církve tak získává mučedníka, jehož kult vyhovuje patriotismu i potřebám upevňování vyznání, zároveň byla jeho smrt opředena zázraky, což vyhovovalo duchovní potřebě doby. Výrazný byl také příklon k Panně Marii.<sup>27</sup>

Postupně se začala výrazně prosazovat myšlenka absolutistické monarchie. Rekatolizační vlivy pomalu slábly a do zemí Koruny české postupně začalo pronikat osvícenství ze západních zemí.

---

<sup>25</sup> RAVIK, Slavomír; STECKER, Martin. *Praha, město kostelů*. Praha: Academia, 1995, str. 13.

<sup>26</sup> Roku 1729.

<sup>27</sup> Tzv. mariánský kult.

## 5 Praha

Počátkem 17. století lze v pražské architektuře pozorovat manýristické vlivy a některé předbarokní architektonické detaily, například štíty a portály. Tvorbu zde charakterizuje časté používání cihel a malty. Obvykle je silnou vrstvou malty omítáno masivní zdivo z cihel nebo kamene i zdivo smíšené. Omítky jsou bohatě zdobené architektonickými články, modelovány uvnitř i vně stavby ze stejného materiálu. Významným prostorovým činitelem se stává klenba, která získává nové pojetí a zároveň se stává konstrukčně složitější.

### 5.1 Příchod baroka

Mezi první barokní stavby u nás patří například oválná Vlašská kaple v Klementinu, která byla vybudovaná v letech 1590 – 1600, a která patří k nejvýznamnějším stavbám své doby. Řadí se spíše k rozvinutému manýrismu a představuje revoluční zvrát v podobě rozvracení kruhu, představujícího otřásající se paradigma heliocentrismu.<sup>28</sup> Je považována za jeden z nejvýraznějších otisků římské architektury v Praze, ačkoli její autorství není doložené.

Vlašská kaple



Výrazný otisk římské stopy představuje také původně luteránský kostel Nejsvětější Trojice na Malé Straně. Jako inspirace návrhu uspořádání průčelí poskytla fasáda římského kostela Nejsvětější Trojice. "Interiér tohoto jednolodí s výklenkovými kaplemi mezi vtaženými pilíři hlavní konstrukce má v Praze zcela nebývalý ráz. Základní rozměry lodi s akcentovanou šířkou, těžká, kompaktní valená klenba, členěná jen úzkými zářezy výsečí, to vše navazuje na římské konstrukční zvyklosti a má řadu obdob v tamní tvorbě sklonku 16. století."<sup>29</sup>

Další novátorský příspěvek představuje Matyášova brána Pražského hradu datovaná k roku 1614, která je zároveň první barokní světskou stavbou u nás. V druhé polovině 17. století se římský vliv v Praze vytratil a jeho otisky lze zaznamenat až

<sup>28</sup> PREISS, Pavel. *Italští umělci v Praze*. Praha: Panorama, 1986, str. 90.

<sup>29</sup> HORYNA, Mojmir. *Římský vliv v pražské sakrální architektuře 17. století*. Uspořádali V. Herold, & J. Pánek. *Baroko v Itálii - baroko v Čechách* (stránky 533-558). Praha: Filosofia, 2003, str. 536.

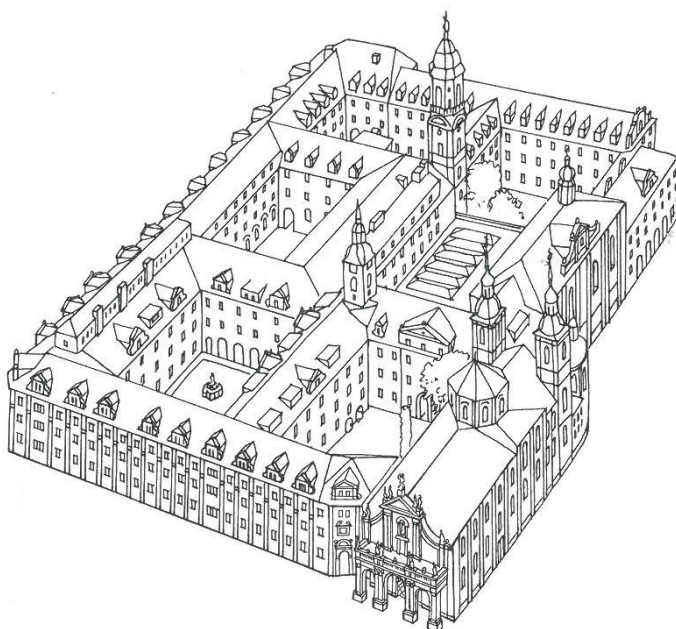


s příchodem Jeana Baptisty Matheye, k jehož tvorbě se dostanu později.

Středověké hradby se za třicetileté války neosvědčily, proto nechal panovník vybudovat nový systém obrany. S výstavbou se začalo roku 1654 a barokní hradby obklopily město jako jeden pevný celek. Vyšehrad byl tímto barokním zásahem výrazně přeměněn. Při jeho přestavbě byly zbořeny starobylé hradby a Vyšehrad se proměnil na citadelu. Součástí opevnění je Leopoldova brána od architekta Carla Luraga, která reprezentuje raně barokní klasicismus a je inspirována právě Matyášovou bránou.<sup>30</sup>

### 5.1.1 Jezuitské koleje

Pojednala-li jsem o vlivu jezuitů při prosazování katolických ideálů a světské moci, je důležité zmínit další významnou pražskou stavbu, kterou jezuité přispěli k nezaměnitelnému charakteru barokní Prahy, a to Klementinum.



**Klementinum (Staňková, 98)**

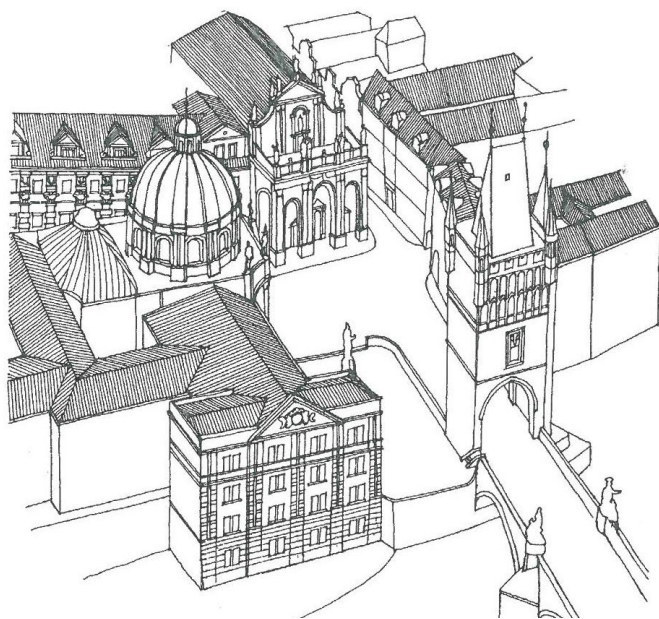
Tato budova je jednou z prvních jezuitských kolejí na našem území a zároveň je u nás největší jezuitskou stavbou. Vznikla na místě středověkého kostela sv. Klementa a prošlo zásadní barokní přestavbou, během níž získalo svůj pevnostní charakter. Prostor hlavní lodi patří k našim nejcennějším barokním interiéřům. Celý komplex se rozvíjí kolem pěti nádvoří

a jeho stavba započala roku 1653 pod vedením architekta Carla Luraga a po práci dalších architektů ji dokončil v letech 1711-1715 František Maxmilian Kaňka. Jeho významnou součástí je kostel Nejsvětějšího Salvátora, hlavní jezuitský kostel. Součástí komplexu byly jak církevní stavby, tak ale i stavby světské, například škola, knihovna, hvězdárna atd. Toto sídlo však brzy jezuitům nepostačovalo. Na Malostranském náměstí tak vzniklo druhé jezuitské centrum, jemuž dominuje chrám sv. Mikuláše. Jezuité svou

