

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

Fakulta humanitních studií



Iluze v barokním prostoru

Bakalářská práce

Autor práce: Lucie Příbylová

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

Praha 2016

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

.....

Podpis

Poděkování

Chtěla bych poděkovat Ing. arch. Mgr. Marii Pětové, Ph.D. a Mgr. Jiřímu Tourkovi, Ph.D. za odborné vedení mé bakalářské práce, vstřícnost a cenné rady, které mi při konzultacích poskytli. Zároveň bych tímto chtěla poděkovat uměleckému štukatérovi Oliveru Braunovi, který mi byl k dispozici při mém vlastním výzkumu kostela sv. Mikuláše.

Obsah

1	ÚVOD.....	6
2	Pojem baroko	8
3	Vymezení baroka	8
3.1	Barokní práce s prostorem	9
3.2	Barokní práce s hmotou	11
3.3	Barokní iluze pohybu.....	13
3.4	Tektonika a monumentálnost.....	15
3.5	Barokní dekorace	19
3.6	Barokní sochařství	21
4	Barokní účinek.....	22
4.1	Konec baroka	22
5	Vymezení baroka podle Birnbauma.....	23
6	Barokní umělec	23
7	Společensko-historický kontext baroka	25
7.1	Shrnutí baroka.....	27
8	Rozdělení baroka	28
8.1	Klasické baroko	28
8.2	Dynamické baroko.....	28
9	Rozdělení baroka podle Birnbauma.....	29
9.1	Monumentální baroko.....	30
9.2	Baroko perspektivní.....	30
9.3	Klasicistické baroko	31
10	Iluze.....	31
11	Rozdělení barokní iluze.....	32
11.1	Iluze malířská	32
11.1.1	Iluzivní oltář	37
11.2	Iluze vystupujících reliéfů	39
11.2.1	Štuková výzdoba	40
11.3	Iluze perspektivní	42
11.4	Iluze zvlněných stěn	44
11.5	Iluze prostoru	44

12	Kostel sv. Mikuláše na Malé Straně.....	46
12.1	Historie kostela sv. Mikuláše.....	46
12.2	Exteriér kostela sv. Mikuláše.....	48
12.3	Interiér kostela sv. Mikuláše.....	53
12.4	Výsledek mého zkoumání	62
12.5	Závěr.....	64
	Slovníček pojmů z architektury:	66
	Seznam použité literatury:.....	69
	Elektronické zdroje:	69
	Seznam obrázkové přílohy a jejich zdrojů:	70

1 ÚVOD

Stojíte-li před barokní sakrální stavbou, nemůžete se vyhnout pocitu, že se stavba pohybuje. Její vlnění a dojem pohybující se hmoty způsobuje neobvyklá práce barokních architektů s tektonickými zákony. Po vstupu do interiéru se ocitáte v jiném světě, ohromí vás neuvěřitelně detailní a propracovaný prostor, který se vám zvenku jevil proporčně zcela jinak, než když nyní stojíte uvnitř. Před vámi stojí velký zlatý oltář, který vás oslní svými odlesky a po stranách vás budou provázet celou cestu až k oltáři jen těžko rozpoznatelné tmavé kaple lodí, které značí cestu k Bohu. Namísto plochého stropu, který by vám pomohl uzavřít stále se prohlubující prostor, se nad vámi otevírá prostor další. Z velké barevné kopule nad vámi stékají mraky spolu s andělskými sbory ve vši nebeské slávě. Vaše mysl je ztracena v nezměrném vesmíru. Baroko se snaží ve všech směrech váš pohled vtáhnout do nekonečna. Úžas a naprosté ohromení touto lidskou/božskou velikostí mě přivedl právě k této práci.

Má bakalářská práce má za cíl objasnit všem čtenářům, jak a s jakou iluzí baroko pracuje. Ne každý si barokní iluzi uvědomuje ihned. Barokní sloh je podle mě opravdu na vrcholu umění a z jeho principů čerpá dodnes spousta umělců. Zároveň bych chtěla ukázat a popřít názor, že baroko je, jak často slychávám „přepřávané a kýčovitě“. Barokní umělec měl vždy velmi dobře promyšleno, jak umělecké dílo bude vypadat a vždy pracoval s určitým záměrem, jak působit na diváka. Právě tento umělecký záměr se v práci pokusím vysvětlit.

