

Moravská zemská knihovna Brno

2

1095.672

# Uměění a svět

VÁCLAV RICHTER

STUDIE  
Z TEORIE  
A DĚJIN  
UMĚNÍ



ACADEMIA

České umění 1980-2010. Texty  
Vydání: J. Maněuška, Revoluční v a

Závěrečné zprávy

Th



## FILOZOFIE – UMĚNÍ – FILOZOFIE UMĚNÍ

*(Nepublikovaný text určený pro chystaný výběr z autorových prací. Rukopis v archivu Z. Kudělký.)*

V druhé polovině 19. století exaktní přírodovědecký pozitivismus zamítl filozofii jakožto metafyziku a pojal ji jako syntetickou odbornou vědu, která v budoucnosti nakonec shrne veškeré poznání. Vlastně rozložil filozofii na odborné vědy (například psychologii a sociologii). Slovo meta-fyzika se stalo nadávkou a ještě dnes považují exaktní řemeslníci metafyziku za „mystiku“. Ovšem v našem 20. věku se ukázalo, že odborné vědy předpokládají vždy filozofii a že i pozitivismus má metafyzickou základnu. Došlo k rehabilitaci metafyziky, i když M. Heidegger nazval nedávno filozofii vzácně nevhodnou a obtížnou, ačkoli rozhodla o celé západní Evropě tázáním „co je bytí“. K této rehabilitaci došlo dvojím způsobem. Jednak byla obnovována různými cestami tradiční evropská metafyzika, popřípadě byly snahy tradiční metafyziku zlepšovat. Avšak filozofie vyžaduje ostré myšlení, které přirozeně musí provokovat. Jednak tady byla radikálně M. Heideggerem myšlena metafyzika nová, která vyvrátila absolutní nadvládu tradiční řecké metafyziky ztrnulých podstat – idejí. Tento epochální převrat byl proveden dvojí cestou. Heidegger dokázal, že řecká metafyzika podstat má začátek a konec, čili že je časově omezená, že je dějinná. Mimochodem: nebyla snad řecká metafyzika spjata s Orientem a je Evropa pouze Orient? Filozofie bytí jakožto podstat má dvojí možnost základu: buď je principem Bůh jako nejsoucovatější jsoucno (ve starověku a ve středověku), nebo je vodítkem člověk jako jsoucno zvláštní, vědoucí o sobě (v novověku). A to jak individuum nebo člověk ve společnosti. M. Heidegger odstranil i poslední fázi tradiční metafyziky, novověký humanismus. Podle Heideggera je bytí (Sein, bytí o sobě) propastné tajemství, bezedné, tj. bez základu, Nic, které se ukazuje událostmi jako dění pravdy v dějinných rozvrzích, využívajíc k tomuto sebeukazování člověka. Metafyzika není hledání nadpravd za skutečností nebo nad skutečností, nýbrž myslí jen to, co je ve skuteč-



nosti, co bylo dosud zapomenuto, nepovšimnuto dosavadním myšlením. Transcendence je hermeneutický skok k dosud nemyšlenému. Pro historika umění, historika fenoménu, jenž zaujímá podle Heideggera v dění pravdy bytí vedle filozofie klíčové místo, pro historika, jehož věda prý není vlastně vědecká, musel být Heideggerův objev dějinnosti bytí otřesnou událostí. Ostatní „exaktnější“ vědce lze snad pouze nabádat ke skromnosti.

Termínem umění rozumím zde – s ohledem na zvláštní výrazy pro poezii a hudbu – umění výtvarné. Predikát „výtvarné“ nic neurčuje, jelikož i poezie a hudba vytvářejí výtvary, tvary (formy, Gestalt). Na otázku, co je a že je umění, existují i dnes různé odpovědi, například: umění je – odraz reality, význam a znaková struktura, hodnota, symbol, forma, obsah apod. Není nutné se zabývat v tomto úvodě analýzou těchto teorií, které jsou zcela očividně nevyhovující. Lze se opět dovolat M. Heideggera, který pojal ontologicky umění jako věc a dílo, což by se těžko vyvracelo. V další analýze se Heideggerovo určení vyvíjelo. Nejprve bylo dílo (věc se smyslem) konstituováno jako Země a Svět, později však Heidegger tuto polaritu změnil. Dílo jakožto svět se ukázalo čtyřdimenzionální, určené Čtveřicí: Země, Nebe, Božští a Smrtníci. Je možno i připomenout, že Heidegger ztotožnil bytí s myšlením, které je mlčením. Toto mlčení je přerušováno řečí, jež je původně básnivým vypovídáním, tedy poezií a filozofií. Zdá se, že myšlení – mlčení (v nejširším smyslu slova) je přerušováno i výtvarným dílem, ale v tomto případě se zachovává ticho mlčení (dílo existuje vznešeně tiché). Snad je toto ticho hlavní diferencí mezi obrazem a poezií, nikoli časová simultaneita malby a diskurzivní postup básně. Totiž i ve výtvarném umění existovala nepřehledná narativnost, zejména v archaické době.

Jaký je vztah mezi uměním a filozofií? Z předešlého plynou některé modalita:

1. Nejrozšířenější věda o umění, historie umění, má přirozeně svou filozofii, obvykle zvanou metodologií. Uvádím ji na prvním místě proto, že je základnou pro celé myšlení o umění. Byla dosud považována za noetiku.

2. Filozofie umění a filozofie dějin umění (filozofie dějinného procesu, jevíci se obvykle v periodizaci) je vlastně nonsens. Je-li umělecké dílo zcela nepochybně dějinné, je filozofie umění a dějin umění historií umění, jelikož smysl bytí umění, základ základu, je bezedno. Historik nemůže poznat smysl bytí umění sama o sobě.

3. Je-li dílo umění dějinné, nemůže existovat žádná věda jakožto obecná teorie (tj. věda) umění. Může existovat jen teorie umění v tradičním smyslu (od Aristotela) jako věda o tom, jak se umění tvoří, věda o jeho technice. Taková „teorie“ umění (teorie techniky) otvírá podle M. Heideggera také pravdu světa (je tedy filozofií), není však přirozeně technologii.

Estetika nás z našeho hlediska nemusí zajímat. Je filozofií nebo popřípadě vědou o krásě. Filozofie krásy, je-li krása chápána podle řecké tradice jako ty-

pická dokonalost (až do konce 18. století), má vědecký předmět širší než pouze umění, neboť zahrnuje i přírodní, druhovou „krásu“. Od subjektivizování krásy Kantem (krása – libost) vlivem anglického empirismu estetika se zúžila. Přírodní krásu bylo nyní nutno pochopit jen jako vliv umění (génia). Ale předmet této estetiky se stal pak zase příliš úzký (vzhledem k vědě o umění), poněvadž neexistuje jen libé umění, nýbrž i naturalismus se smyslovou plností.

Tato úvodní úvaha podmínila rozvrh a obsah knihy.

Václav Richter, březen 1970



FILOZOFIE DĚJIN UMĚNÍ



## PROBLÉM PROSTORU V GOTICKÉ ARCHITEKTUŘE

*(Původní český text práce, publikované pod názvem Das Raumproblem in der Gotik ve Sborníku prací filosofické fakulty brněnské university F 8, 1964, s. 27–33. Rukopis v archivu Z. Kudělký.)*

Pro 19. století bylo samozřejmé, podle Kantových forem názoru a priori, které určují objektivní přírodu, klasifikovat výtvarné umění v systému umění jako prostorová umění.<sup>1</sup> A ještě v mládí dnešních šedesátníků, na začátku 20. věku, vládla stále zdánlivě evidentní představa, vzniklá v renesanci, že prostor je absolutní, izotropní, kontinuální a nekonečná prázdnota, v níž jsou věci stejnoměrně rozmístěny.<sup>2</sup> Uvnitř tohoto horizontu vyvinula se nikoli jen v teorii architektury, nýbrž v teorii umění vůbec<sup>3</sup> dvě různá pojetí. Starší, dogmaticko-klasicistický názor zdůrazňoval hmotu, naproti tomu druhý, mladší, prostor. Souvislost se starým tázáním metafyziky, zda je prostor ve věcech nebo věci v prostoru, byla ovšem při této dialektice jen povrchní.

Od druhého desetiletí našeho století porušily podstatně moderní umění a nová přírodní věda tuto navyklou koncepci prostoru tím, že ukázaly její meze. Destrukce zapůsobila na konvence tak hluboce, že se stal problematickým nejen jeden určitý prostorový modus, nýbrž prostor vůbec. Za této okolnosti se zdá být vhodné pojem prostoru v našich úvahách nejprve zazávorkovat, zaprvé pro jeho historičnost, zadruhé popřípadě i pro jeho abstraktnost, a nahradit jej mnohoznačnějšími termíny. Lze například použít Kaufmannovy polarity „vnějšek – vnitřek“,<sup>4</sup> přičemž je sporné, zda může sloužit i v oblasti moderního umění přítomnosti jako interpretační vodítko. Avšak v epochách minulosti sahá její význam daleko přes hranice pojmu prostoru.

Dějiny této polarity jsou totiž prastaré, poněvadž je založena v základních strukturách lidské existence. V rámci krátké úvahy mohou být tyto dějiny jen stručně načrtnuty. Začínají již v paleolitu s jeskyní – vnitřkem a stanovitým útočištěm – vnějškem. Jeskyně nebyla produktem a lze přijmout, že v paleolitu převládalo vědomí „vnějšku“, jak lze očekávat u lovce, jenž byl nucen pohybovat se převážně ve volné přírodě. Po paleolitických začátcích vystoupila jasně



v kulturních agrárních říších blízkého orientu kategorie „vnitřku“, a to jako dům i jako hrob (tj. dům mrtvého) pozemšťanů i božských. V bytí zemědělce, jenž byl usazen ve vnitřku domu a jehož životní potřeby byly zajišťovány pasivním očekáváním přírodního koloběhu nebo obnovením blažené aktivity vládců (návratem k zlatému věku), dostával „vnitřek“ ještě další význam. Celý svět byl pro zemědělce „jeskyní“, „vnitřkem“, poněvadž nad konečným horizontem nepohyblivého sedláka se zdvíhala vždy tatáž polokulovitá klenba nebes. Při této existenční formě byl „vnějšek“ jen protikladem „vnitřku“, poněvadž ke každému „vnitřku“ příslušel nezbytně „vnějšek“. Avšak tento „vnějšek“ byl jen aspektem primárního „vnitřku“.

Zcela jiné vědomí světa může být konstituováno u nomádských pastýřských národů, kteří nejprve se potulovali mimo zemědělské zóny jak na východě, tak i v Evropě. Při stálém bloudění byl jejich horizont neurčitý, rozprostíral se vždy do nekonečnosti. Šlo zde o podstatně neohraničený „vnějšek“, v němž život nenalézal žádné pevné, zajištěné místo. Velmi typický odraz této existenční formy představuje judaismus, kde ústí do zvláštního pojetí času, hledajícího nějaký cíl. Nezajištěná přítomnost nalézala svůj smysl aktivně v budoucnosti. Toto pojetí bytí bylo příznačné i svou názorností. V evropských zemích severně od Alp snad převrstvil toto vědomí světa, vlastní pastýřům, jakožto indoevropské (šňůrová keramika?) v době eneolitu původní kulturu mediteránního zemědělského lidství. Tim byla vytvořena – jak se zdá – základna nordické Evropy. Pokud však jde o umění, podleho indoeuropeizované lidstvo i severně od Alp na dlouhou dobu mediteránnímu vlivu.

Lze sotva pochybovat, že první velké umění bylo dílem agrárních mediteránců, že po celý starověk tvořil jeho hlavní téma podstatný „vnitřek“ a že toto umění se nejprve konstituovalo v dimenzích archaismu. Pojmu archaismu rozumím přitom jako výtvarné analogii k mýtu. Sumerský zikkurat, egyptský hrobní chrám s pyramidou, krétský palác a archický řecký chrám jsou jen různé příklady pro archaický „vnitřek“, jehož řešení spočívá nikoli na prostoru, nýbrž na mýtických časových strukturách koloběhu a věčného návratu. Na časový horizont archaického umění, jenž je historickým fenoménem a jenž například je dán jasně již tím, že zde chybí projekt určující konečný útvar, není třeba v této souvislosti dále poukazovat.<sup>5</sup> Proti možné námitce, že řecký chrám je chápán obvykle jako exemplum „vnějšku“, lze uvést jeho nepopíratelný obsah „domu“. Jeho vnějšek je jen vnější strana zakázaného vnitřku, nikoli však primárně vnějšek, který podle řeckého pojetí byl nic, ne-bytí. Ostatně řecký chrám lze chápat jako dům boha (megaron) pod orientálním baldachýnem (peristylem).