<sup>30</sup> STAŇKOVÁ Jaroslava; VODĚRA, Svatopluk. *Praha gotická a barokní*. Praha: Academia, 2001, str. 93.

stavbou výrazně proměnili ráz Malé Strany. Třetí sídlo měl řád na Dobyčím trhu, dnes Karlově náměstí, při chrámu sv. Ignáce, jehož řešení bylo inspirováno římským Il Gesù. Ve službách pražských jezuitů často pracoval např. Carlo Lurago, Francesco Caratti, František Maxmilian Kaňka nebo Pavel Bayer. Až do svého zrušení roku 1773 tento řád výrazně přispíval českému kulturnímu prostředí a podílel se na většině církevní výstavby této doby.

### 5.1.2 Křížovnické náměstí



Křížovnické náměstí (Stáňková, 106)

V návaznosti na zmíněná římská náměstí je v souvislosti s Prahou třeba zmínit Křížovnické náměstí. Jedná se o poměrně malý prostor, který byl barokními úpravami dotvořen. V jedinečném souladu zde kontrastuje baroko s gotikou a celý sevřený komplex dále kontrastuje s otevřeným výhledem na panorama Hradčan.

Náměstí tvoří průčelí jezuitského kostela Nejsvětějšího

Salvátora, podélné trojlodní stavby s polygonální kopulí. Průčelí se vyjevuje klidnou a vyrovnanou monumentalitou a je součástí Klementina. Rozhodující podíl na utváření jeho podoby měl Carlo Lurago, ale ve stavbě jsou zachovány i starší renesanční prvky a v obvodovém zdivu chóru i zbytky presbytáře z původního gotického kostela. Průčelí dotváří štít nad terasou portiku, kterému vévodí sochy evangelistů. Proti kostelu Nejsvětějšího Salvátora náměstí vévodí Staroměstská mostecká věž. Dále kostel sv. Františka, který byl postaven jako centrální stavba na příčné ose podle plánu Jeana Baptisty Matheye. Karlův most za Staroměstskou mosteckou věží také prošel barokní přeměnou a byl doplněn galerií typických soch.





Kostel sv. Františka a kostel Nejsvětějšího Salvátora na Křižovnickém náměstí

### 5.1.3 Kostel sv. Františka



Kostel sv. Františka - kupole

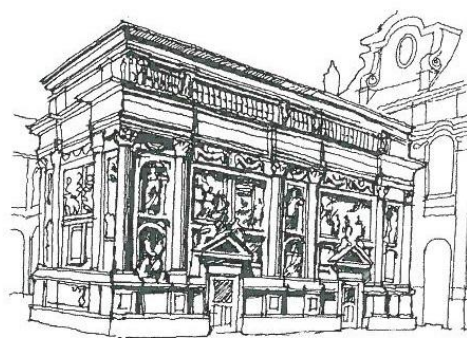
Vnitřní prostor je založen na dvouramenném řeckém kříži s eliptickým středem, nad kterým se na tamburu zdvihá oválná kupole s lucernou, čímž Mathey představil nové konstrukční i prostorové řešení, zejména velkou kupoli. Vyzdobil ji Václav Vavřinec Reiner, a to freskou Posledního soudu. Na kostel navazuje gotická klášterní budova, která byla v roce 1660 přestavěna do raně barokní podoby Carlem Luragou a v jejímž podzemí je ukryt původní oblouk Juditina mostu, jehož věž pojal klášterní blok. Mathey si tedy tímto zpracováním poradil s poměrně stísněným prostorem, který mu byl původní zástavbou vymezen.

### 5.1.4 Pražská Loreta

Další významnou komplexní stavbou je nejznámější česká loreta, pražská Loreta, jejíž základ tvoří Svatá chýše, stavba napodobující domek, v němž žila Panna Marie, která se podle pověsti zázračně dostala do italského města Loreta. Svatá chýše se tak stala symbolem a vzorem hojně používaným po celé Evropě. Při stavbě Lorety byla Chýše zbudována jako první, a to Giovannim Orsim. Stěny jsou pokryty štukovými reliéfy s výjevy z života Panny Marie i Ježíše Krista. Po stranách chýše stojí dvě kašny se sousošími a za ní je vstup do kostela Narození Páně. Kolem Chýše postupně rostl jednopatrový ambit s kaplemi. Střední kaple východního křídla byla nahrazena zmíněným kostelem Narození Páně, obdélníkovým prostorem s půlkruhovým těžištěm, který projektoval Kilián Ignác Dientzenhofer, který navrhnul i hlavní průčelí a další patro ambitů a také stavbu dokončil. Tento poutní komplex byl budován po celé jedno století a na jeho stavbě se podílelo větší množství architektů, což se podepsalo na jeho jedinečném charakteru.



Pražská Loreta



Svatá chýše (Staňková, 103)

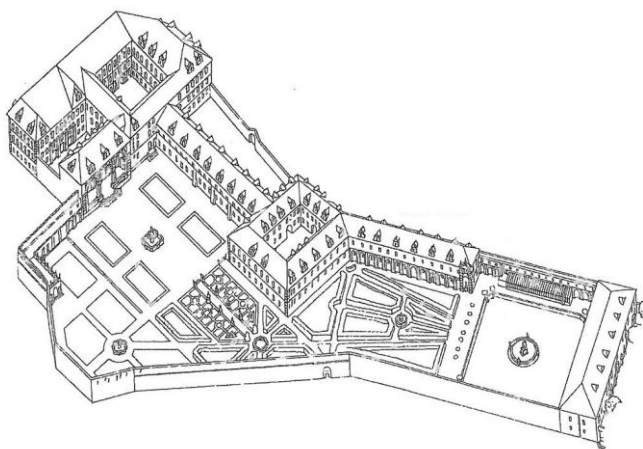
Spolu s Černínským palácem a kapucínským klášteřem se Loretánské náměstí vyjevuje jako dramatický celek. Architekti se museli vypořádat s problémem spočívajícím v tom, že průčelí Lorety stojí v dolní části svažujícího se náměstí a navíc proti obrovské budově Černínského paláce, který stojí na prostoru vyšším než základy Svatovítské katedrály. Výrazné průčelí rytmičuje řada vysokých polosloupů a Loreta působí monumentálním dojmem.

### 5.1.5 Břevnovský klášter

Dalším významným komplexem, který prošel zásadní barokní úpravou, je Břevnovský klášter, první mužský klášter u nás. Otec a syn, Kryštof a Kilián Ignác Dientzenhoferové, tu vybudovali jednu z nejzajímavějších staveb českého baroka, kostel sv. Markéty, který představuje vývoj římských iluzivních zpracování a bohatý interiér. Boční průčelí zároveň představuje hlavní průčelí celého komplexu, a proto je zpracováno mnohem náročněji než průčelí hlavní. Celý tento komplex nabývá výrazné urbanistické hodnoty.

## 5.2 Paláce

Na Starém městě také vznikalo mnoho významných paláců, některé okrajově zmíním, protože významně utvářely ráz celého panoramatu. Podrobně o nich pojednávají Staňková a Voděra.<sup>31</sup> K raně barokní palácové tvorbě patří například Valdštejnský nebo Michnův palác. Ty byly zbudovány v době třicetileté války, ještě než hlavní slovo nad výstavbou získalo duchovenstvo a světské stavby tak představovaly hlavní proud tvorby.