V první části práce se budu věnovat pouze baroku jako takovému. Od vzniku pojmu baroko, přes vymezení baroka převážně z architektonického hlediska, jelikož se chci dále zabývat iluzí v barokním sakrálním prostoru. Pokusím se vysvětlit, jak barokní umělci pracovali nově s prostorem a s hmotou. Posléze ukáži, že se vždy snažili dospět k iluzi pohybu, ke které využívali mnoho prostředků. Vysvětlím také, jak vypadají barokní dekorace a proč se nám zdají občas přepřávané či přetékané z rámců. Neodmyslitelnou součástí baroka je specifické sochařství, které se řídí stejnými principy jako barokní malířství nebo architektura. Čtenáři objasním, jak pro baroko byla důležitá monumetálnost, jak pracovalo s perspektivou a proč nám některé barokní stavby připadají jakoby se vlnily. Při bližším zkoumání barokních staveb nás může překvapit, jak odlišně baroko používá různých nosných prvků, které vlastně nemusí nic nést a to, co čekáme, že bude podepřeno, najednou podepřeno není. Uvidíme, jak si umělec s divákem dokáže úmyslně a bravurně hrát.

Zájem o výzkum barokní architektury se objevil převážně až ve 20. a 30. letech 20. st., proto spíše než ucelenou koncepci o baroku, máme k dispozici jednotlivé dílčí studie.

Teoretickou část jsem doplnila o jednu studii, která na mě měla největší vliv a dokázala formulovat obecné principy barokní tvorby. Vycházela jsem z eseje *Barokní princip v dějinách architektury* od významného teoretika umění Vojtěcha Birnbauma, která vyšla již roku 1924. Jeho netradiční myšlenky nejsou sice podporované většinou teoretiků, ale jsou velmi přínosné a věřím, že čtenář, který se chce dozvědět více o barokních účincích, by jeho práci měl znát. Mě osobně jeho myšlenky bezesporu ovlivnily náhled na ostatní umělecké slohy.

Je důležité popsat i ty, kteří tato barokní díla vytvářeli. Proto se krátce zmíním i o barokních umělcích a pokusím se popsat, jak pracovali. V neposlední řadě se zaměřím na společensko-historický kontext barokního umění a nastíním ho z hlediska své doby.

Baroko rozdělím do dvou základních proudů, klasického a dynamického. Ovšem musím zdůraznit, že v celé této práci hovořím převážně o druhém proudu, jelikož iluze byla typická a nejvíce využívaná právě v dynamickém baroku. Dělení baroka představím i podle V. Birnbauma.

V druhé části práce se věnuji samotné iluzi. Jelikož o barokní iluzi je opravdu málo literatury, která by jasně vymezovala samotný pojem a blíže ho specifikovala, rozhodla jsem se, že iluzi, se kterou baroko pracovalo, rozdělím do několika kategorií, které jsem si pracovníě nazvala takto: malířská iluze, iluze vystupujících reliéfů, perspektivní iluze, iluze zvládnutých stěn a iluze prostoru. Do každé z těchto kategorií se dá zařadit spousta dalších barokních iluzí, které jsem neuvědla, a které fungují na stejném principu. Věřím, že má práce bude pro někoho dále přínosná právě tímto rozdělením, na kterém může badatel dále stavět.

Ve třetí části práce se zaměřím na kostel sv. Mikuláše na Malé Straně. Ukáži a popíši na něm veškerou barokní iluzi a její architektonické a malířské ztvárnění. Nejdříve začnu jeho historií a postupně se dostanu k podrobnému popisu exteriéru a interiéru.

Jelikož baroko nevytvářelo nové a pro něj typické prvky či tvarosloví, ale používalo staré a klasické novým způsobem, budu ho v celé práci charakterizovat na základě odlišení od renesance. Z renesance baroko velmi čerpalo, ale zároveň se od ní distancovalo. Proto čtenář bude mít nejlpší představu o baroku na základě tohoto odlišení.

Na závěr ještě příkládám slovníček pojmů z architektury, jelikož pracuji s odbornými pojmy, které jsou pro běžného čtenáře nutné vysvětlit. Vysvětlená slova jsou v textu označena hvězdičkou.