Dějinným vynálezem řecké klasiky – objevem prostoru – přešla antika z archaismu do nové fáze, v níž byl paralyzován mýtický čas, takže by se mohl určit prostor patrně jako neutralizování času. Ale i v tomto novém dobovém úseku dějin umění je vypracováván především vnitřní prostor, zvláště v římsko-

je vypracován "ke vnitřnímu prostoru"

helenistickém, římském a starokřesťanském umění. Prostorový modus římské antiky představuje ohraničený jednotný vnitřní prostor, jehož meze se sice staly v pozdně římském umění opticky nejasnými, přičemž však se vnější blok nespojoval s okolím, i když lze dodat, že princip stereotomie skrývá v sobě tendenci k odhmotnění. Podstatný obsah tvořilo však nepochybně stále vnitřní kolektivní shromaždiště.

Po rozkladu antického světa stály nové „barbarské“ národy na prahu středověku před úlohou založit dějiny Evropy. Každé dějiny mohou být vytvořeny jen buď v pozitivním nebo negativním vztahu k tradici. Negativní postoj k tradici (k antice) nebyl ještě tehdy únosný, hlavně snad proto, že prehistorický sever byl „nenázorným“. Proto tedy došlo k první renovaci v evropských dějinách, ovšem k renovaci svého druhu. Antický vynález – prostorovost – byl totiž nepochopitelný pro archaismus nových národů, žijících ve světě mýtů. Pojaly antické prostorové útvary zase jako „místo“ (prostornost) s určitým významem. Teprve v románském umění, když „místa“ byla zase systematicky zaklenuta, zdá se, že se znovu obnovilo prostorové pojetí, a to jako podstatný „vnitřek“, avšak tentokrát „vnitřek“ jako komplikovaná prostorová struktura, složená z omezených individuálních prostorových jednotek. K tomuto „vnitřku“ náležel „vnějšek“ podle lokální antické tradice, buď podle tektonické římsko-helenistické nebo podle stereotomní římské. Jako vrcholně románský aditivní obloučkový vlys přešel v pozdním slohu do nikoli struktivní plynulé vlnovité linie, tak se odehrál v pozdní době i ve vnitřku přechod prostorové kompozice k prostorovému sjednocení. Jako není vlnovitá linie znakem gotiky, tak jím nemůže být ani toto prostorové sjednocení.

O podstatě gotiky existují různé myšlenky, v nichž se zrcadlí obecný vývoj dějin umění. Herderovým vlivem odkryla romantika v gotice národní německý sloh (J. W. Goethe 1773), a je záhodno se zmínit o tom, že již Schlegel uviděl podstatu gotiky ve vztahu nordického člověka k přírodě. Pozitivismus zvláště objevil konstruktivní teorii (G. Dehio, francouzský racionalismus). Proti konstruktivnímu výkladu zdůraznil E. Gall<sup>7</sup> primárnost uměleckých intencí a hledal jejich začátky v Normandii (nikoli v Ile-de-France), tedy v nordické oblasti. Umělecky charakterizoval gotiku jako dynamicky prostorový sloh (románský = hmotný sloh) a viděl znak gotického prostoru v prostorovém sjednocení. Současně odmítl i P. Frankl<sup>8</sup> názor o technickém charakteru gotiky. Určuje ji jako divizivní prostorovou formu, její stavební látku jako dynamickou a klade otázku, zda gotika znamená slohový začátek nebo „barokní“ konec. Vznikem gotického fenoménu se zabýval také H. Glück. H. Jantzen<sup>9</sup> reagoval na E. Galla a analyzoval diafánní strukturu gotické stěny. K. H. Clasen<sup>10</sup> vychází zřejmě z rané slohové fáze, jestliže míní, že je gotická architektura statická, protože zachovává rozlišení mezi břemenem a podporou (na rozdíl od řecké antiky používá „kosého tlaku“). Jinak vysvětluje gotiku dvěma principy: statickým uvolněním a zase zákonem sjednocování. V české literatuře to byl V. Birnbaum,<sup>11</sup>



který – jelikož nenázorný prostor je pro něho jen polem pro formování stavební hmoty – určil pro architekturu pařížské domény jako podstatné znaky rozčleněnost, vertikalismus a odhmotnění. S. Mc Crosby<sup>12</sup> precizoval domněnku o významu St. Denis pro vznik nového slohu.

Z hlediska „ historie umění jakožto historie ducha“ konstituoval D. Frey<sup>13</sup> gotiku a renesanci z protikladu simultánního a sukcesivního vidění světa (sukcesivní gotický prostor, kvalitativní prostor severní Evropy, kvantitativní prostor perspektivní renesanční Itálie) a později<sup>14</sup> vykládal katedrálu jakožto cestu v prostoru, jež je podstatnou jednotou nekonečna a který zahrnuje křesťanskou obec s knězem a s přítomným bohem (v eucharistii). Dále stanovil odhmotnění a transcendenci prostoru, dynamismus (longitudinalitu a vertikality). Jednotný prostor je zažíván subjektem, je prostorovým výrazem Já, výrazem rozšiřování, obklopování (uchvacování) atd. Tím dostává autor do své interpretace časovost (zážitků), a to ve smyslu být zaměřen na cíl, uchvacování času, které má kořen v eschatologických představách judaismu, k nimž přistupovaly v křesťanství helenistické gnose a v gotice podle Freyova mínění germánský tlak vůle. K. Bauch<sup>15</sup> podtrhl v gotické struktuře dynamiku tří směrů, výšky, hloubky a pohybu z vnějšku dovnitř. Jednotlivá forma je srozumitelná jen z totality. Vnímání gotické architektury předpokládá pohyb vnímajícího subjektu, její smysl nelze pochopit z jediného stanoviska. V Ile-de-France došlo k syntéze normanské komponenty (vliv dřevěných kůlových kostelů v Norsku a kostrovité stavby lodí) a jižní složky (plastická tělesnost a jednota). O. von Simson<sup>16</sup> polemizuje s představou „iluzionistického obrazu božského města“ H. Sedlmayra<sup>17</sup> a určuje katedrálu jako velkorysou abstrakci, jako středověký model kosmu.

Který princip má být východiskem při interpretaci gotiky? Jelikož kategorie prostoru působí v evropském umění od řecké klasiky až do 20. století jako určující (s výjimkou rané středověkého hiátu), musíme vykládat i gotiku primárně prostorově. Mimoto nesmí interpretace použít anachronistických, ve středověku nemyšlitelných měřítek. Tak například se nesmí do středověku přenášet renesanční prostorová prázdnota, právě tak nelze přijmout stanovisko novověkého nihilistického subjektivismu a s ním souvisícího zážitkového vztahu k fenoménu, poněvadž zážitek je vynález 19. století.<sup>18</sup>

Prostor gotické katedrály je nepochybně „vnitřkem“, ale tento „vnitřek“ je jen částí podstatného „vnějšku“, nekonečného prostoru univerza. Gotika objevila, jak se zdá, poprvé prastarý latentní „vnějšek“ záalpské Evropy. Termín sjednocení nedostačuje k určení tohoto prostoru, jelikož i omezený prostor může být jednotný. Prostorové sjednocení charakterizuje pozdně románské pojetí, z něhož mohl vzniknout gotický neomezený prostor jen skokem. Pokud se striktně zachová při výkladu prostorové hledisko, vylučuje se tím i termín „dynamického prostoru“. Pohyblivý prostor je totiž v jakémkoli prostorovém modu nepředstavitelný. Dynamika prostoru, konkrétně vykládaná

pohybem individuálního subjektu v prostoru, musí být pochopena proto jako kolektivní mnohost pohledů shromážděné obce, jako plurální subjekt. Další podstatný znak gotického vnějšku – vnitřku tvoří skutečnost, že nekonečný gotický prostor není naivně realistický, nýbrž se jeví intencionální a nadsmyslový, což je dosahováno sklomalbami. Byla kladena otázka, zda skeletový princip gotiky plynul ze snahy po jasném prostoru. Gotický vnitřek byl poměrně tmavý, a pokud jde o světlo, nebylo přirozené, nýbrž spíše mystické. Vztah gotiky k stavební hmotě vysvětluje se – pokud jde o odhmotnění – z prostorového modu. I vertikalismus bylo by možno částečně odvodit z hlediska nekonečného „vnějšku“, vyzařováním hmoty do univerza, což by bylo podporováno i principem gotického detailu, tj. zmenšením architektonických částí celku. Jinak patrně působily v pojetí hmoty i prostoru supranaturalistické tendence. Pro první fázi gotiky je však příznačné, že odhmotnění nebylo provedeno konsekventně. Pasivní hmota byla sice odstraněna, ale pro zbytek zůstala ještě zachována abstraktní tektonická existence. Tím znamená první fáze gotiky jisté vyrovnání mezi severem a jižní tradicí. O. von Simson hledal souvislosti s ideovým světem stavebníků, s platonismem chartreské školy<sup>19</sup> a s mysticismem Pseudo-Dionysia Areopagity.

V pozdní gotice, v pozdní fázi slohu, shledáváme obrácený poměr složek. Je-li umělecky naturalistická smyslová plnost („chaos“ proti jižní „formě“) znakem severské „nenázornosti“, pak se záalpská Evropa osvobodila teprve nyní od racionální abstrakce. Pozdně gotický nekonečný prostor stal se přirozeným subjektem nazíraným kosmem, stavební hmota byla odhmotněna i opticky skulptivní metodou. Smysl nordického naturalismu je ovšem vždy ještě předmětem neporozumění.<sup>20</sup> Bývá chápán jako začátek novověkého „realismu“, což je možné jen tehdy, když odtrháváme nepřipustným způsobem „formu“ od „obsahu“ a předpokládáme zcela nehistorický stav identity mezi novověkým a pozdně gotickým subjektem. V pozdní gotice však nejde o žádnou matematickou rekonstrukci objektivní hmotné reality, která by byla odsazena v dálkovém pohledu proti pořadajícímu subjektu, jež se cítí mírou světa, nýbrž o vševidoucí (všudypřítomnost boha symbolizující) blízký pohled subjektu, který se nalézá „uvnitř“ světa jakožto neodlučitelná součást stvoření. Bylo by jistě nadbytečné hledat v této smyslové plnosti masku, zůstává-li zachováno základní přesvědčení o Genezi.

## POZNÁMKY

- <sup>1</sup> Srovnej například O. Hostinský, *Ottův slovník naučný* XXVI, 1907, 171.
- <sup>2</sup> J. Patočka, *L'idée d'espace depuis Aristote jusqu'à Leibniz*. Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity X/F 5, 1961, 5, 23.
- <sup>3</sup> D. Frey, *Wesenbestimmung der Architektur*, *Zeitschrift für Ästhetik u. allgemeine Kunstwissenschaft* XIX, 1925, 64.