Valdštejnský palác

Valdštejnský palác, v něm lze najít pozůstatky pozdně renesanční tvorby, vznikl na obrovské získané parcele.<sup>32</sup> Celek se rozvíjí kolem pěti dvorů a tvoří jej i budova jízdárny, stáje, kasárny a zahrada proslulá tzv. zahradním sálem. Hlavní, 60 metrů dlouhé, průčelí tvoří

celou jednu stranu přilehlého náměstí a je rytmizováno monotónní řadou oken ve třech horizontálních linkách.

Další mezník ve vývoji palácové tvorby představoval již zmíněný Černínský palác, o němž se soudí, že jej v roce 1666 načrtl sám Bernini. Charakteristické je pro něj zejména zahradní průčelí a dva zahradní sály. Palác byl nicméně na konci 19. století

<sup>31</sup> STAŇKOVÁ Jaroslava; VODĚRA, Svatopluk. *Praha gotická a barokní*. Praha: Academia, 2001, str. 131-158.

<sup>32</sup> Jak již bylo řečeno, v této době se Praha značně vylidnila.



přestavěn na vojenská kasárna a celkový ráz stavby tím byl rozrušen.

Významným palácem byla pražská Invalidovna, inspirovaná Invalidovnou pařížskou. Poblíž Prahy ji vybuodoval Kilián Ignác Dientzenhofer a strohá klasicistní pravidelnost patrná ve fasádách napovídá účast vídeňského architekta Josefa E. Fischera. Celý komplex měl sloužit tisícům invalidů a jejich rodinám, měl tak vytvářet jakýsi tábor, který měl být přístupný osmi branami. Nakonec byla však zbudována jen devítina původního plánu a v dnešní podobě tvoří Invalidovnu čtyřkřídlá dvoupatrová budova. Pomocí mělkých rizalitů završených štíty s atikami dosahuje vyvážených proporcí a rytimizace vnějších stěn, zatímco stěny vnitřní jsou rytimizovány arkádami dvora.

V neposlední řadě uvádím Clam-Gallasův palác, který vybuodoval počátkem 18. století Jan B. Fischer a který je významnou ukázkou vídeňského baroka. Tvoří jej několik křídel kolem dvou domů. Monumentální průčelí je členěno třemi rizality a zakončeno atikou, po stranách poté na mohutných portálech stojí dvojice obrovských soch. Interiér je velmi bohatě dekorován a nachází se v něm architektonicky náročně řešené schodiště s bohatě vyštukovanou schodištní halou. S tvorbou tohoto architekta k nám plně proniká dynamické baroko.

### 5.2.1 Zámek v Troji



Zámek v Troji (Staňková, obr. 5)

Součástí barokního urbanistického rozvoje byly i vznikající letohrádky, malé zámečky, které výrazně proměňovaly okolní krajinu. Jeden z nejznámějších je Šternberský zámek v Troji navržený Jeanem Baptistou Matheyem. Ten na budově zámku představuje své nové přístupy založené na římském i francouzském vlivu a jeho zpracování se odlišuje od dosavadní blokové a kompaktní zámecké architektury. Matheyův architektonický postoj byl ovlivněn římským příklonem ke klasicismu, který se objevil jako reakce na tamní Borrominiho

dynamickou tvorbu. Zajímavým plastickým doplňkem stavby se zde stalo vnější oválné

schodiště doplněné sochami vyjevujícími vítězství olympských bohů nad titány. Ve stejném rázu byla zbudována i zahrada francouzského typu, která je geometricky členěna tak, aby vytvářela průhledy k optickým cílům, mezi nimiž hraje ústřední roli sám zámek. Mathey tak představuje vzor pro stavbu trojkřídlých zámeckých budov s převýšenou střední částí, v níž se nalézá prostorný hlavní sál.<sup>33</sup>

### 5.2.2 Malostranské náměstí

Malostranské náměstí taktéž prošlo barokní proměnou. Prostor obklopující kostel sv. Mikuláše byl tvořen gotickými i renesančními stavbami. Uprostřed náměstí byl Giovannim Orsim vybudován mohutný blok jezuitské koleje, který náměstí rozdělil na dvě části. Vznikla zde nová radnice, Matyášem Hummelem zde byl vystavěn nový Lichtenštejnský palác, který je výraznou pražskou klasicistní stavbou a mnoho jednotlivých domů bylo barokně přebudováno. Lichtenštejnové postupně ovládli celou západní stranu náměstí a nechali ji jednotně přebudovat. Uprostřed náměstí byl vytyčen morový sloup Nejsvětější Trojice, který se stal těžištěm celé kompozice. Dolní části náměstí poté posloužila kašna. Výsledný koncept tak vytváří spíše urbanisticky celistvý komplex, než by byl tvořen samostatnými stavbami.

### 5.2.3 Kostel sv. Mikuláše



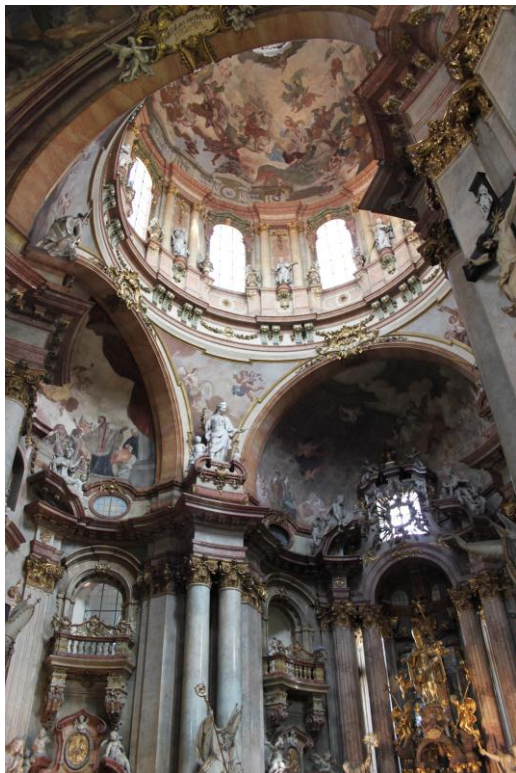
Kostel sv. Mikuláše (Ravik, 86)

Kostel sv. Mikuláše vznikl téměř padesát let u jezuitské koleje na místě původního farního kostela. Jeho výstavba se dlouho nedařila, kolej samotnou budoval až do své smrti Giovanni Orsi, postupně u ní vznikl farní kostel sv. Václava, průčelní stěna a západní křídlo, které vybudoval Francesco Lurago. Samotný chrám byl vybudován až Kryštofem a Kiliánem Ignácem Dientzenhoferovými. Carlo Lurago ještě v druhé polovině 18. století

<sup>33</sup> ODEHNALOVÁ, Alena. *Vybrané kapitoly z dějin umění*. Brno: CERM, 1997, str. 164.



postavil zvonici. Dílo se stalo příkladem rozvinutého dynamického baroka. Prostor zde utváří dynamické konvexně a konkávně prohýbané průčelí, mohutný sálový prostor s bočními kaplemi a složitá klenba rostoucí nad proniky tří půdorysných oválů.