2 Pojem baroko

Victor L. Tapié sepsal přehled o vývoji a významu pojmu *baroko*. (Huyghe, 1970: 338) Poprvé tento pojem použili Francouzi v negativním smyslu. V akademickém slovníku se pojem baroka vyskytuje až od roku 1718 a neslo význam nepravidelnosti. O padesát let později bylo baroko definováno jako bizarnost a vrchol směšnosti. Až v roce 1888 bylo baroko doceněno významným historikem uměním H. Wolfflinem v díle *Renaissance and Baroque*, ze kterého budu dále také vycházet. Později Marcel Raymond a Werner Weisbach zveřejnili své myšlenky ohledně souvislosti baroka s protireformací. (Tamtéž) Samotný pojem *baroko* vznikl z portugalského slova *barucca*, které znamená nepravidelnou perlu s oblinami. (Syrový, 1974: 273)

3 Vymezení baroka

Baroko vymežím jako umělecký sloh a dále se zaměřím na architektonické prvky, se kterými nejvíce pracovalo. Pro lepší názornost uvádím i porovnání s renesančními principy. K této části využiji převážně práci *Renaissance and Baroque* od teoretika Heinricha Wolfflina, který byl inspirací pro mnoho teoretiků zabývajících se barokem, jako například pro Vojtěcha Birnbauma, jehož specifické pojednání o baroku uvedu v další kapitole. Jelikož se chci věnovat iluzi v baroku, budu převážně pracovat s Wolfflinovými poznatky o dynamickém baroku, ve kterém jsou iluzivní prvky nejnápadnější. Dalším významným autorem, ze kterého budu vycházet, je Bohuslav Syrový a jeho dílo *Architektura svědectví dob*.

O baroku hovoříme od konce 16. století do poloviny 18. století. Vyvinulo se v Itálii, kde měla velký vliv renesance a později se rozšířilo do celé Evropy. V českých zemích baroko zdomácnělo a vytvořilo si své specifické rysy. Hovoříme o selském baroku, které se rozvinulo převážně na venkově, bylo velmi zdobné, pestře zbarvené a expresivní. „*Lidoví tvůrci pochytili řadu prvků při práci na panských zakázkách, kterých se často účastnili nejen jako placené síly, ale mnohdy v rámci svých robotních povinností. [...] Naprostá absence teoretického vzdělání a nedostatek širšího rozhledu pak způsobily, že takovýto tvůrce přistupoval k předlohám velice osobitě.*” (Macek, Biegel, Bachtík, 2015: 587)

3.1 Barokní práce s prostorem

Převratnou myšlenkou v barokní práci s prostorem bylo, že prostor byl nyní modelován architekturou. Barokní architekti se inspirovali ze sochařství, kde se sochy již jen nevytesávaly, ale modelovaly, a divák je tak musel obcházet ze všech stran. V barokních stavbách je člověk schopen vnímat zcela jinak sílu celého prostoru, ale i samotný prostor, ve kterém stojí. Uvnitř stavby ho pohltí měkké světlo, které proniká dovnitř kupolí a které domodelovává všechny objekty. Ty se v interiéru zahalují do světelného oparu a my je vnímáme jako spojené. Světlo, nebesa, otevřené a proděravělé prostory vytváří odhmotněnost a vzbuzují v nás dojem vertikálního pohybu. Nebesa nad námi přirozeně pokračují vzhůru, a divák tak má pocit, že okolo tohoto vymodelovaného prostoru byla vytvořena architektonická stavba. Nově měl prostor vytvářet architekturu.

V interiéru se uplatnila myšlenka sjednocení. Absolutní jednota se stala pravidlem a architekti k dosažení svého záměru podřízené části raději obětovali. (Wolfflin, 1964: 57) Soběstačné podřízené prostory se sjednotily v jeden ohromný centrální prostor. Wolfflin v pojednání o interiéru uvádí příklad kostelů S. Lorenza a S. Spirita, kde jsou vedlejší lodě v poměru 1:2 k hlavní lodi. Bramante ve svém prvním projektu na bazilice sv. Petra navrhl vedlejší křížení s kopulemi podle pravidla zlatého řezu, ale v jeho dalších projektech se vedlejší prostory postupně zmenšovaly. Ve finálním vývoji prostoru interiéru Vignola navrhnul longitudinální prostor* v Il Gesú. Ten měl pouze hlavní loď s kaplemi, které přestože byly propojené, nevytvářely samostatné a nezávislé vedlejší lodě. (Wolfflin, 1964: 42) V baroku se postupně z bočních lodí začaly vytvářet kaple.