- <sup>4</sup> V. Richter, *Kontologickým pojmům v umění. Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity* F 5, 1960, 106.
- <sup>5</sup> E. Panofsky, *Studies in iconology*. New York 1939, ukázal v kapitole Father Time, že v antice existovaly jen dvě personifikace času – řecký kairos (příznivý okamžik) a předoasijský aion (věčná tvůrčí síla). Obě pojetí se ještě pohybují v mýtické rovině.
- <sup>6</sup> Srovnej G. Bandmann, *Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger*, Berlin 1951.
- <sup>7</sup> E. Gall, *Die gotische Baukunst in Frankreich und Deutschland*. 1. vyd. Leipzig 1925. K 2. vyd. srov. H. Keller, *Kunstchronik* IX, 1956, 325.
- <sup>8</sup> P. Frankl, *Der Beginn der Gotik und das allgemeine Problem des Stilbeginnes*. *Festschrift Heinrich Wölfflin*. München 1924, 107.
- <sup>9</sup> H. Jantzen, *Über den gotischen Kirchenraum. Vortrag der Freiburger wissenschaftlichen Gesellschaft*, seš. 15, Freiburg 1928.
- <sup>10</sup> K. H. Clasen, *Die gotische Baukunst*. Wildpark – Potsdam 1930.
- <sup>11</sup> V. Birnbaum, *Gotické umění: Architektura*. In: *Dějepis výtvarného umění v Čechách I. Středověk*. Praha 1931, 99n.
- <sup>12</sup> S. Mc Crosby, *The Abbey of St.-Denis*. London 1942.
- <sup>13</sup> D. Frey, *Raum und Zeit in der Kunst der afrikanisch-eurasischen Hochkulturen*. *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 12/13, 1949, 264.
- <sup>14</sup> D. Frey, *Gotik und Renaissance als Grundlagen der modernen Weltanschauung*. Augsburg 1929.
- <sup>15</sup> K. Bauch, *Über die Herkunft der Gotik*. Freiburg 1939. Srovnej též recenzi H. Konowa, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 9, 1940, 85.
- <sup>16</sup> O. von Simson, *The Gothic Cathedral*. New York 1956. Tato práce je mně bohužel známa jen z recenze W. Braunfelse, *Kunstchronik* 10, 1957, 276.
- <sup>17</sup> H. Sedlmayr, *Die Entstehung der Kathedrale*. Zürich 1950.
- <sup>18</sup> H. G. Gadamer, *Wahrheit und Methode, Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Tübingen 1960, 52.
- <sup>19</sup> V Platonově Timaiu byla vyšetřována geometrie trojúhelníků.
- <sup>20</sup> Srovnej například přehled J. Pešiny, Max Dvořák a dnešní stav otázky umění bratří van Eycků. *Umění* IX, 1961, 576, zvl. 600n.

## GIORGIA VASARIHO POJETÍ SVĚTA, JEHO METODA A MÍSTO V DĚJEPISU UMĚNÍ

(Titul editora. Studentský záznam části přednášky *Historie historiografie umění, konané na filozofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně* přibližně v 2. polovině padesátých let. Neautorizovaný text v archivu Z. Kudělký.)

Nejdůležitější příklad renesančních biografii umělců je dílo manýristického architekta a malíře Giorgia Vasariho *Le vite de più eccellenti pittori, scultori ed architetti*, vydané ve Florencii roku 1550 (druhé, rozšířené vydání r. 1568). Obsahuje životopisy umělců od Cimabua až k Michelangelovi.

Spisovatelská činnost Vasariho vyrůstala z potřeby doby, totiž z vůle vytvořit pomocný nástroj pro nové umělecké vymoženosti. Poněvadž Vasariho dějiny umění byly určeny hlavně pro umělce a příznivce umění, bylo celkem samozřejmé, že autor se snažil především hájit zájmy svého stavu. Forma, kterou volil pro své sepsání, byla právě tak jednoduchá jako pochopitelná: totiž výprávnější životopisná zpráva. Přitom byl Vasari veden několika silnými a průhlednými tendencemi. Namáhal se nejen tím, aby zhodnotil téměř nepřehlednou řadu skutečně velkých uměleckých děl a v souvislosti s tím aby získal nové výhledy na umělecký vývoj své doby, nýbrž cítil se u něho také úmysl pomoci významných vzorů minulosti působit rozhodujícím způsobem na uměleckou tvorbu a vychovávat žáky umění k velkým cílům.

Vedle tohoto vychovatelského zaměření vystupuje u Vasariho zřetelně druhá, sociální tendence. Jde o nové společenské postavení, pro něž má být vychována dopředu se deroucí vrstva umělců. Středověk stavěl umělce na rovinu měšťanského řemeslníka. Obsáhlé duchovní vzdělání, o něž se snažili velcí umělci té doby, počínaje od Leona Battisty Albertiho, a důvěrný tón, s nímž byli přijímáni knížaty a zástupci vysokého duchovenstva, vyžadovalo povznesení umělce na prvý stupeň společenského života.

Je také nutno si uvědomiti skutečnost, že v renesanci se lidstvo vrhlo na studium přírody, na odkrývání tajemství vnějšího světa; v 15. století a také ve věku následujícím šlo o interpretaci reality a o normy pro její předvedení. Realita však ještě nebyla realitou empirickou. Náboženství v renesanci nezmi-



(židovské lázně 1409 u hradeb, synagoga 1459). I v rejstříku zvláštní okrsek tvoří „věno sv. Michala“ s dvorem hradištských křížovníků, což je asi významné pro vztah Hradiště k sv. Michalu již v předměstské době.

Před branami ležela tři předměstí, mimo hradby byla Jáma (Foveales) a zřejmě i Koželuhy (Pukental, u Dyje), kde v jižním cípu města existovala branka k řece. Před Dolní branou stály jen chalupy a městský špitál, před Střední a Horní bohatší domy a statky měšťanů. V Jámě nalézáme pouze chatrče chudiny a krčmy. V „Koželuzích“ (v obvodu hradeb?) lze zjistit 1363 čtyři, 1397 osm koželuhů, ale také pět hrnců. Zde rejstřík uvádí dále Dolní lázeň, 1397 jatky s krámem. Jejich německý název Chuetlhof svedl některé badatele, že do těchto míst mylně situovali uvedený „Culchov“. V blízkosti Koželuhů je zapsána 1363 také tržnice (mercatorium, 1426 Kaufhaus), z níž v 16. století platili pravidelně nájem koželuzi, soukeníci a kroječi. U tržnice pracovali též provazníci (1425).

Masné a chlebné krámy stály na náměstích, 1408 jsou doloženy rybné lavice na Horním tržišti. Kramářská ulice (1397 platea institarum) je asi totožná s pozdějším označením V kotcích (inter institas). Ležela na spojnici dvou hlavních náměstí (1421 a 1542 se připomínají krámy pod radnicí, od 1546 se objevují zápisy o krámech u kostela sv. Jana a u radnice). Kolem 1363 bylo tam 17 krámů, v 16 století se pohybuje počet mezi 9–11. V první polovině 17. věku vnikl kupecký živel až do kostela, který se stal po zrušení starého novým kupeckým domem. Již 1545 se u sv. Jana uvádí celnice. Řada krámů u radnice (věže) lemuje dosud spojnici mezi ulicí Obrokovou (1401 Futtergasse, 1409 ulice pícníků) a Zelinářskou (Grünzeuggasse).

## VYŠETŘENÍ, JAK VZNIKALA NĚKTERÁ MORAVSKÁ MĚSTA

(Výbor z textu publikovaného ve sborníku *Brno v minulosti a dnes* 9, 1970, s. 137–149.)

Popudem k tomuto článku, který mi budou moji přátelé nepochybně zazlívát s podotknutím, že bych měl svůj čas věnovat rozumnějším věcem,<sup>1</sup> jsou dvě recenze knihy V. Richtera, B. Sameka, M. Stehlíka, Znojmo (Praha 1966, Odeon). Jednu napsal L. E. Havlík do Sborníku Matice moravské LXXXVI, 1967, 325–328, druhou Gr. Chaloupka do Vlastivědného věstníku moravského XIX, 1967, 300–303. Uvedená publikace vyšla v edici Památky, kterou považuje Odeon za odbornou umělecko-historickou knižnici.<sup>2</sup> Je dosti zvláštní, že se ve dvou moravských vědeckých časopisech (SMM a VVM) ujali kritiky umělecko-historické práce o Znojmě dva neodborníci, ačkoli se Brno historiky umění hemží. Podle toho ovšem umělecko-historická kritika knihy také dopadla: Havlík opsal její obsah, Chaloupka vlastně jen názvy kapitol s velmi nápadnou tendencí. Jediným slůvkem se totiž nezmínil o velkém církevním umění v městě. Takto vychovává historik místní kruhy, v jejichž rukou dnes spočívá péče o umělecká díla, aby jim bylo jasné, na čem nezáleží.

Vyšetřovat počátky našich měst není snadné, jelikož k tomu nestačí jen práce s písemnými prameny. Je nutno používat komplexnějších metod, např. výsledků archeologie (prehistorické i historické). Má interpretace vzniku Znojma je prý „neobvyklá“ (Gr. Chaloupka). Doufám, že takovými byly všechny mé rozbory městských aglomerací, neboť úkolem vědy není jistě opisovat staré názory.<sup>3</sup>

Zárodečnou buňkou Znojma bylo dnešní Hradiště sv. Hypolita, původně hrad nikoli z neolitu (L. E. Havlík), nýbrž lidu popelnicových polí, z halštatu.<sup>4</sup> Hrad ležel na významné křižovatce cest.<sup>5</sup> Náš přední znalec lužické kultury akademik J. Filip zdůraznil, že lužická hradiště tvoří obvykle dvojice velkého a malého (kultového) hradu vedle sebe. Lze třeba uvést příklad z jižní Moravy, z Pavlovských vrchů, kde existuje v sousedství hradiště na Stolové hoře a pří-



mo na Děvině–Maidbergu, což je velmi příznačné. Dospěl jsem z různých důvodů k názoru, že také ve Znojmě proti velkému Hradišti sv. Hypolita leželo malé kultovní hrzení v okolí pozdějšího kostela sv. Michala (snad již velkomoravského), po němž lze zjistit stopy ještě v gotickém městě. Vysvětluje-li Chaloupka tuto znojemskou pozoruhodnost rozmarem Přemysla Otakara I., je nutno ho upozornit, že to není žádné přijatelné vysvětlení. Stejně není pravdivé, že velkomoravské svatyně stály jen na hradech. Velkomoravské vykopávky prokázaly přece nečekanou okolnost, že kostely byly tehdy i mimo hrady (viz Modrá a Sady u Kunovic). Je sice pravděpodobné, že znojemské Hradiště je zařazeno u Bavorského geografa, ale nejmenuje-li se tam výslovně, jaký zisk z toho plyne pro znojemskou historii? Havlíkovi se nelíbí, že označují velkomoravský hrad Znojmo za „kmenový“ v uvozovkách. Co prý tím míním? Žádné kmeny prý nebyly. Před deseti lety si Havlík vymyslel kmen Dyjavanů, nyní zřejmě chce, abych se ve „vysloveně populární“ uměleckohistorické knize zabýval problémem „kmenů“, s nímž si historici vůbec neví rady. Bylo by snad pro někoho zábavné seznámit se s Havlíkovým ponětím „kmenů“. Pokud jde o proboštví u sv. Hypolita, doložené až v 13. století, měl by Havlík odvolat své tvrzení, že patřilo Staré Boleslavi.

Pro dobytí Moravy Oldřichem založil kníže Břetislav proti Hradišti nový přemyslovský hrad Znojmo s hradním kostelem, podle mého mínění před svým nastoupením v Praze (1034–1037?).<sup>6</sup> Při osvobození Moravy od Poláků byla ztracena jižní část staré Moravy nad Dunajem až k Dyji<sup>7</sup> ve prospěch Východní marky Babenberků. Již 1025 císař Konrád II. daroval desátky z tohoto území Pasovu. Havlíkovým názorem, že se hranice na Dyji ocitla až po roce 1040 až 1041, není nutno se zabývat, rovněž nikoli jeho vírou ve „silva More“ v rakouském Weinviertelu. Musil by to nějakým způsobem napřed dokázat.

Pro způsob, jakým Havlík argumentuje, je charakteristický tento příklad. Konstatoval jsem kdysi v jedné své práci, že se přemyslovské hrady 11. století zakládaly v některých případech na dosti vzdálených místech od velkomoravských „kmenových“ center. Podle Havlíka nemohou s tím odborníci souhlasit,<sup>8</sup> neboť Hradiště sv. Hypolita – Znojmo, Pohansko – Břeclav a Mikulčice – Hodonín jsou přece blízko u sebe. Recenzent tedy uvede tři případy „blízkosti“ (které jsem sám zjistil) a vynechá případy „vzdálenosti“, načež mne obviní z ignorantství. Přitom, pokud mohu soudit, ví nebo měl by vědět, že Rajhrad – Brno, Staré Město (Velehrad) – Spytihněv, Mikulčice – Podivín (a popřípadě Hodonín) jsou vzdálené. O rozsahu znojemského úředního knížetství nelze s Havlíkem diskutovat, dokud si neprovede kritický rozbor tzv. zakládací listiny staroboleslavské kapituly. Nechápu také, proč mne Chaloupka upozorňuje na tzv. zakládací listinu třebečskou, když jsem ji použil.