Kostel sv. Mikuláše - interiér

Hlavnímu klenebnímu útvaru kostela odpovídají konkávní křivky bočních kaplí a mohutné, nakoso postavené pilastry. V prostoru se vše vlní a prohýbá. Stavbu potom završuje dvouplášťová kupole s lucernou, korunující prostor ve výšce zhruba 80 metrů, spočívající na vysokém tamburu s osmi velkými okny, která byla v pražském prostředí něčím zcela novým a která neodmyslitelně dotvořila zdejší panorama.<sup>34</sup> Vnitřek velké kupole vyplňuje působivá freska Františka Xavera Palka Oslavení sv. Mikuláše na ploše 75 metrů čtverečních. Tato iluzivně

pojatá malba ještě umocňuje výšku celé kupole. Na ní navazuje další vnitřní výzdoba, které vévodí stropní fresky od Jana Lukáše Krackera.



Kostel sv. Mikuláše - kupole

<sup>34</sup> STAŇKOVÁ Jaroslava; VODĚRA, Svatopluk. *Praha gotická a barokní*. Praha: Academia, 2001, str. 127.

### 5.2.3.1 Význam kostela sv. Mikuláše

Celá stavba potom představuje barokní dualismus, kde klidná vnější fasáda stojí proti dynamickému interiéru. Její provedení doplňuje celek tvořený okolními budovami. Vzniká tak celistvý urbanistický prvek zasahující do uspořádání celého města. Takto lze v kostele sv. Mikuláše nalézt splynutí přístupů představených v Římě o století dříve architekty věhlasných jmen, jako byli Bernini, Borromini či Guarini. Architektonická výzdoba a její pomocí vytvářená dynamičnost (Bernini) a jedinečné barokní pojetí prostoru jako formovatelné hmoty (Borromini, Guarini) zde jako dva odlišné přístupy dosahují splynutí. Téměř století po jejich smrti tak dochází ke konečné syntéze barokní tvorby, úvodních změn a přístupů, které tito architekti zobrazovali ve svém díle v Římě a na mnoha dalších místech Evropy. Tímto ve střední Evropě vrcholí dynamické baroko a Itálie ztrácí svůj prim v udávání vývoje slohu.



Kostel sv. Mikuláše

## 5.3 *Vztah k minulosti*

Baroko bylo typické svým vztahem k minulosti. Ve všech projevech tohoto slohu se objevuje historismus, který má v českém prostředí své specifické zdroje, funkci i význam. "Po bělohorské krizi, kdy došlo k radikálním změnám ve všech oblastech života, si určitá část vládnoucí politické a ideologické reprezentace uvědomila, že je potřeba zakotvit svůj kurs také historicky a hledat pro něj historické argumenty. (...) V roce 1625 požádal arcibiskup kardinál Harrach papeže Urbana VIII., aby čeští patroni sv. Václav a sv. Vojtěch byli zařazeni do římského kalendáře, aby se tak stali světci

celého křesťanského světa. Šlo o důkaz, že katolictví v Čechách má staré tradice a má dostatek mužů zasloužilých o církev." <sup>35</sup>

### 5.3.1 Barokní gotika

Církev ve svém přístupu sázela na pozvolnou nenásilnou katolizaci, která měla umožnit, aby se nová víra stala naprostým základem života lidí, aby jejich přestup nebyl jen formální. Nový typ bohoslužeb, kterých se účastnilo velké množství lidí, kladl nové požadavky na stávající kostely, mnoho jich bylo za války plněno a docházelo proto k jejich významné barokní přestavbě, kostelní budovy získávaly nové fasády i interiéry. Tyto přestavby obvykle respektovaly historické formy, do nichž se baroko včleňovalo a došlo tak k jedinečnému splynutí místní tradice s barokem, které se obvykle nazývá barokní gotika. Její rozvoj podpořila zejména silná gotická tradice na našem území a zaměření na modelaci klenby, rozvíjené především Guarinim, tedy zástupcem dynamického baroka, jehož projevy k nám plně pronikaly v této poslední fázi vývoje baroka pražského: „...v Praze jsme při recepci římských vlivů na sklonku 17. a počátku 18. století svědky zajímavého jevu jakési vývojové inverze, neboť v římském centru chronologicky starší vrstva borrominiovského radikalismu je u nás akceptována později než Matheyem zprostředkovaná vrstva akademické syntetizující reakce. Na Borrominiho podněty v Praze navazovala až tvorba první čtvrtiny 18. století a hlavní exponentem těchto vlivů byl Borrominiho nepochybně kongeniální následovník Giovanni Santini Aichel." <sup>36</sup>

Tento umělec je nejznámějším představitelem gotického baroka; pocházel z italské rodiny zdomácnělé v Praze. Věnoval se rekonstrukcím chrámů, na jejichž klenbách rozvíjel překrásné ornamenty ze štukových žeber. Zejména tyto dekorativní formy na klenbách daly příznačnou podobu české barokní gotice. I při projektování nových staveb spojoval gotizující formy s principy dynamického baroka. Nejvýznamnější takovou novostavbou je poutní kostel sv. Jana Nepomuckého na Zelené Hoře ve Žďáru nad Sázavou. Má velmi originální řešení, hvězdicový půdorys a hvězdy jsou zde včleněné do vnitřní výzdoby. Motiv pěti hvězd je příznačnou symbolikou náležící osobě sv. Jana Nepomuckého.

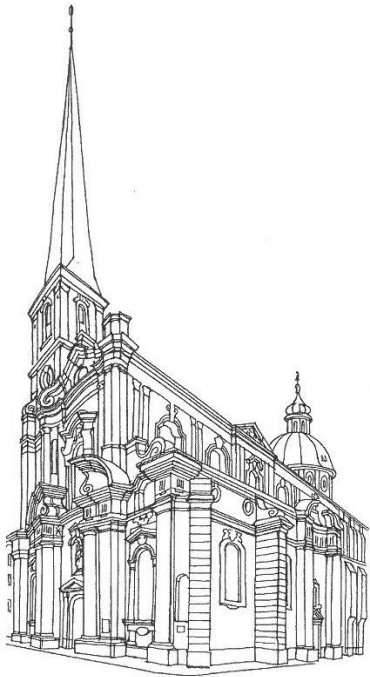
---

<sup>35</sup> HANZAL, Josef. *Od baroka k romantismu*. Praha: Academia, 1987, str. 60.

<sup>36</sup> HORYNA, Mojmir. *Římský vliv v pražské sakrální architektuře 17. století*. Uspořádali V. Herold, & J. Pánek. *Baroko v Itálii - baroko v Čechách* (stránky 533-558). Praha: Filosofia, 2003, str. 556.



### 5.3.2 Barokní přestavby



Kostel sv. Tomáše (Staňková, 146)

Významnou barokní přeměnu gotického kostela představuje kostel sv. Tomáše. Chrám je těsně vklíněn do okolní zástavby a při pohledu zvenčí pozorovatele zaujme zejména vstupní průčelí, které patří k nejpokrokovějším projevům tvorby Kiliána Ignáce Dientzenhofera. Jeho vysoká stěna je rozčleněna masivními římsami, sloupy a pilastry, což vytváří dramatické schéma. Interiér byl přeměněn hojnou výtvarnou výzdobou, které vévodí nástropní freska, na níž sv. Augustin rozprostírá svůj plášť před nevěřícími. Velkou výzvou pro Dientzenhofera představovala skutečnost, že původní klenby hlavní lodi byly ze statických důvodů strženy. Kostel si udržel gotický půdorys i po velmi zdlouhavých barokních úpravách, kdy architekt proměnil ráz celého díla typicky dynamickým způsobem. Přesto dosáhl výrazné vyvážené vertikálnosti, kterou umocňuje vysoká štíhlá věž.