Zarážející je, co píše Havlík o románském znojemském hradě: „jeho polohu je dnes obtížné určit, poněvadž plateau, na kterém stojí rotunda a které mělo větší rozsah a bylo mnohem výše než místo, kde vznikl pozdější gotický hrad,

bylo z velké části odstraněno při stavebních úpravách hradu, takže rotunda dnes stojí na obnažené skále“. Románský hrad se zřejmě vznášel jako atomový hřib nad dnešním hradem gotickým. Byl přece „mnohem výše a měl větší rozsah“. Přiznávám, že jsem se zapomněl zmínit o provenienci rotundy. Psal jsem o tom několikrát a měl jsem dojem, že o tom každý ví.

Hlavní nelibost však u recenzentů vyvolalo mé vyšetření struktury znojemského předměstského podhradí. K rozboru – jak jsem naznačil – je nutno užít např. městského půdorysu, a sice striktně. Buď jsem přesvědčen, že se v něm předměstská situace jeví nebo nikoli. Jeví-li se, je třeba považovat půdorys za pramen, s nímž pak nelze manipulovat libovolně, jak se zrovna hodí.

Gracián Chaloupka hledí na začátky našich městských komunit vývojově. Zašel však při zkoumání vývojové linie příliš daleko, takže nakonec není jasné (ani jemu), co si pod slovem vývoj představuje. Jeho výzkumům je třeba věnovat blíže pozornost a ukázat, co je v nich správné a s čím nelze souhlasit.

Chaloupka vytvořil vývojovou teorii moravských měst, aniž skoro vypustil z úst „nevědecké“ slovo kolonizace.<sup>9</sup> „Buržoazní historie v minulém století a ještě také počátkem tohoto století řešila počátky měst kompaktně pomocí různých teorií, badatel o městských dějinách vysvětluje nyní jejich počátky a vývoj po určitých etapách, které lze někdy částečně vyčíst z jejich historicko-topografického vývoje“. Města nevznikala naráz, nýbrž se vyvíjela ve vývojových stupních. Je nutno opustit zakládací teorii měst, pravdivá je jen vývojová. Pouze u královských měst neexistují vývojové stupně, „protože prodělávala tento vývoj už dříve a rychleji, než nám jej prameny zachytily“. Vývojové stupně měst jsou podle Chaloupky tyto:

1. Hrad (nebo klášter nebo biskupství) se svým předhradím nebo podhradím.
2. Trhové osady na předhradí nebo v podhradí, zvané „wik“ (vicus) nebo „burgus“ (ve Francii -faubourg, v Anglii -boroug, v Itálii -borgo). Základem je německé slovo „Burg“, proto i Hamburg, Magdeburg, Lundenburg. „Wik“, souvisící na severu s „weichen“ (osady na pobřeží moře), na jihu asi s „vicus“. Na jihu vyšel vývoj snad ze starých římských měst, ale na severu – rozumím-li autoru dobře – došlo k „samohybu“ vlivem rozvoje výrobních sil a dělby práce.

3. Vyspělejší stupeň trhové osady, zvaný mercatus, forum, villa forensis, oppidum, oppidum forense, civitas forensis“ (10.–13. století = forum, od 13. století = villa forensis, oppidum, civitas). Tento stupeň se lišil od předešlého tím, že osada byla již „konkrétněji doplněná“ postupným vývojem na „skutečnou trhovou osadu“. Byl jí povolen „svobodný trh“ na některý den v týdnu (začala tím samospráva města), vývojem získala např. právo mílové, právo skladu, právo opevnění. Jak patrně, udávají se stále „práva“, ale vývoj na město probíhal z domácích kořenů, neexistoval žádný vznik měst, právní momenty byly druhořadé, bez významu. Některé trhové osady zůstaly záhadně bez vývoje jen městečky nebo dokonce klesly na pouhé osady.







byl např. původně majetkem velkomoravského kostela v Rajhradě. Kolem 1200 byla založena na zmíněné větvi cest nová kolonizační trhová ves (burgus) s trojúhelníkovým náměstím a s farním kostelem sv. Jakuba a tato byla pak vysazena na město před 1243. Z předešlého je patrné, že v Brně jen se značným předstíráním lze mluvit o prioritě knížecího hradu a že „vývoj“ v podhradí byl dán dělbou práce (oddělením řemeslníků od zemědělců).

Pokud jde o vznik města Znojma, Chaloupka předně odmítá můj výklad, že „marchia“ v loucké zakládací listině roku 1190 znamená předměstskou trhovou ves Znojmo. Kdyby to byla pravda, musila by prý se „rozhodně důrazněji projevit v předměstské topografii“. Tak ona se výrazně neprojevila! Co je tedy v půdorysu města Horní náměstí? Loucké listiny jsou mimořádně hojně zachovány. Aby někdo uvěřil, že loucká „marchia“ 1190 je „břetislavská česká chovány. Mezi Pul kavou a Lávou“, musil byl Chaloupka vyložit: 1. Co myslí českou markou mezi Pul kavou (řekou – linií) a Lávou (městem – bodem); 2. Kdy nabyl klášter ve Znojmě desátky; 3. Co se stalo s klášterní „markou mezi Pul kavou a Lávou“ později.

Jinak jde u Znojma – jak známo – o pochopení dvou listin z roku 1226 a struktury městského půdorysu. Oba oponenti, Havlík i Chaloupka, naprosto odmítli mou analýzu a vědí vše lépe, ovšem každý zcela jinak. Pohlédneme-li na půdorys města, je patrné (ostatně i podle zpráv), že středověké Znojmo mělo dvě tržiště – náměstí, Horní a Dolní. Trojúhelníkové Horní náměstí bylo dáno větvi Haberské a Brněnské cesty, které společně přicházely od brodu pod Hradištěm tzv. Jámou (strží) nahoru. Dolní náměstí je zhruba obdélníkové a z jeho vztahu k Hornímu tržišti je nepochybné, že je mladšího původu než Horní.

Horní náměstí je tedy původní podhradí Znojma s předměstským tržištěm, Dolní náměstí je kolonizační a vzniklo až po založení města Znojma. Trhovou osadu s Horním náměstím jsem ztotožnil s „markou“ z roku 1190 a s „vicus“ „circa ecclesiam sancti Nicolai“ z roku 1226,<sup>21</sup> zvaným též „újezdec“, ponechaným Louce při založení města proto, „jelikož byl vždy louckým věnem“. „Marka“ a „újezdec“ mají stejný smysl, vicus je rovněž osada se zvláštním právem, zejména s právem trhu.

Jak známo, kostel sv. Mikuláše byl farním kostelem Znojma. Havlík však tvrdí bez jakéhokoli důkazu, že znojenské slovanské tržiště leželo na předhradí (což není možné, mohl by říci nejvýše „před hradem“), a sice na dnešním Václavském náměstí. Jenže nynější Václavské náměstí je nepatrná plocha, která vznikla odbočením Veselé ulice od hlavní komunikace a zbořením kaple sv. Petra (roku 1830), jež se připomíná až v pozdním středověku. Lokalizování románského podhradí (trhové vsi Znojma) na Václavské náměstí je ničím nedoložený nápad autora, jenž nemá žádnou představu o tom, jak vypadalo středověké tržiště, a při tom nápad odporující daným faktům městského půdorysu. Václavské „náměstí“ nemělo v gotickém městě vůbec žádný význam. Chaloupka se naopak domnívá, že se předměstská trhová ves Znojmo prostí-

rala na „náměstí“ před kostelem sv. Mikuláše. Kolem kostela sv. Mikuláše byl hřbitov, ale o nějakém náměstí tam není přirozené stopy. Horní náměstí, podle Chaloupky, je teprve kolonizační, ale zároveň předměstské!

Oba recenzenti mimoto důrazně konstatují, že město Znojmo bylo založeno na území dalších trhových vsí nebo osad (Chaloupka píše dokonce o sedmi). Jde hlavně o „vicus Bala“, „vicus Ungarorum“ a o ves „Culchov“. Ukazují, jak neslychaně se všude mýlím. „Vicis Bala“ jsem vyložil jako trhovou ves Hradiště, Chaloupka i Havlík jako vísku pod hradbami za sv. Michalem, ve stržích, že: 1. „Vicis“ neznamená trhovou ves a znamená-li, kam zmizelo nejprve dokázat v půdorysu města; 2. Kdy byla vysazena trhová ves Hradiště (připomínána 3. Uvádí-li se v knihách „městské sbírky“ v pozdním středověku roku 1363 „doci zřejmě na jižním svahu Hradiště a nikoli na severní straně Hradnice,<sup>22</sup> jsem nucen žádat od školených historiků, aby neplodili z vinic trhová městečka, jejichž existence je dána jen jejich nekritickým omylem. Oba kritici odstranili z knížecí době připomínají na opuštěných velkomoravských hradištích staré trhové osady:

1. Trhová ves Velehrad na hradišti ve Starém Městě u Uherského Hradiště.
2. Trhová ves Slivnice na hradišti u Mikulčic.
3. Trhová ves Bala (Vala) na hradišti sv. Hypolita u Znojma.
4. Městečko Strachotín na předhradí hradiště Louka u sv. Petra, jež po založení břetislavského hradu Vysoké zahrady působilo dále jako podhradí břetislavského Strachotína (u Dolních Věstonic).

Pokud jde o „vicus Ungarorum“, nebyla to ovšem „trhová ves uherských kupců“ (Gr. Chaloupka)<sup>23</sup> a neležela v areálu gotického města, nýbrž před Střední branou Znojma,<sup>24</sup> jak poznal již K. Polesný.<sup>25</sup> „Uherská“ osada byla podle Havlíka nahrazena v městě „Českou“ ulicí. Jak se stali z Uhrů Češi? Kdo má tomuto ničím nepodloženému závěru věřit?

Oba kritici by musili také aspoň jediným náznakem prokázat, buď v pramenech, buď v půdorysu, svůj ničím neodůvodněný nápad, že Kulchov ležel na Dolním náměstí. Poněvadž jsem sám vůbec žádný náznak nenašel, vyslovil jsem domněnku, že Kulchov jsou Kuchařovice (městská ves psaná rokem 1220 Cvlcharuitz). Ani v tomto místě Havlík textu listiny z roku 1226 nerozumí a Chaloupka nejprve opsal můj výklad pozemkové situace v okolí Znojma při založení města a pak mi vytkl, že tuto situaci nechápu.

Chaloupka dokonce přijímá, že Jáma byla „Starým městem“, a Chaloupka i Havlík pokládají za zmatek, že rozlišují Pukental (mimo město) a Jircháre (v městě). Jako by již jméno „Pukental“ neznamenalo něco jiného než „Jircháře“ a jakoby v rejstříku 1363 obě lokality nebyly od sebe odděleny!<sup>26</sup> Chaloup-



ka shrnuje: „V. Richter se mylně domnívá, že král vysadil trhovou ves Újezdec [tj. „Újezdec“ Znojmo] na královské město. Týkalo se to spíše osad před hradem, jak se o tom zmiňuje listina z roku 1226 slovy: »Když jsme chtěli před hradem Znojmem město založiti.« O tomto závěru je zřejmě zbytečné dále diskutovat. Pokud jde o lokátora, měl Chaloupka poučit čtenáře své kritiky, že jde o domněnku L. Hosáka, k níž jsem přičinil viditelný otazník.

Zato si kritici nevšimli mého omylu, že v Louce není doložen v 13. století farní kostel u kláštera, který se mi přihodil tím, že jsem se spolehl bez kontroly na literaturu, tj. na L. Hosáka.

Chaloupka se pokusil analyzovat začátky několika dalších západomoravských měst, Jaroměřic nad Rokytnou, Moravských Budějovic, Jemnice, Slavonice. U Jaroměřic<sup>27</sup> se snažil obohatit dějiny městečka 13. století o listinu z formulářové sbírky, ovšem zcela nekriticky. Nemůže být pochyb o tom, že zmíněná „listina“ nemá se skutečnou historií Jaroměřic nic společného. O to by však ani tolik nešlo. Povážlivější se mi zdá, že autoru není jasná metoda, jaké by měl k vyšetření úkolu užít.

O vzniku Moravských Budějovic napsal Chaloupka článek,<sup>28</sup> kde se sice vypisují různé případy surové justice ze 16. století, ale o zrodu města se dovídáme jen zcela mylná tvrzení. Autor se vymlouvá na nedostatek zpráv.

Chybějí-li však písemné údaje, je nutno aplikovat i jiné poznatky, zvláště byly-li již publikovány. Práci Chaloupky nejlépe charakterizuje okolnost, že při svém pojednání vůbec neotiskl půdorys města. Přitom případ Moravských Budějovic by mohl být pro historika dosti zajímavý (analyticky). Z jiné stránky je pozoruhodný také tím, že nejzávažnější příspěvky k historii města napsal přírodovědec dr. Josef Fišer.

Nemohu se přirozeně v této souvislosti zabývat začátky Moravských Budějovic podrobně, ale snad je vhodné načrtnout aspoň kostru dějin města. Budějovice leží v staré osídlené krajině, při přechodu Haberské stezky (Znojmo–Jihlava) přes říčku, která se sotva původně jmenovala Rokytná nebo Jaroměřka. Je známo, že starý průběh Haberské cesty byl jiný než dnešní trasa státní silnice Znojmo–Jihlava (jižně od Budějovic Stráž u Častohostic, severně od Budějovic Babice – Čáslavice – Římov – Heraldice – Brtnice). Žádná jiná důležitá komunikace tu nebyla (například příčná). Vnější dějiny Budějovic nepůsobí potíže. Zeměpanské Budějovicko vystupuje roku 1231 (1235 fara, darovaná Tišnovu) jako věno královny Konstancie, na začátku 14. století se stalo lénem pánů z Lichtenburka a roku 1498 jejich zpupným dědictvím.

Urbanisticky však Moravské Budějovice kladou různé problémy. Tak například hned otázka knížecího hradu není tak jednoduchá, jak si Chaloupka představuje. V starších pramenech není po něm stopy, teprve roku 1417 se připomíná lázeň pod „Purgstalem“ a od 16. století lokalita „pustý hrad“, ležící mimo město (1677 „auf der so genannten alten burg“), kde byla obecní pastvina a pole zemky.<sup>29</sup> Jelikož roku 1657 vystavěla vrchnost panský dvůr na hradišti, které

městu vyvlastnila, a roku 1929 tam vznikla sokolovna, lze místo určit. Jde o návrší v severozápadní části dnešních Budějovic, lze místo určit.

Údaje o hradišti jsou toho druhu, že sotva dovolují výklad o zániku hradu požárem teprve roku 1532. Není vyloučeno, že hradiště vůbec nebylo historické, nýbrž prehistorické, na starodávné stezce. Zdá se, že na začátku 13. století byly Budějovice spíše zeměpanským dvorcem s panským kostelem sv. Jiljí, středo-podolím (srov. k tomu Jemnici). Co uvádí Chaloupka o hradě Budějovicích, u sv. Michala na „předhradí“ hradu, o osadě německých kupců (Německé Vsi)<sup>30</sup> v podhradí a o stáří kostela sv. Anny ve Víscé jsou jen nedoložené výmysly.

Za kolonizace byla vysazena nad Podolím v okolí dvorce a kostela trhová ves, jejíž vznik je datován pozdněrománským karnerem a kostela trhová městečko se Moravské Budějovice označují roku 1378, 1417 (odúmrt) a 1522 (kdy k rychtě patřily vsi Víška, Německá Ves a Heřmanice). Moravské Budějovice neměly však jen jedno náměstí, nýbrž dvě tržiště, Dolní a Horní Rynk („Dolní Rynk u Podolské brány“) a tři brány: na severu Podolskou, na východě Horní, na jihu Dolní (kromě dvou branek pod farou na západě k vodě). Oznáčení bran (Horní, Dolní) se tedy vztahovalo jen k Hornímu rynku. Původní radnice byla na Dolním rynku. Chaloupka se sice vyjádřil, že Dolní náměstí je původní, ale Horní náměstí chápe jen jako širokou ulici.

Existenci druhého tržiště v městě je ovšem nutno bezpodmínečně vyložit. Pozoruhodné údaje, že roku 1417 dům Jana Bohussyczara ležel jakožto pátý od nároží proti kostelu v „Neustiftu“, se Chaloupka ani nedotkl.<sup>32</sup> Kostel měl své věno („Widem“) jako v Mikulově a snad by stálo také za úvahu, jaký smysl měla vlastně v městě „Velká štůla“.

Chaloupka publikoval také pojednání o genezi města Jemnice.<sup>33</sup> Opět se v ní setkáváme se stejným způsobem práce. Autor prostě podává obsah zachovaných písemných pramenů, neklade si otázky a ignoruje nebo odmítá všechny jiné poznatky. Podle něho byla Jemnice jakýmsi hradem, starším než město, v místech dnešního barokního zámku a těsně u hradu vyrostlo královské město, jež – jak známo – bylo roku 1227 opevnováno. Ve skutečnosti byla však knížecí Jemnice 11.–12. století dvorcem nebo týnem s panskou tribunovou rotundou (podobnou rotundě na Řípu v Čechách) na nevysokém ostrohu v dnešním předměstí Podolí, při přechodu prastaré stezky přes řeku Želetavu. Cesta šla ze Znojma k Chýnovu. Podolskou rotundu lze datovat aspoň do začátku 12. věku. K tomuto sídlu příslušela ves jižně od Podolí, dnes zaniklá Stará Jemnička. Kolem roku 1200 byla vysazena na Podolí patrně trhová ves s novým pozdněrománským kostelem (farním) sv. Jakuba, z něhož se zachovala loď. Jeho patronát byl darován roku 1325/1326 králem sedleckému klášteru. Kolonizace na Podolí však nebyla výhodná a proto brzy nato, před rokem 1227, byla přenesena trhová ves na druhý břeh a bylo založeno královské mě-



to na návrší proti Podolí s královským raněgotickým hradem, jehož zbytky (válcový bergfrit!) jsou dodnes zachovány v jemnickém zámku. Farní kostel sv. Jakuba na Podolí byl dlouho farním kostelem nového města. Chaloupkům údaj, že kostel sv. Stanislava na náměstí Jemnice je z 13. století a že je možná starší než město a současný s neexistujícím hradem, jak „prý je patrné ze dvou plánek faráře J. Wesselého 1840“, je ovšem neodůvodněný.

Je možno konečně se ještě zmínit několika větami o článku Chaloupky o městě Slavonicích.<sup>34</sup> V úvodě a pak na str. 118–121 podává svou známou teorii vývoje měst, o níž jsme se již krátce zmínili. Slavonice prohlašuje za jediné město (městskou osadu) bezpečně doloženou v trojúhelníku Jihlava – Znojmo – Jindřichův Hradec (rozuměj: v 13. století), což je pro každého – jen nepatrně obezrámeného člověka se skutečností – zcela nepochopitelné. Ostatně si autor sám hned odporuje (Strmilov, Kunžak).<sup>35</sup> Při interpretaci vzniku Slavonic je ovšem pravda, že je nutno se zabývat jednak kolonizací, jednak moravskými hranicemi na jihu. Avšak, pokud jde o kolonizaci horního Podyjí (Slavonicka), Chaloupka přešel na kolonizaci Podunají „od nejstarších etnických skupin“ a příchodu Slovanů, ačkoli historické osídlení Slavonicka nemá s tím nic společného.<sup>36</sup> Proto nenapsal o kolonizaci horního Podyjí nic konkrétního, jen obecně plytkosti, jako například starou bajku, že osídlení se šířilo údolními řek, nikoli podle starých cest, i když je to právě na západní Moravě velmi zřetelné. O starých cestách na tomto území nemá přirozeně žádnou jasnou představu a zdá se, že ani o ni neusiluje. Příznačné je, že ani slůvkem neupozornil, že jde o osídlení pomezí lesa. České osady se nemohly poněmčít (Slavonice – Zlabings?). Pokud jde o hranici Moravy, směšuje Chaloupka dějiny osídlení s dějinami hranic a neuznal za vhodné dotknout se například jen problému „Urgrube“ na rozmezí Čech, Moravy a Rakous. Za feudalismu patřilo prý – jako nyní – Slavonicko k Čechům, neexistovala zřejmě hranice Moravy.

Slavonice se uvádí poprvé roku 1260, kdy svědčí na listině Vikarda z Trnavy farář Wernerus „de Zlawnicz“. V roce 1294 je „villa forensis Zlebinx“ v rukou Oldřicha z Hradce (1359 civitas Slebins). Vítkovci měli okolí Slavonic obsazeno (Jindřich z Hradce 1205–1237, Oldřich z Landštejna 1259, Vok z Rožmberka držel 1260–1262 hrabství Rakousy). Začátek Slavonic lze nepochybně vidět ve slovanské zeměpanské vsi, která vznikla v lese na křižovatce dvou cest: cesty Jemnice – Staré Hobzí (Stráž) – Slavonice – Staré Město – jižní Čechy (Doudlebsko) a cesty, kterou jsem kdysi určil jako Humpoleckou (Telč – Kostelní Myslív – Bolíkov – Slavonice – Bejdov atd.).

Chaloupka sice poznal, že slovanská ves ležela na dnešním předměstí, na cestě do Čech, západně od města a že měla farní kostel (nyní sv. Jan Křtitel, od roku 1414 špitální), ale kupodivu na jednom plánu (příloha 1) ji vůbec nezakreslil a na druhém plánu (příloha 2) pouze přidal jakési neurčité šrafování („dvory na předměstí“). Před rokem 1294 byla pak vysazena u původních Slavonic německá trhová ves Zlabings, tj. dnešní město.<sup>37</sup> Tato trhová ves nebyla

„v místech dnešního Dolního náměstí“, nýbrž je zachována v dnešním půdorysu města. Chaloupka se totiž zcela mylně domnívá, že se na začátku 14. věku ve tvaru ulice, což prý dokládá listina z roku 1366. Autor listiny nerozumí.<sup>38</sup> Naopak listina a také půdorys Slavonic ukazují, že k něčemu podobnému došlo.<sup>39</sup> Trhová ves nebyla rozšířena o nové tržiště, nýbrž do jejího tržiště byl zaprvé vestavěn nový farní kostel Nanebevzetí P. Marie (odkud se vzal jeho archaický titul?).<sup>40</sup> Zadruhé bylo městečko ohrazeno kamennou hradbou s nárožními baštami a zatřetí při tomto opevnění byly zřejmě nově organizovány přístupy do městečka, tj. hlavně pokud jde o vedení Bolíkovsko-Rakous-severní straně městečka, na jeho humnech. V tomto ohledu měl nový plán k stavebním úpravám došlo, je zbytečné hádat. Archeologické vyšetření farního kostela a zbytků hradeb musí o tom podat bezpečné informace, zvláště jsou-li zachovány bašty. Chaloupkům plán č. 2 nic z tohoto „vývoje“ nezachycuje. Výkladu, proč se Kramářská ulice jmenovala Růžová, se autor vyhnul.

Poněvadž jsme se až dosud zabývali západomoravskými městy, budiž mi dovoleno, abych při této příležitosti připojil dvě poznámky.

1. Rampulovy námitky<sup>41</sup> proti mému výkladu, jak vzniklo město Telč, jsou nepodstatné. Rampulova historie Telče je obrazem, co by mohlo být, ale co nebylo. Jelikož se budu zabývat Telčí znovu v nejbližší době, odkazují na tuto práci.