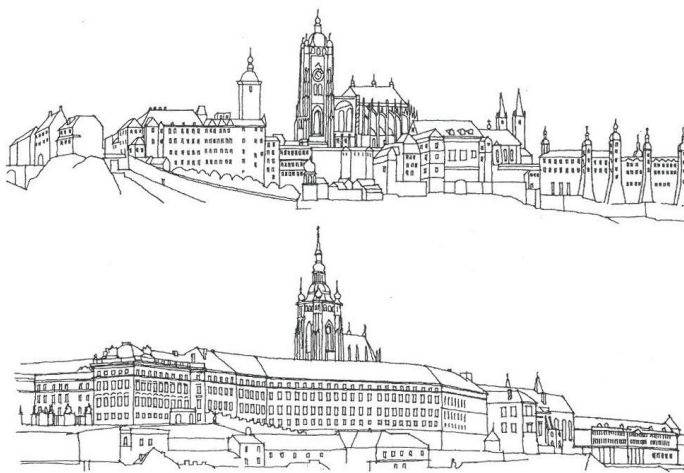


Kostel sv. Tomáše

Ojedinělou dispozici představoval kostel zasvěcený Karlu Velikému, který pocházel z dob založení Nového Města pražského a měl připomínat Karlův osmiboký pohřební kostel v Cáchách. Význam tohoto kostela spočívá v jeho půdorysném řešení, které bylo tehdy výjimečné. Centrální loď je symetrická a této symetrii se podřizuje i ambit kláštera. Jednu z nejvýznamnějších barokních přeměn představuje nahrazení vysoké stanové střechy kupolí. Uvnitř najdeme typický velmi bohatě vyzdobený interiér, který poněkud narušuje střízlivost gotické stavby. Počátkem 18. století se stal díky své dominantní poloze vyhledávaným poutním místem a byla vybudována další přístavba, v níž lze najít bohaté iluzivní nástěnné štuky.<sup>37</sup>

Jak ukazuje příklad chrámu Nanebevzetí Panny Marie, který je součástí premonstrátského kláštera na Strahově, docházelo k barokní přestavbě i starších slohových celků. Zde byla původní trojlodní románská bazilika, jejíž věže vévodí celému komplexu, barokně přestavěna Anselmem Luragem a vyzdobena předními českými umělci. Bohatá je zde fresková výzdoba barokní klenby, pokryté štukovými kartušemi.

#### 5.4 Konec Baroka v Praze



Tereziánská přestavba hradu (Staňková, 168)

Barokní vývoj v Praze definitivně skončil spolu s tereziánskou přestavbou Pražského hradu, která završila přeměnu města v novém celistvém slohu. Hrad byl značně poškozen během válek o habsburské dědictví a při pruském obléhání. Přestavba byla svěřena vídeňskému dvornímu architektovi Niccolu Pacassimu, který dal hradčanskému panoramatu novou klasicizující kulisu, která skryla téměř všechny starší objekty Hradu. Tím byl setřen jeho středověký ráz a podle jednotného plánu bylo vybudováno novodobé klasicistní královské sídlo. Starý příkop oddělující Hrad od Hradčan byl zasypán a bylo vytvořeno vstupní nádvoří, čímž došlo k optickému spojení Hradu s Hradčany.

<sup>37</sup> STAŇKOVÁ Jaroslava; VODĚRA, Svatopluk. *Praha gotická a barokní*. Praha: Academia, 2001, str. 147.

### 5.4.1 Barokní proměna Prahy

Skončila tak dvě století trvající přeměna středověkého města. Novým kompozičním principem, který barok od počátku vnášel do města, bylo zvětšení absolutního měřítka, přičemž však uliční síť zůstala zachována, i když byly provedeny také některé změny komunikací, jako je například úprava hradní rampy, radničních či zámeckých schodů. Barokní přestavba spočívala především v drobných změnách při úpravách stavební čáry, slučování parcel či rušení domovních loubí a zvětšením měřítka nástavbou nebo sloučením objektů a jejich následnou přestavbou. Zcela nově vytvořené prostory byly v Praze, i při značné stavební aktivitě v 17. a 18. století, výjimkou. Nové možnosti architektonické kompozice se otevřely dotvořením prostoru Křížovnického náměstí, kde se spojovaly čtyři významné dominanty.



Kostel Nejsvětějšího Salvátora - průčelí

K průčelí kostela Nejsvětějšího Salvátora byl připojen trojdílný portikus otevírající se do náměstí, který nesl balkon s balustrádou a galerií soch světců. Touto úpravou došlo ke značnému zmožnění měřítka, k plastickému dotvoření prostoru a také k podnětu k vybudování známé sochařské výzdoby gotického

Karlova mostu, jehož věž leží naproti kostelu Nejsvětějšího Salvátora.<sup>38</sup>

Vedle toho Jean Baptista Mathey přinesl svým zpracováním kostela sv. Františka zcela jedinečné řešení inspirované Rainaldiho dvojčaty<sup>39</sup> na náměstí Piazza del Popolo. "Křížovnický kostel je skvělým architektonickým dílem v několika ohledech. Z urbanistického hlediska Mathey vynalézavě pointoval bezprostřední situaci stavby. Kostel se původně nacházel v severním čele nevelkého plácku, lehce se zužujícího směrem k jihu, kde ústil do kolmo vedené komunikace od Jezuitské (dnes Karlovy) ulice na Karlův most. Východní stranu tohoto plácku (kolmou k fasádě křížovnického kostela) tvoří hlavní průčelí jezuitského kostela sv. Salvátora. Toto průčelí vybavené

<sup>38</sup> STAŇKOVÁ Jaroslava; VODĚRA, Svatopluk. *Praha gotická a barokní*. Praha: Academia, 2001, str. 163.

<sup>39</sup> Již zmíněné kostely na Piazza del Popolo v Římě.

monumentální portikem, citujícím kompoziční typ "triumfálního oblouku", bylo hlavní dominantou prostranství, komponovanou na průhledy od Karlova mostu. Matheyova stavba tuto situaci zásadně změnila, když vnesla do drobného prostranství nové, daleko větší měřítko, výraznou plasticitu modelace těla stavby a silnou vertikální tendenci její kompozice. Konkávní skrojení nároží hlavní etáže křížovnického kostela navodilo dojem jakéhosi aktivního, dynamického vystupování jejího objemu do prostoru jak vůči sousednímu křídlu generalátu, tak vůči soutěsce Křížovnické uličky. (...) Iluzionismus a strukturální dramatismu kompozice průčelí křížovnického kostela je perfektně koncipovaný a o to pozoruhodnější, že neuzivá běžných postupů hluboké modelace reliéfu průčelí, ale pracuje s daleko subtilnějšími prostředky. V době kolem roku 1680 je ve středoevropském prostředí právě tato fasáda velkolepě novátorským výkonem zprostředkujícím již vrcholně barokní pojetí architektury, totiž primárně celistvé, modelační uchopení těla stavby, které je sekundárně artikulováno bohatě odstupněným a gradovaným rastem členění.“<sup>40</sup>

Baroko proměnilo architektonický ráz nejen v těchto nejširších souvislostech, ale i v nejmenších architektonických detailech. Jedním z takových detailů je typický portál, který se objevuje v řadě světských staveb. Portály se stávají i předmětem jednotlivých inovativních tvůrčích přístupů architektů, kteří je upravují a kombinují jejich jednotlivé prvky podle své vůle. Lze v nich najít nový zesilující podíl figurální plastiky pod vlivem vídeňské architektury. Až klasicizující tradice přicházející v 18. století vrátila tomuto architektonickému prvku jeho střízlivost.<sup>41</sup>