2. V mém pojednání o vzniku města Třeště se objevil nedostatek.<sup>42</sup> Nemohl jsem tehdy určit stáří městské osady Třeště pro nedostatek pramenů. Ačkoli jsem kdysi četl knihu B. Bretholze o židech na Moravě,<sup>43</sup> zapomněl jsem na údaj v ní otištěný: na Quaesita et responsa slavného španělského rabína Salomona ben Addereth (Adrath), žijícího cca 1230–1310, v nichž je zpráva o rabínu Jakubovi Trieschovi, tedy o Jakubovi z Třeště. Z této informace plyne, že v 13. století byla v Třešti židovská obec, která ovšem nemohla být ve vsi, nýbrž v městečku. Trhová ves Třešť existovala tedy aspoň již v druhé polovině 13. věku a její vysazení souvisí nepochybně s okolním kutáním. Půdorys městečka je v souladu s tímto datováním. Do husitských válek ztratila trhová osada význam a upadla. Časně založení městečka Třeště znamená, že stáří slovanské vsi Třeště s farním kostelem sv. Martina se posouvá a že jádro lodi (archeologicky nepřístupné) farního chrámu je pozdněrománské, podobně jako například v nedalekém Stonařově, spojeném s Třeští starou stezkou.

Chaloupkům vývoj měst na Moravě, dialektická trojčlenka forum – vicus (burgus) – civitas, je prázdnou konstrukcí, jelikož autor nedovedl v konkrétních případech správně analyzovat vznik městských sídlišť a dostatečně si neuvědomil, že terminologie středověkých pramenů je velmi volná a neurčitá. Proto vnáší do zpráv něco, co v nich není. Pojem „vicus“ (jehož etymologie z řeckého



oikos – a nikoli z germánského „weichen“ – je patrně mimo diskusi) zdá se být širší než pojem „burgus“ (u něhož odvození z germánského „Burg“ je podle mého názoru silně ošemetné, „burgus“ nemá ovšem nic společného s místními jmény Hamburg, Magdeburg, Lundenburg). Chronologická tabulka pro jednotlivé termíny – jak ji Chaloupka uvádí – je nonsens. Bylo by nepochybně záslužnější, kdyby autor jasně vyšetřil historii konkrétních případů „konkrétní totality“ a nestaral se o „vývojové stupně“.

Problém moravských měst souvisí – jak bylo podotknuto – s otázkou moravských hradů, ale později se od ní odděluje. Otázkou hradů se u nás v poslední době zabýval M. Štěpánek.<sup>41</sup> Pomineme-li eneolitická hrazení, jejichž funkce bývá vykládána různě, lze si nejprve všimnout hradišť lidu popelnicových polí, o nichž M. Štěpánek tvrdí, že lužická hradiště byla malá. Byla malá, ale zároveň velká, jak ukázal akademik J. Filip. Tato hradiště měla nepochybně funkci obrannou a správní (v okupovaném území), patrně byla i obchodními centry na stezkách, ale o tom zatím nevíme. Za keltské okupace asi zanikla a keltská „oppida“ jsou jakousi „cizokrajnou“ vrstvou, což je patrné i v jejich rozmístění.

Pokud jde o slovanské hrady od začátku středověku (od doby stěhování národů), je nejprve základní otázkou, existovala-li podle archeologů skutečně stará, střední a mladá hradištní doba, tj. je-li možno mluvit o staré hradištní době, jelikož doklad Vogastisburgu je indiferentní (mohlo to být staré hradiště v zemské bráně). Druhou podstatnou otázkou je, odehrál-li se skutečně „vývoj“ hradu od malého (starohradištní „akropole“ 6.–8. století v Mikulčicích) k velkému (středohradištní velkomoravské hrady 9. století) a zase nazpět k malému (mladohradištní břeťslavské hrady na Moravě 11. století). Je zcela nepochybné, že v těchto dějinách nedospějeme k pravdě metodou měření a vážení a konstrukcí „autonomního samohybu“ bez ohledu na události v prostředí.

Velkomoravské hrady vznikly na Moravě náhle ke konci 8. století, typ břeťslavského hradu byl na Moravu přinesen Přemyslovci a staré hrady byly opuštěny. Nedostaneme se také ve výkladu nikam, pleteme-li si archaický mýtický horizont s mysticismem. Při vztahu měst k hradu je však důležité, že moravské velkomoravské hrady 9.–10. století měly tržové místo přímo v obvodu hradu (v opevnění), kdežto u mladohradištních hradů se konaly trhy ve zvláštních osadách v podhradí. Dále: lze předpokládat, že tato „slovanská tržiště“ v hradech nebo později v podhradích spolu souvisela, viz případ Strachotína, kde předhradí velkomoravského hradu (Louky u sv. Petra) působilo dále jako podhradí mladohradištního hradu (Vysoké zahrady). Avšak jaký byl v nich provoz a zvykové obyčeje, o tom zatím nevíme téměř nic. Od pozdního 12. století vniká do podhradí jednak německé právo listinami zaručované, jednak jsou zakládány tržové německé osady bez souvislosti s podhradími knížecích hradů. Tržové vsi se osamostatňují. Také gotický hrad se uvolnil z vazby, kterou byly spojeny dříve hrady s tržovými místy.

Existují tedy dvě vrstvy „trhů“, domácí a cizí. Výzkum cizích práv nemůže působit celkem potíže. Bylo by však důležité vyšetřit strukturu domácí vrstvy, je-li to vůbec možné.

## POZNÁMKY

- 1 I když s nimi plně souhlasím, přece jen musím připomenout starou pravdu: scripta manent.
- 2 Odeon, dříve SNKLU. *15 let krásné knihy*. Praha 1967.
- 3 Všem srozumitelná kniha – podle mého názoru – předpokládá velkou a kritickou práci. Skutečně dr. B. Samek např. prostudoval ke Znojmu všechny znojemské městské knihy do Bílé Hradnice. Výtka purismu L. E. Havlíka je nesmysl. Chce být Gavlikem? Ostatně než bych řekl
- 4 Nezáleží celkem na tom, byla-li Granica Hraniční vodou nebo pravděpodobněji podle hradu Črňgrad místo Zornstein, ať jsem raději puristou.
- 5 Chaloupka žádá podrobnější popis křižovatky a „politický“ význam halštatského hradiště! Křižovatku jsem popsal na str. 11–12 a kromě toho jsem připojil její plán. Recenzent si zřejmě neuvědomuje jednak, co chce, a jednak, že jsme musili šetřit každým slovem.
- 6 Věnoval jsem tomuto hradu celou kapitolu, ale Chaloupkovi to nestačí.
- 7 Srov. např. R. Hurt, Ke vzniku jihomoravské hranice, *Zprávy Okresního vlastivědného muzea v Mikulově I*, 1959, 2–9.
- 8 Pokud jsem si všiml, snažil se kritizovat můj poznatek pouze J. Praeger. Příspěvek k počátkům Podivína, *VVM XVII*, 1965, 22–32, jenže nesprávně.
- 9 Gr. Chaloupka, Dosavadní stav bádání o počátcích měst s přihlédnutím k některým městům moravským, zvláště k Brnu, *Brno v minulosti a dnes II*, 1960, 260–262. – Podrobněji Gr. Chaloupka, Kolonizace horního Podyjí a počátky města Slavonic, *Časopis Moravského muzea (vždy společenské)*, LI, 1966, 105–152.
- 10 O klášteře je u nás zbytečné mluvit. Kdyby se mělo uvažovat o vztahu biskupství k tržovému místu, musilo by se tak stát ze zcela jiného horizontu než z toho, v kterém se Chaloupka pohybuje.
- 11 J. Dobiáš, Německé osídlení ostrůvku jihlavského, *Časopis Archivní školy VIII*, 1931, zvl. otisk.
- 12 Gr. Chaloupka, l. c., *Brno v minulosti a dnes II*, 1960, 261.
- 13 „Burgus ecclesiae sancti Blasii“ neležel pod kostelem sv. Blažeje, kostel sv. Blažeje byl v „burgu“.
- 14 V. Richter, Z počátků města Brna, *ČMM LX*, 1936, 288.
- 15 Gr. Chaloupka, K počátkům města Brna, *Brno v minulosti a dnes I*, 1959, 146–150. – Gr. Chaloupka, l. c., *Brno v minulosti a dnes II*, 1960, 262.
- 16 Chaloupka užívá zřejmě pro Petrov raději slovo „místo“ než „hrad“, protože i stará literatura o hradě na Petrově neuvažovala.
- 17 Uměleckohistorické poznatky o stavbách na hradě Brnu (Petrovu) Chaloupka prostě neuznává.
- 18 Název „forum“ je prý doložen např. v opatovické listině údajem „nonum forum et nona quoque septimana“. Autorovi není vůbec jasný způsob a povaha dávek (devátý díl, spletení tržného s dávkami z hradského okrsku = bližší určení tržného!).
- 19 V rukopise knihy Znojmo jsem vyložil (v návazání na B. Mendla) smysl slova „vicus“ na pražském příkladě. Redakce mi tuto úvahu z publikace vyškrtla.
- 20 Al. Gregor, K výkladům místního jména Brno, *Brno v minulosti a dnes I*, 1959, 139–145.
- 21 Srov. v Praze „civitas circa s. Gallum“. „Circa“ se nesmí chápat jako „okolí“, viz polohu sv. Havla v Praze.



- <sup>32</sup> K. Polesný, *Rejstřík r. 1363 (atd.), VIII. výroční zpráva českého státního reformovaného reálného gymnasia ve Znojmě za školní rok 1926–1927 (Znojmo 1927)*. – Současně se uvádí vinice „Grednitz“.
- <sup>33</sup> Příklad Jaroměřic nad Rokytnou nic nedokazuje, jak by se „uherští kupci“ ocitli v bezvýznamném městečku?
- <sup>34</sup> Nikoli před branou hradu; Havlík vůbec listině z roku 1226 nerozumí.
- <sup>35</sup> Co si mám myslet o výtce Gr. Chaloupky, že Nové Sady na cestě k Suchohrdlům nebyly Nové Sady, nýbrž Novosady?
- <sup>36</sup> Havlíka nemusí děsit „novotvar“ Jircháře (místo V jirchářích, nikoli s velkým „J“, jak píše Havlík). Již akademik Fr. Trávníček byl zásadně proti podobným předložkovým jménům.
- <sup>37</sup> Gr. Chaloupka, Několik poznámek k tzv. zakládací listině města Jaroměřic nad Rokytnou, *VVM V*, 1950, 4–22.
- <sup>38</sup> Gr. Chaloupka, K počátkům města Moravských Budějovic, *VVM V*, 1950, 152–169.
- <sup>39</sup> Podle Fr. Jecha jmenovaly se zahrady pod panským dvorem „Na valech“.
- <sup>40</sup> Kam bychom došli, kdyby každá Německá Ves byla trhovou vsí cizích kupců?
- <sup>41</sup> Apsida karneru byla zbořena roku 1832.
- <sup>42</sup> Dolní brána u fary byla zvána také „Stiftthor“. Znamená to skutečně „Klášteří“ (podle tišnovského kláštera)?
- <sup>43</sup> Chaloupka, Jemnice od počátku 16. století, *VVM VII*, 1952, 1–17, 49–57, 97–107.
- <sup>44</sup> Gr. Chaloupka, Kolonizace horního Podýjí a počátky města Slavonic, *Časopis Moravského muzea (vědy společenské)*, LI, 1966, 105–146.
- <sup>45</sup> Neodpustil si nemístnou „kritickou“ poznámku proti Jindřichu Šebánkovi.
- <sup>46</sup> Když by chtěl na Slavonicku začít s „nejstaršími etnickými skupinami“, měl by vědět o halštatských hradištích v této oblasti.
- <sup>47</sup> Chaloupka soudí, že již před rokem 1260. Farář roku 1260 má sice německé jméno, ale pojmenování Slavonic „Zlawnicz“ je snad ještě české. Jelikož nelze vyloučit, že roku 1260 držel Slavonice Vikar z Trnavy, bylo by možno pochopit faráře Němce touto okolností a nikoli existenci městečka. Na jiném místě však Chaloupka udává, že trhová ves vznikla až na konci 13. století.
- <sup>48</sup> Např. hřbitovní bránu považuje za městskou „Hřbitovní bránu“.
- <sup>49</sup> Srov. např. nikoli Horní a Dolní náměstí, nýbrž jen „pars inferior, pars superior“. Rozdělení roku 1366 si vůbec nevšímá předpokládaného rozšíření na starou a novou část města, což je příznačné.
- <sup>40</sup> Nápad, že byl opevněným chrámem, je ovšem neudržitelný.
- <sup>41</sup> J. Rampula, *Pověsti a názory o vzniku a vývoji Telče v nejstarší době*, Telč 1946.
- <sup>42</sup> V. Richter, K nejstarším dějinám Třeště, *ČSPS LXI*, 1953, 7–37.
- <sup>43</sup> B. Bretholz, *Geschichte der Juden in Mähren im Mittelalter I. Bis zum Jahre 1350* (Brno 1934), 101, 114.
- <sup>44</sup> M. Štěpánek, *Opevněná sídliště 8.–12. století ve střední Evropě*, Praha 1965.

## BAROKO



## POZNÁMKY K BAROKNÍMU UMĚNÍ

[Podstata a smysl baroka]

*(Předneseno 19. května 1967 na vědecké konferenci o barokní kultuře, uspořádané katedrou pro českou literaturu filozofické fakulty Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Brně a dalšími ústavy. Publikováno ve sborníku O barokní kultuře. Brno 1968, s. 147–160. Podtitul editora.)*

Byl jsem vyzván brněnskými literárními historiky, abych se pokusil vyšetřit, co znamená barok ve výtvarném umění. Jelikož mým pracovním polem je hlavně architektura, je přirozené, že moje interpretace baroka bude omezena mými možnostmi. Na druhé straně však není tato připomínka nebo omluva snad nejnaléhavější. Barokní dílo – aspoň určitého směru – je stejně komplexní, jsouc souhrou všech oborů výtvarné práce a právě architektura je základnou této umělecké totality.

Otázkou, co je barok, jsem se zabýval již dříve, vždy – jako nyní – vlastně příležitostně. V době výstavy Pražské baroko – umění 17. a 18. století v Čechách (Praha 1938) bylo založeno Sdružení přátel baroka v Umělecké besedě a v rámci této organizace jsem uveřejnil krátkou úvahu o pojmu baroka.<sup>1</sup> Podruhé jsem se dostal k rozboru baroka při recenzi knihy H. G. Franze Bauten und Baumeister der Barockzeit in Böhmen,<sup>2</sup> neboť Franzova publikace je nejobsáhlejší přehled barokní tvorby v českých zemích z posledních let. Nynější článek, podnícený barokním sympoziem v Brně 1967 a po značných rozpacích nazvaný „Poznámky“, je tedy třetím pokusem vyjádřit barok. Uvedení číslování má jistý smysl, nikoli však takový, že by autor po napsání třetího příspěvku nebyl otrávený a že by ho raději neroztrhal. Lze se však utěšit tím, že by patrně bylo možné uvažovat o baroku vždy za čas stále, i kdybychom snad nevěděli proč. Historie umění je přece instituce, učí se na univerzitách a má akademické ústavy.

Zdá se vhodné připomenout dvě okolnosti. Vlivem řeči („barok“) a situace v 19. století se dostala historie umění k objektivacím. Je známo, že tento přístup začíná v osvícenství konstrukcí formálního slohu, a byla-li na začátku 20. věku v Kunstgeschichte als Geistesgeschichte vystřídána forma „světovým názorem“, neznamenalo to radikální změnu stanoviska. Přírodovědecky orientovaná metafyzika objektivace, otázka po podstatě baroka, otázka jeho substance,



zůstala. Byla u pseudoslohů minulého století samozřejmá a ani realismus – impresionismus – poimpresionismus se svou „noetikou“ nepotřebovali ji nutně odstranit. Problém objektivace v exaktní vědě může být řešen různě<sup>3</sup> – je podle M. Heideggera historickým –, ale má vůbec smysl ve světě umění? Jsme oprávněni přiřazovat k pojmu „barok“ dílo, u něhož perspektivismus znamená něco zcela jiného než u přírodní věci a jehož existence je mimo metafyzickou hypostázi? Skutečně, v dějinách historie umění lze před objektivistickou historiografií umění, založenou J. J. Winckelmannem, zjistit „přirozený“ způsob pracující s „manierou“ umělce (nebo nejvýše jeho dílny, školy). Trojdílná filozofie dějin této historie byla rovněž „přirozená“: máme sice předky, ale to, co sami nyní tvoříme, je to nejvyšší umění. Tedy žádné Kunstwollen, pro něž každá epocha musí být stejná.

S předešlým souvisí druhá věc. Není-li historik umění odsouzen k objektivitě, kdo mu dovolil, aby se zajímal o barokní dílo? Není-li totiž možné si myslit, že se historik vznese jako kosmonaut do beztížného prostoru mimo naši soustavu a že bude objektivně pozorovat barok kdykoli libovolně, musí dostat od někoho svolení. Tím, kdo uděluje povolení, je čas, vícedimenzionální přítomnost. Je tedy otázka, zda je nyní vhodný čas k vyšetřování barokního díla. Podle mého mínění se zdá, že dnešek je nikoli jen k tomu vhodný, ale že jsme k tomuto úkolu přímo zavázáni přítomností, tj. současným uměním. Hora ruit, moderní umění nám otvírá barokní svět umění. Přítomnost je nám dána a je tedy darem, ocitli jsme se v ní. Nutnost k baroku není otročtím zákonem, dar lze odmítnout, i danost vyžaduje rozhodnutí, kterému se nemůžeme vyhnout. Musíme se v přítomnosti orientovat a rozhodnout se v ní; buď spolupracovat, nebo nastoupit cestu omylu. Jsme na rozcestí, ale ukazatel je přítomný, jen ho musíme vidět. Přítomnost nás vede k pochopení barokního díla a naopak vyšetření baroka bude nám vodítkem k modernímu umění. O přítomnost totiž hlavně jde. Chce-li snad někdo vytykat této hermeneutice *circulus vitiosus*, je metafyzik myslící *more geometrico* a jako takový spadá do likvidace. Minulost je dimenzí vlastní přítomnosti, zachované barokní dílo stojí přítomně před námi stejně jako dílo současné. Dění v 18. století není primární otázkou.

Ve výkladu slova „barok“ se objevily dvě teorie. Podle jedné znamená výraz „barok“ asi formální zdivočelost, podle druhé obsahovou zmatenost. První interpretace je starší a zřejmě pravděpodobnější, druhá mladší – jak to obvyčejně bývá – snaživě přispěchala v určité dogmatické estetice. Před několika lety jsem našel v dietrichštejském mikulovském archivu (nyní uloženém v Brně) zápis mladého syna dietrichštejské rodiny větší barokní hůl (einen grösseren *baroque* Stock), *baroque* psáno francouzsky. Mimochodem: v účtech lze sledovat, jak po obležení Vídně Turky 1683 u mladé generace Dietrichštejnů přímo vypukla francouzská móda. Uvedený vídeňský údaj je pozoruhodný z několika stránek. Především mne překvapila jeho časnost, konec 17. století.

ovšem sledovat historii slova „barok“ v evropských jazycích. Zadruhé je – tím – zřejmé, že výraz „baroque“ je míněn formálně. To ovšem – jak naznačeno – není novinka, ale je vhodné to opakovat. Odpovídá to také jazykovému citu. Je dále zajímavé, co si máme představit při vídeňské zprávě o barokní hůli. Byla soustruhována ze dřeva, ale sotva měla tvar balustru. Balustrová forma byla přece běžná renesanční forma a není vůbec důvodu, proč by měla být zvána „barokní“. Ostatně balustrová hůl v ruce mladého Dietrichštejna by byla dosti nevysvětlitelná. Hodila by se snad pro nějakého dvorního hodnostáře, ale pak by nestála 1 zl. Vzpomeneme-li si však na druhou polovinu 17. století, vytane nám na mysli spíše hůl ve formě šroubovité závitnice, ve tvaru šrouboho vzoru, od sloupů u Berniniho tabernáku u vycházejícím ze známé (1624–1633). Byla-li nazvána tato forma v 17. věku barokní, pak se to stalo nepochybně pro její schválnost, bizarnost, pro její rozkladnou tendenci, rušící normu klasicistické renesance. Je pravda, že skoro před půl stoletím tendenci, rušící normu klasicistické renesance, pro její rozkladnou tendenci, rušící normu klasicistické renesance, „barok“ na tři proudy (chronologicky nesoučasné): 1. perspektivní (Borromini, Guarini), 2. monumentální (Michelangelo), 3. klasicistický (Bramante, Palladio). Avšak v novější historii umění 20. věku byla tendence rozkládající klasicistický kánon vyhrazena jen „monumentálnímu baroku“ a tento byl přehodnocen na jeden směr manýrismu. Uměleckohistorická věda se pak snažila po celou první polovinu našeho století zbavit fenoménu baroka právě této rozkládající charakteristiky, která skutečně pro ta díla, jež nyní míníme jako vlastní barokní, tj. pro Birnbaumův směr perspektivního baroka, není nijak přílehavá. Z Birnbaumových tří baroků se tedy staly dva manýrismy (michelangelovský a klasicistický-klasicizující) a jeden pravý barok perspektivní. Tím jsme se však dostali do dosti groteskní situace. Konstituovali jsme barok jako něco, co původně snad vůbec „barok“ neznamenovalo, byl-li podle vídeňského příkladu „barokní“ manýrismus. Pro tuto konfuzi je asi příznačný francouzský tvar slova „barok“ u dokladu 1696, tedy z uměleckého prostředí, v němž podle našeho dnešního chápání žádný barok neexistoval, nýbrž jen manýristická tzv. *Vorklassik*. Tyto zběžně načrtnuté poznámky ovšem nechtějí, aby byla měněna dnes již konvenční terminologie pro údobí 17. a 18. století. Avšak není jisté na škodu si uvědomit, co se vlastně přihodilo v poslední historii umění, zvláště je-li určen „barokní“ logické. Neboť barok = zdivočelost lze myslit jen ve vztahu k normě a tento vztah má právě manýrismus k renesanci. „Perspektivní barok“ nemůže být zdivočelý, jelikož je – jak uvidíme – s normou nesouměřitelný.

Není úkolem ani popsat a konstituovat totalitu nebo podstatu baroka, ani vylíčit jeho dějiny, ale pochopit historické barokní dílo. Přirozeně k tomuto pochopení jsou nutné předpoklady. Především – kvůli dorozumění – je záhodno opakovat na tomto místě ve zkratce známé dějiny barokní architektury. Barok „perspektivní“ vznikl v Římě činností F. Borrominiho v první polovině 17. století. Po smrti Borrominiho 1667 zavládl v Římě akademismus a další vy-



vijení barokních principů se přenáší k savojskému dvoru do Turina působením Guarina Guariniho (1624–1625). Na severoitalský guarinismus navázal vídeňský J. L. Hildebrandt (1668–1745) a v jižním Německu B. Neumann (1687–1753). Důležité však je, co se stalo po roce 1700 v českých zemích. V díle Giovannio Santiniho (1667–1723), jehož radikální tvorba je z nevědomosti stále ještě připisována zednickému mistru Kryštofovi Dientzenhoferovi, došlo v středoevropském prostoru k syntéze italského guarinismu se severskou středověkou tradicí, danou pozdněgotickou architekturou a renesancí jen ztluměnou. Tato syntéza přestoupila umělecky jak italský, tak vídeňský guarinismus a znamenala vyvrcholení radikálního baroka. Barokní syntéza nebyla v dějinách umění českých zemí (konkrétně v pražském středisku) ani první, ani poslední. K podobnému splynutí a střetnutí jihu a severu došlo u nás již za posledních Lucemburků v gotice a také v polovině 19. století dílo Josefa Mánesa lze pochopit jako syntézu klasicismu a romantismu, nikoli jako počátek realismu, podobně jako dílo B. Němcové.