## ***5.5 Společenská situace v českých zemích v době baroka***

Nový sloh se v zemích Koruny české zrodil v době plné krizí a rozporů, kdy se národ ocitnul v těžké situaci. Probíhaly rozsáhlé konfiskace a docházelo k velkým převodům majetku, ke slovu se dostávala cizí šlechta zbohatlá třicetiletou válkou. Obnoveným zřízením zemským byla upevněna habsburská absolutistická moc. Ve všech společenských vrstvách docházelo k různým formám pronásledování katolíků, které bylo v některých chvílích velmi důrazné. Možná právě proto zde baroko dosáhlo tak výrazné expresivnosti a představovalo čiré vítězství smyslů nad rozumem. Vytvářelo lidem své doby útočiště v podobě zakoušení světa mimo ten běžný, světa, kde je člověk

---

<sup>40</sup> HORYNA, Mojmír. *Římský vliv v pražské sakrální architektuře 17. století*. Uspořádal V. Herold, & J. Pánek. *Baroko v Itálii - baroko v Čechách* (stránky 533-558). Praha: Filosofia, 2003, str. 546.

<sup>41</sup> STAŇKOVÁ, Jaroslava; VODĚRA, Svatopluk. *Praha gotická a barokní*. Praha: Academia, 2001, str. 183.

blíž k Bohu a kde jsou si všichni rovni.

Období baroka bylo pro národ dlouhou dobu nahlíženo velmi negativně, stejně jako s ním spojené působení církve a řádů, zejména jezuitů. Snad každému je známá osoba pátera Koniáše, který páčil protestantské knihy. Vedle toho ale jezuité českou kulturu a vzdělanost nesmírně obohatili - přijali Komenského pedagogické a didaktické metody, věnovali se charitativní práci a misijní činnosti. Po překonání ekonomické krize, která následovala po třicetileté válce, došlo koncem 17. století k ekonomickému růstu, který byl doprovázen i růstem demografickým. Finanční zdroje získané z ekonomického rozmachu mimo jiné umožnily barokní přestavbu země.

### **5.5.1 Význam umění**

Vzdor tomu, že období baroka bývá považováno za "temnou" část našich dějin, umění se tehdy hojně rozvíjelo. Člověk se v této neklidné době mnohem naléhavěji obracel k Bohu, proto je pro tuto epochu tak charakteristický mysticismus, ke kterému nabádali i někteří protestantští představitelé. Obrácením se do svého nitra, k Bohu, může člověk nabýt jistotu, kterou v běžném životě tolik postrádá. Proto architekti dbali na co největší přesvědčivost svých děl, na přesvědčivost, které dosahovali vytvářením komplexních celků, jež vtahovaly do jiného světa. Proto věnovali tolik pozornosti členění a výzdobě interiéru, kde vše muselo vytvářet přesvědčivou souhru. Pro baroko je příznačné, že se nesnaží člověka přesvědčit o žití v dobrém světě - naopak kontrast mezi božským iluzivním světem a běžným, nespravedlivým a krutým, světem zesiluje a staví tak tyto dvě roviny do protikladu.

## **6 Selské baroko**

Zmínila jsem, že baroko české země definitivně opustilo s tereziánskou přestavbou Pražského hradu<sup>42</sup> a že jej nahradil klasicismus ve službách nadcházejícího osvícenství. Uvadající baroko však dalo vzniknout zcela novému slohu, který na jeho tradici navázal a podržel jej tak na našem území až do konce 19. století. Ten bývá označován jako selské baroko a představuje jedinečné splynutí baroka s místní tradicí a unikátní novou formou.

### **6.1 Lidová tvorba**

Vývoj lidové architektury byl poněkud odlišný od hlavních kulturních proudů

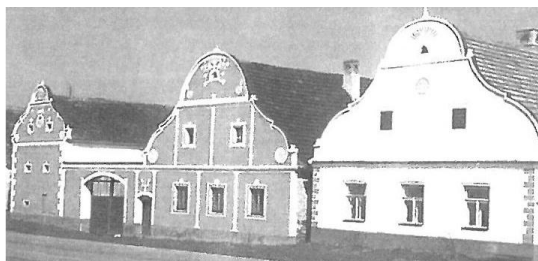
---

<sup>42</sup> STAŇKOVÁ, Jaroslava; VODĚRA, Svatopluk. *Praha gotická a barokní*. Praha: Academia, 2001, str. 168.



své doby. Do lidové tradice pronikaly změny a nové principy mnohem zdlouhavěji a obtížněji než do velkých měst, kde byla výstavba obvykle v rukách reprezentace hlavních programových idejí doby. Lidová tvorba se projevuje až jako reakce na místní církevní a panskou architekturu. Lidová kultura se projevovala výraznou neměnností a tradičností, která pomáhala lidu překonat těžké krize. Tradice byla upevňována především pomocí významných obřadů a slavností, které byly v rukou církve a výrazně utvářely život venkovského člověka. Baroko přispělo k velmi hojnému rozvoji kultury v českých zemích na všech úrovních, včetně té lidové. Vedle toho, že se stále více rozvíjela řemesla, docházelo i k výraznému oživení lidové slovesnosti a písňe, podpořené vlasteneckými vlivy osvícenství a s ním spojených obrozeneckých snah. Během vlády Josefa II. došlo k přijetí reforem, které se výrazně dotýkaly i venkovského lidu, došlo k vydání patentu o zrušení nevolnictví, stejně jako tolerančního patentu připouštějícího nekatolická náboženství a zároveň ke zrušení jezuitského řádu. Český romantismus posléze rozvíjel právě lidovou složku kultury, „vysoké hodnocení lidu, jeho duchovní podstaty a tvorby blízké národnímu charakteru a historickým potřebám národa – to jsou základní pilíře tohoto programu.“<sup>43</sup> Lidová kultura je tak oceňována a vzkvétá.

### 6.1.1 Baroko na venkově



Barokní štít - Holašovice (Staňková, 248)

Označení selské baroko shrnuje soubor stavitelských přístupů orientovaný výrazovými formami baroka, zejména ozdobnými prvky. Řemeslně náročné barokní umění je zde napodobováno a zjednodušováno a vzniká tak zcela jedinečný a zároveň typický projev českého venkova, obzvlášť pak v jihočeských vesnicích, „kde nacházíme průčelí velkých statků, jejichž střed vytváří brána vjezdu do dvora se štítem a dvěma bočními brankami.“<sup>44</sup> Typické je konturování štítu, zhotovování štukově vyzdobených průčelí, stavby jsou často dále výtvarně dekorovány, jsou barevné a uplatňuje se zde barokní formální symetrie.

K selskému baroku lze nicméně přiřadit i barokní proměňování celé krajiny,

<sup>43</sup> HANZAL, Josef. *Od baroka k romantismu*. Praha: Academia, 1987, str. 197.

<sup>44</sup> ODEHNALOVÁ, Alena. *Vybrané kapitoly z dějin umění*. Brno: CERM, 1997, str. 165.

kteřá se v této době zaplňovala kapličkami, sochami, kříži a božími muky. Výrazným prvkem venkovského života byly pouti a vše, co s nimi souviselo, lid se na ně celý rok těšil. Jejich vnějším projevem jsou poutní kostely, kaple, křížové cesty, skupiny plastik a posvátné obrazy. Citový a duševní život venkovského člověka byl vyplněn převážně působením církve a ta poskytovala věřícím prostor mimo běžný svět, slavnostní a krásný, teatrální a barevný. Česká krajina je tak poseta poutními místy. Pouti měly samozřejmě význam nejen náboženský, ale i sociální, hospodářský a kulturní. Provázely je velké jarmarky a četná lidová veselí.

Často je oceňována umělecká úroveň a krása českého baroka. To u nás vznikalo v době hluboké krize, plné rozporu, kdy byl člověk vystaven silnému tlaku ve sféře sociální, náboženské i ekonomické. Složitý duchovní svět 17. století, kdy se měnily názory a představy o kosmu a také se otevíral zeměpisný obzor, útočil na myšlení tehdejšího člověka. V českých zemích končila doba náboženské tolerance a barokní ideologie tak přicházela do míst, kde nacházela všechna tato specifika, na něž poskytovala odpověď. Neobracela se jen k mocným a bohatým, ale i k prostému člověku, vyjadřovala jeho obavy, smutek i naději. Jak uvádí Hanzal, zjiřřená citovost, smysl pro barvitost a plastičnost vyjadřování se v českém lidovém prostředí setkaly s příznivou odezvou.<sup>45</sup> Umění se opět stalo výrazným duchovním prvkem v životě každého člověka.

## 7 Shrnutí českého baroka

Projevila se specifická společenská, politická a náboženská situace zemí Koruny české v barokní architektuře? Na základě pozorování jednotlivých barokních projevů v Praze a Římě lze pozorovat určité odlišnosti a vyvozovat česká specifika.

V první řadě české baroko dosáhlo obrovské expresivnosti, působivosti a v jeho vrcholné fázi došlo ke splynutí dvou proudů baroka – dynamického a klasicistického a české, potažmo středoevropské prostředí, tak navázalo na barokní tradici založenou v Itálii a na italskou tvorbu postupně k baroknímu vrcholu.

V druhé řadě české baroko naplňovalo ideál vztahu k minulosti mnohem výrazněji než ostatní země. A to díky společenské situaci, která nutila běžného člověka obrátit se k víře, najít v nových kostelech naději, potěšení, jiný svět. Dalo by se říci, že v českých zemích dopadlo barokní umění na skutečně úrodnou půdu a poskytlo národu útěchu a naději v době, která byla Aloisem Jiráskem nazvána jako temná. Tento vztah

---

<sup>45</sup> HANZAL, Josef. *Od baroka k romantismu*. Praha: Academia, 1987, str. 200.



k minulosti vedl také k rozvoji jedinečných architektonických forem, které vytváří barokizováním gotických kostelů.

České země zkrátka baroko naprosto přijaly za své. Otisklo se do každého města, do krajiny, do života obyčejných lidí a nakonec i jednotlivých vesnic a venkova, jak ukazují projevy selského baroka napříč zemí. To dokazuje, jak výrazně v českých zemích baroko zakořenilo a zdomácnělo. Doba pobělohorská byla dobou barokní ve všech slova smyslech. To, co započalo v Itálii jako ideál a výtvarné umění, změnilo se v českém prostředí na manifest, na výrazný existenciální činitel a samotnou definici lidské zkušenosti své doby. Barokní umění se stalo prostředníkem mezi naším a jiným světem, což dobře shrnuje Kalista: „Co vlastně tvoří charakter baroka? Co je to a v čem spočívá onen „jiný svět“ (...) Jsou to metafyzické hodnoty, k nimž chce barokní člověk proniknout „skrže tento svět“. (...) Ale je potřeba položit důraz na neoddelitelný doplněk, jímž doplňujeme charakteristikon tíhnutí k metafyzickým hodnotám v baroku: *skrže tento svět*.“<sup>46</sup>

Všeobecné přijetí baroka, důraz na uměleckou tvorbu, nové liturgické požadavky, katolizace a přívál nové šlechty, to vše vytvářelo vhodné podmínky pro urbanistické ambice spjaté s tímto slohem. Během baroka se výrazně proměnila Praha, ale i další města, stejně jako venkov.

## 8 Závěr

Překážkou při zkoumání baroka je skutečnost, že je založené na smyslovosti. Ačkoli se tedy ve své práci snažím barokní zkušenost přiblížit popisem a fotodokumentací, považuji za důležité zmínit, že jeho výpověď je značně subjektivní. V církevních stavbách se zakládá na bezprostřední zkušenosti a osobním prožitku. Snaha barokních architektů uchvátit je velmi důsledná.

Ve své práci jsem se pokusila zmapovat vliv, který mělo barokní umění v českých zemích a identifikovat společenský, náboženský a politický kontext, ve kterém se v nich vyvíjelo. Římský vliv zde představuje jakousi předlohu, učebnici, pomocí které si architekti osvojují nové formy a posouvají vývoj ještě dále. Ve střední Evropě tak vyrůstají jedinečné stavby, které se sice z italské tradice vyvinuly, ale získávají svůj jedinečný ráz.

Působením na smysly baroko hovoří zcela srozumitelnou řečí. K tomu, aby

---

<sup>46</sup> KALISTA, Zdeněk. *Tvář baroka*. Praha: Garamond, 2005, str. 27.

člověk jeho výpovědi porozuměl, aby se nechal ohromit, není potřeba vzdělání ani společenské postavení. I tím by se dalo vysvětlit jeho zakořenění v lidové tradici a to nejen v architektuře, ale například i v písních nebo výtvarném umění.

Baroko sloužilo církvi k připoutání a upevnění věřících i pro boj s nekatolickými náboženstvími. Sloužilo také panovníkovi, který si stejným způsobem připoutával své poddané. Sloužilo ale také všem ostatním lidem, nevolníkům, sedlákům i měšťanům. Barokní stavby poskytují náruč plnou nádhery a plnou živoucí energie. Staví člověka do existenciální situace, která dle mého názoru doplňovala vidění světa barokního člověka - zatímco mimo kostel zakoušel vrtkavou realitu a nízké společenské postavení ho předurčovalo k životu bez osobní svobody a bez jistoty, kostelní stavby představovaly jiné východisko. Jejich prostřednictvím pronikal do každodennosti jiný svět, ve kterém je pozemská zkušenost jen dílčím úsekem celé existence. Poskytuje útěchu pramenící z vědomí, že je zde svět, kde neplatí pozemská omezení. A protože zároveň církev stála především o hluboké odevzdání se víře, nikoli povrchní dodržování žádoucích katolických povinností, stalo se baroko bránou ke skutečné víře. Není proto s podivem, že baroko je zároveň charakteristické svým mysticismem. Niterný prožitek je jeho prvotním záměrem.

Přesvědčila jsem se, že jeho působení můžeme cítit ještě dnes. Když jsem žádala farnost kostela sv. Františka o možnost projít si a vyfotografovat budovu kostela, nemohla jsem se ubránit úžasu nad nádherou, která mě obklopila. Tomuto dojmu se těžko ubrání i jakýkoli jiný návštěvník. Dle mého názoru musely na barokního člověka tyto stavby působit jako balzám na duši, jako příslib lepších zítřků i lepšího světa, jako odraz božského na zemi.

Česká barokní architektura nám v tomto smyslu významně přibližuje vztah lidí, pro které byla vytvořena, ke světu. A velkou měrou je tomu tak proto, že na pozadí umělecké tvorby bylo náboženské a politické úsilí tento vztah ovládat, a tím i určovat. Pro českou kulturu tato snaha představuje výrazný přínos, a pokud barokní člověk podlehl smyslové zkušenosti a ztotožnil se s novou vírou, našel zřejmě v umělecké tvorbě ono zmíněné útěšné východisko. Ostatně jeho zkušenost z barokního kostela zřejmě v mnohém odpovídala jeho zkušenosti z všedního světa; vnímal svou bezmocnost, malost a pomíjivost. A pak lze předpokládat, že mu barokní umění pomáhalo přijmout a snášet tento jeho úděl.