Hrubý náčrt dějinné linie tzv. radikálního nebo perspektivního baroka nevyčerpává ovšem plnost epochy 17.–18. století. Po krátkém údobí klasicke renesance v Římě je skoro celé italské 16. století vyplněno tzv. manýristickým uměním. Slohový termín je odvozen od italského „maniera“, tj. způsobu, a bylo již připomenuto, že v renesanci byl u Vasariho umělecko-historickým pojmem. Z hlediska přirozeného světa umění bylo umělecké dění dáno souhrou manier, způsobů výrazu jednotlivých mistrů a jejich škol. Dnešní slovo „manýrismus“ je ovšem vlivem 19. století také dobovým slohem a italský manýrismus, objektivisticky pozorován, se rozštěpil na dvě možnosti (dejme tomu: racionální a iracionální): klasicizující (Palladio) a anti-klasiku (Michelangelo v stáří), tedy to, co vídeňský doklad 1696 nazval „baroque“. Toto rozvrstvení přesáhlo do 17. století a objevilo se nejen v jednotlivých centrech, ale i evropském měřítku. V Římě vedle Fr. Borrominiho existoval v architektuře klasicizující L. Bernini a později C. Fontana, ve Vídni vedle J. L. Hildebrandta J. B. Fischer z Erlachu. Michelangelovský manýrismus prošel severní Itálií do střední Evropy a s klasicizujícím manýrismem opanoval jakožto Vorklassik západ v údobí louisquatorzu (1643–1715), byv překonán teprve rokokem louisquinzu. Také v tomto dění došlo ve střední Evropě k syntéze jihu a západu v modu syntézy baroka a klasiky, nikoli ovšem u staršího Fischera z Erlachu, jak se mylně domnívá H. Sedlmayr, ale u mladšího Dientzenhofera, Kryštofova syna Kiliána Ignáce. J. B. Fischer je klasicizující manýrista habsburského imperialismu.

Z naskicovaných evropských rozporů v 17. a 18. století, které byly ve své době nepochybně zcela zásadní, znovu se klade otázka, co je barokní dílo (barokní v nynějším slova smyslu). Lze snad podle uvedeného stavu (dění) konstruovat podstatu umění 17.–18. věku abstraktně jako dialektiku protikladných pólů, nebo se konkrétně rozhodnout v totalitě pro jeden směr? Je jasné, že abstraktní schéma dialektického vysvětlení historiku umění při konkrétní histo-

rické analýze barokního díla mnoho nepomůže. Co nás však přímo nutí se rozhodovat a jak? V tom jsme opět vedeni přítomností, neboť žijeme v podobné situaci světa jako v barokní epoše. Také dnešek se nám dává jako spor dvou uměleckých světů; jedno umění je zatím nazýváno z nedostatku prostě moderním a druhé realismem, ovšem mylně. Totiž jediné konkrétní umění toho jména, umění druhé poloviny 19. století, bylo iracionálně naturalistické a nikoli idealistické (typizující). Je jisté možné sestrotit v dnešním světě umění objektivisticky dialektiku. Předstupme však s touto dialektikou před současného vážného umělce. Pro něho znamená tato otázka otázku života nebo smrti, jelikož vůbec nejde o mistrovství. Ostatně jinak: který historik umění, dbá-li na sebe, by si pro své soukromí vybral dílo bolognské školy místo obrazu Caravaggia? Asi nějaký fašista.

Přítomnost vede tedy umělecko-historickou vědu k pojetí, že umění, které v 17.–18. věku vytvářelo z doby epochu, bylo tzv. radikální nebo perspektivní barokní dílo, jehož přívlastky jsou ovšem zcela vnější a nevýstižné. Lze přirozeně očekávat, že se mohou proti tomuto názoru ozvat námitky, jak se již vyskytly v určitých kruzích, ale bylo by možno dokázat, že tento odpor vychází z navyklého estetického dogmatismu, i když třeba neuvědomělého. Již v této souvislosti se objevuje první podnět k hermeneutice barokního díla. Jelikož ve slově umění, odvozeném od „umětí“, se hlásí pochopení umění jakožto normy, neboť pouze normu se může někdo naučit a umět, je barok proti-normativní, a tedy anti-umění v přísném smyslu. Pro tento charakter barokního díla je příznačné, že barok – jak známo – byl objeven naturalismem v poslední čtvrtině minulého století, aspoň z jedné své stránky. V naturalismu není čemu se učit, neexistují pro něj předpisy. Jeho plnost není spoutána.

Jiným podpěrným bodem k pochopení základních rysů barokního díla je jeho určení jakožto perspektivního. Barokní dílo je nepochybně perspektivní, nikoli však jen proto, že chce perspektivními konstrukcemi dosáhnout u diváka iluzivních dojmů. Je perspektivní v hlubším smyslu. Bylo konstatováno, že bodová perspektiva, ať již lineární, nebo malířská, je symbolickou formou novověkého subjektivismu, a tedy filozofického humanismu. Výraz „symbolická forma“ je užít proto, že takto byl fenomén v literatuře označen; nerozhodujeme, zda slovo „symbolický“ je adekvátní. Barokní dílo je perspektivní, ale také renesance je v tomto smyslu perspektivní a celé evropské umění až do kubismu. Nestačí tedy k určení barokního díla jen jeho perspektivnost, nehledíme-li k tomu, že v baroku jde o malířskou (barevnou) perspektivu, nýbrž je třeba podrobněji vyšetřit modus barokní perspektivnosti ve dvojím směru: barokní dílo je iluzí čeho a koho? Jestliže renesance konstruovala věci rozmístěné v prázdném prostoru, a tedy především trojrozměrné předměty v jejich vztazích, barokní dílo se snaží o iluzi nekonečného hmotného prostoru a jeho iluze vychází nikoli z izolovaného individuálního subjektu, ale z plurálního subjektu „my“.



Prozatím bylo barokní dílo určeno jako anti-umění a jako novověce subjektivní (iluzivní), s plurálním subjektem. K dalšímu vyšetření by bylo velmi potřebné nějaké vodítko, abychom si byli jisti, že jsme některou stránku nebo dimenzi díla nevynechali. Při konkrétní práci lze s obtíží užívat zprofanovaného schématu forma–obsah. Jde o nejobecnější pojmy, zcela vyprázdňené abstrakcí. Je-li umění otevřením světa, pak je možné navázat na Čtveřici M. Heideggera, jež je určující pro světovou hru.<sup>5</sup> Je ovšem u této Čtveřice velmi závažná otázka o dosahu její historické platnosti. K tomu se ještě později vrátím. Pokud jde o období baroka 17. – 18. století, není nutné být obezřelým. Pro barokní epochu Čtveřice nepochybně platí v plném rozsahu, jinak totiž není možná. Čtveřice světa – jak známo – je jednotná souhra čtyř: země, nebe, božských a smrtelných.

Země je stavebná nositelka, živící, plodící, šířící se v horstvech a vodstvu, povstávající v rostlinstvu a zvířectvu. Řekneme-li „země“, myslíme zároveň i ostatní ze Čtveřice.

Nebe je chod slunce na jeho klenbě, běh měsíce ve čtvrtích, putující třpyt souhvězdí, roční doby a jejich koloběh, světlo a smrákání dne, tma a svítání noci, příznivé a zlé počasí, let mraků a modrá hloubka éteru. Řekneme-li „nebe“, myslíme zároveň i ostatní ze Čtveřice.

Božští jsou poslové božstva s pokyny. Z jejich tajné vlády se jeví božstvo ve své nesrovnatelnosti. Řekneme-li „božské“, myslíme zároveň i ostatní ze Čtveřice.

Smrtelní jsou lidé, jelikož mohou zemřít. Zemřít znamená schopnost smrti jakožto smrti. Jen člověk může umřít (zvíře hyne), a to pokud existuje na zemi, pod nebem a před božskými. Řekneme-li „smrtelní“, myslíme i ostatní ze Čtveřice.

Převédeme-li Heideggerovo básnické vyjadřování do navykých termínů dnešní historie umění, lze uvedené dimenze světa přetlumočit jako hmotu a prostor („země“), čas („nebe“), sakrálnost („božští“) a profánnost („smrtelní“).

## I. Sakrálnost barokního díla

Vyšetřit smysl barokní sakrálnosti na dílech architektury jakožto architektury je záležitostí značně neschůdnou a také nepřipravenou. V rámci tohoto sdělení bude třeba se spokojit jen několika náznaky.

Radikální barok se objevuje v křesťanském světě Evropy, a to v katolicismu, nikoli v protestantismu. V historii umění se diskutovalo, k jakému náboženskému hnutí barok myšlenkově přináleží. Zdá se, že spor zabředl do vulgarismů: renesance znamenala reformaci, barok protireformaci, popřípadě byla prezentována eventualita, že protireformaci vyjadřuje manýrismus. Toto hledání paralel je někdy velmi vágní. Například renesanční přestavba zámku v Telči,

prováděná Italy, jež by podle běžných klíšé měla naznačovat nový poměr člověka ke skutečnosti, je přeplněna odříkavými moralitami a strachem z pochelangela bývá často interpretována jako zhroucený renesančního titanismu. Nejsou však Michelangelovy architektury – díla jeho osvozen? Pozdní tvorba M. tj. krásu nadzemského původu, osobní zpupnosti? Jak souvisí erotismus Berniniho sv. Terezy nebo Caravaggiovy oltářní obrazy, vymítané z kostelů, s protireformací v běžném smyslu?

Náznačový charakter u svatých mají jejich tituly. Rozbor barokních patrocinii nebyl – pokud je mi známo – dosud proveden. Jeho výsledky lze předem těžko stanovit, snad by nebyly ani překvapující s ohledem na trvajících tradice. Barok má ovšem své nové světece a nové řády. Tito barokní světci nejsou mučedníci utracení pro víru, ale spíše pro víru žijící, jen částečně odvrácení od světa, většinou ve světě o víru usilující. Básnířka Terezie jako žena noří se do extází, halucinací a mysticismu. Od ní vycházejí bosé karmelitánky přísné observance. Avšak Ignác z Loyoly, původně chrabrý důstojník, obrácený k chudobě, vysokoškolsky vzdělaný, projektuje nový rytířský řád bez meče, s novověkou zbraní rozumu. Jeho jezuité, ecclesia militans, učí, napravují padlé ženy a pečují o umění. Josef z Calasanzie s piaristy vzdělává bezplatně chudou a potulnou mládež. Literát František Saleský rovněž vyučuje, František Xaverský je vzorem pro misionáře na Dálném východě. Zakladatel pavlánů František de Paula proslul léčením. Kapucíni, třetí větev františkánů, trvají na chudobě a na moci kázání. V českém Janu z Pomuku lze vidět zájmy církve, ale církve orientované „romanticky“. Pro barok je zřejmě dále příznačně nápadné rozbuzení mariánského kultu kolem středověkých obrazů a soch. I když jde přirozeně u těchto objektů a míst nejprve o zázraky, nelze přehlížet historismus v pozadí a tvorbu legend, historií, jak je například známe u Bohuslava Balbína. Zázračné Marie musí mít své dějiny, třeba až do apoštolských dob (Žarošice). Zázračnost se spojuje s „Alterswertem“.

Barokní novostavby městských farních kostelů nejsou již vsunovány do ústraní k účelnému zesílení hradeb jako ve středověku, nýbrž často do středu rušného denního života. Něco podobného lze sledovat u klášterů protireformačních řádů, jimž padají za oběť celé soubory domů z původní struktury města a tržišť (náměstí). Pro venkov je příznačný vznik celé sítě poutních míst, svatých hor, kopečků apod., mytologizujících krajinu mezi sídlišti, domovem. K těmto „mocným“ stavbám se sbíhal v „pravý“ čas (o poutích) zdaleka lid, ale i smrtelníci vyšších tříd, tam vládla magie, tam se zpovídalo a hned zase hřešilo. Lze si povšimnout také velkého rozšíření barokních loret, s mikulovskou loretou kardinála Dietrichštejna na začátku. Nesouvisí snad lorety s oním známým barokním zájmem o tajemství neposkrvněného početí a odtud s otázkou provinilých žen?

Uvedli jsme, že barokní dílo je komplexní. Proto lze při interpretaci barokní sakrálnosti v architektuře použít jako materiálu i vnitřní výzdoby stavby, ze-