## 9 Zdroje

### 9.1 Seznam použité literatury

HANZAL, Josef.

*Od baroka k romantismu.* Praha: Academia, 1987.

HOFFMAN, Thomas R.

*Jak je poznáme? Umění Baroka.* Praha: Euromedia Group, 2006.

HORYNA, Mojmír.

*Kapitola Římský vliv v pražské sakrální architektuře 17. století.*

Uspořádali HEROLD, Vilém; PÁNEK, Jaroslav. *Baroko v Itálii - baroko v Čechách.*  
Praha: Filosofia, 2003, str. 533-558.

KALISTA, Zdeněk.

*Tvář baroka.* Praha: Garamond, 2005.

MIKULEC, Jiří.

*Pobělohorská rekatolizace v českých zemích.* Praha: Státní pedagogické nakladatelství,  
1992.

NORBERG-SCHULZ, Christian.

*Baroque Architecture.* Milán: Electa, 1971.

ODEHNALOVÁ, Alena.

*Vybrané kapitoly z dějin umění.* Brno: Akademické nakladatelství CERM, 1997.

PREISS, Pavel.

*Italští umělci v Praze.* Praha: Panorama, 1986.

RAVIK, Slavomír; STECKER, Martin.

*Praha, město kostelů.* Praha: Academia, 1995.

STAŇKOVÁ, Jaroslava; SEDLÁKOVÁ, Radomíra; POŠVA, Rudolf; VODĚRA, Svatopluk. *Architektura v proměnách tisíciletí*. Praha: Sobotáles, 2005.

STAŇKOVÁ, Jaroslava; VODĚRA, Svatopluk.  
*Praha gotická a barokní*. Praha: Academia, 2001.

SYPHER, Wilie.  
*Od renesance k baroku*. Praha: Odeon, 1971.

## 9.2 Seznam zdrojů použitých obrazových příloh

1. **Kapitolské náměstí s jezdeckou sochou Marca Aurelia uprostřed**  
Zdroj: vlastní fotografie
2. **Piazza del Popolo – malba G. B. Piranesi**  
Zdroj: NORBERG-SCHULZ, Christian. *Baroque architecture*. Milán: Electa, 1971, str. 21
3. **Jeden z kostelů na Piazza del Popolo**  
Zdroj: vlastní fotografie
4. **Náměstí Piazza Navona**  
Zdroj: vlastní fotografie
5. **Detail Fontány čtyř řek**  
Zdroj: vlastní fotografie
6. **Nákres katedrály sv. Petra, dvou náměstí a kolonády**  
Zdroj: STAŇKOVÁ, J; SEDLÁKOVÁ, R; POŠVA, R; VODĚRA, S.  
*Architektura v proměnách tisíciletí*. Praha: Sobotáles, 2005, str. 144
7. **Kolonáda na Svatopeterském náměstí**  
Zdroj: vlastní fotografie
8. **Sloup v chrámu sv. Petra**  
Zdroj: STAŇKOVÁ, J; SEDLÁKOVÁ, R; POŠVA, R; VODĚRA, S.  
*Architektura v proměnách tisíciletí*. Praha: Sobotáles, 2005, str. 143
9. **Pohled na Svatopeterské náměstí z kupole**  
Zdroj: vlastní fotografie
10. **Katedrála sv. Petra – interiér a část baldachýnu**  
Zdroj: vlastní fotografie
11. **Kostel Il Gesù – průčelí**  
Zdroj: NORBERG-SCHULZ, Christian. *Baroque architecture*. Milán: Electa, 1971, str. 13
12. **Kostel San Carlo alle Quattro Fontane – průčelí**  
Zdroj: STAŇKOVÁ, J; SEDLÁKOVÁ, R; POŠVA, R; VODĚRA, S.  
*Architektura v proměnách tisíciletí*. Praha: Sobotáles, 2005, str. 145
13. **Kostel San Carlo alle Quattro Fontane – zadní část**  
Zdroj: NORBERG-SCHULZ, Christian. *Baroque architecture*. Milán: Electa, 1971, str. 100

**14. Kostel San Carlo alle Quattro Fontane – interiér**

Zdroj: NORBERG-SCHULZ, Christian. *Baroque architecture*. Milán: Electa, 1971, str. 104

**15. Kostel San Ivo – kupole**

Zdroj: NORBERG-SCHULZ, Christian. *Baroque architecture*. Milán: Electa, 1971, str. 118

**16. Kostel Padri Somaschi**

Zdroj: NORBERG-SCHULZ, Christian. *Baroque architecture*. Milán: Electa, 1971, str. 129

**17. Fontána čtyř řek v noci**

Zdroj: vlastní fotografie

**18. Vlašská kaple**

Zdroj: vlastní fotografie

**19. Klementinum**

Zdroj: STAŇKOVÁ, J; VODĚRA, S. *Praha gotická a barokní*. Praha: Academia, 2001, str. 98

**20. Křížovnické náměstí**

Zdroj: STAŇKOVÁ, J; VODĚRA, S. *Praha gotická a barokní*. Praha: Academia, 2001, str. 106

**21. Kostel sv. Františka a kostel Nejsvětějšího Salvátora na Křížovnickém náměstí**

Zdroj: vlastní fotografie

**22. Kostel sv. Františka – kupole**

Zdroj: vlastní fotografie

**23. Pražská Loreta**

Zdroj: vlastní fotografie

**24. Svatá chýše**

Zdroj: STAŇKOVÁ, J; VODĚRA, S. *Praha gotická a barokní*. Praha: Academia, 2001, str. 103

**25. Valdštejnský palác**

Zdroj: STAŇKOVÁ, J; SEDLÁKOVÁ, R; POŠVA, R; VODĚRA, S. *Architektura v proměnách tisíciletí*. Praha: Sobotáles, 2005, str. 151



**26. Zámek v Troji**

Zdroj: STAŇKOVÁ, J; VODĚRA, S. *Praha gotická a barokní*. Praha: Academia, 2001, obrazová příloha - str. 5

**27. Kostel sv. Mikuláše**

Zdroj: RAVIK, Slavomír; STECKER, Martin. *Praha, město kostelů*. Praha: Academia, 1995, str. 86

**28. Kostel sv. Mikuláše – interiér**

Zdroj: vlastní fotografie

**29. Kostel sv. Mikuláše – kupole**

Zdroj: vlastní fotografie

**30. Kostel sv. Mikuláše**

Zdroj: vlastní fotografie

**31. Kostel sv. Tomáše**

Zdroj: STAŇKOVÁ, J; VODĚRA, S. *Praha gotická a barokní*. Praha: Academia, 2001, str. 146

**32. Kostel sv. Tomáše**

Zdroj: vlastní fotografie

**33. Kostel sv. Tomáše**

Zdroj: vlastní fotografie

**34. Tereziánská přestavba hradu**

Zdroj: STAŇKOVÁ, J; VODĚRA, S. *Praha gotická a barokní*. Praha: Academia, 2001, str. 168

**35. Kostel Nejsvětějšího Salvátora - průčelí**

Zdroj: vlastní fotografie

**36. Barokní štíty – Holašovice**

Zdroj: TAŇKOVÁ, J; SEDLÁKOVÁ, R; POŠVA, R; VODĚRA, S. *Architektura v proměnách tisíciletí*. Praha: Sobotáles, 2005, str. 248