V renesanci se na druhou stranu kombinovaly samostatné jednotlivé prostory. Přidružené části byly podle Wolfflina v renesanci uvězněny v hlavní hmotě celé budovy a nikdy nedosáhly své nezávislosti. (Tamtéž)

Barokní prostory se po sjednocení staly otevřenější. Tuto otevřenost můžeme spatřit i při pohledu vzhůru, kdy se nad námi otevírají velké kupole s průhledy do nebes. Baroko používá valenou klenbu stejně jako renesance, ale nově vytváří zaklenutí pomocí české placky. Tato klenba může být nad prostorem s jakýmkoli půdorysem a vytváří velkou plochu pro iluzivní nástropní fresky.

Když barokní architekti vytvářeli své návrhy staveb a jejich prostorů, vždy se drželi pravidla, že důraz by se měl klást na střed či centrum. (1964: 55) Divákův pohled na stavbu byl tak vždy důmyslně veden nejen vzhůru, ale také do středu. Pokud Wolfflin hovoří o důrazu na střed, má tím na mysli zrychlující se rytmus umístění oken směrem ke středu stavby

a také důraz soch, který se zvyšuje směrem ke středu. Úsilí a pomalé shromažďování sil z rohů průčelní zdi může být vyjádřeno postupem od pilastrů, polosloupů až k celým sloupům, které se mohou ještě navíc hromadit. Jako příklad uvádí Wolfflin palác Chigi v Itálii od Giacoma della Porty. V raném baroku byl pilastr přesunut směrem dovnitř, opustil holé zdi a vytvořil sám o sobě roh. Překrývající se pilastry vytvářejí celý komplex linek na rohu tak, že je těžké je rozpoznat. Baroko se tak vyhýbá zobrazování rohů. Fasáda se snaží být vedena co nejméně nápadně, což podtrhuje střed budovy. (Tamtéž)

Modelace prostoru v baroku nekončila interiérem, novým způsobem pracovalo i s krajinou. Některé architektonické typy míst převzalo baroko z renesance, ovšem z části byly doplněny. Stavěla se poutní místa, koleje, rezidence jezuitů, samostatná divadla, hvězdárny, mosty, majáky, brány, sochy na náměstí a užitkové stavby jako sýpky, mlýny a zahrady. U tradičních staveb jako jsou chrámy, paláce či venkovské zámky se upustilo od uzavřené kompozice a prosadila se již zmiňovaná otevřenost s důrazem na střed, proto byly průhledy na koncích cest zakončeny architekturou. „*Největším přínosem barokní doby je, že do architektonického konceptu byla pojata celá široká krajina.*” (Syravý, 1974: 273) Vezmeme-li v potaz vztah objektů a krajiny, budovy se stavěly tak, aby byly vidět z velké dálky. Začaly se více využívat znalosti perspektivy. Důležitým přínosem byla kniha od A. Pozzy, malíře nástěnných dekorací, vydaná roku 1693 *De perspectiva pictorum et architectorum*, kde byla sbírka návodů, jak zkonstruovat prostor v perspektivě. I v krajině se vytvářelo několik prostorů, které se navzájem prostupovaly, různě míchaly či spojovaly a pro diváka byly těžko rozpoznatelné. Cílem bylo vyvolat dojem pohybu forem, hmot a prostorů. (Syravý, 1974: 274)

Typickou prací v krajině byla barokní zahrada. Ty byly pečlivě zvolené a doplněné drobnou architekturou jako např. gloriety*, pavilony apod. Budovaly se v nich umělé jeskyně, grotty*, skleníky, oranžerie a voliéry. Doplnky jako vázy, sochy, poprsí, plastiky nymf, tritónů, najád nebo vodotrysky, vodopády, kaskády, fontány byly zcela běžnou součástí. Často se ponechaly mohutné staré stromy na menších loukách, pozemky byly oploceny živým plotem, aby byl vytvořen přirozený přechod do okolní krajiny. Jinak byly stromy řezané do pravidelných geometrických útvarů. Záhony fungovaly jako ornamentální výplně. Také se v zahradách budovala bludiště z porostů, přírodní divadla nebo *salla terrena** jako ve Valdštejnské zahradě v Praze. (Syravý, 1974: 276) Tak vznikl i pojem francouzská zahrada, jejímž tvůrcem a hlavním architektem byl André Le Notre. (Tamtéž)

3.2 Barokní práce s hmotou

Pro baroko je typická nejen práce s prostorem, ale také s hmotou, díky které vytváří působivé efekty. Wolfflin zdůrazňuje, že pro baroko je důležitá masivnost a široké a mohutné formy. Elegantní proporce podle něj zmizely pod tíhou budov. Fasády kostelů a paláců se stavěly tak široké, jak jen to bylo možné. (Wolfflin, 1964: 44)

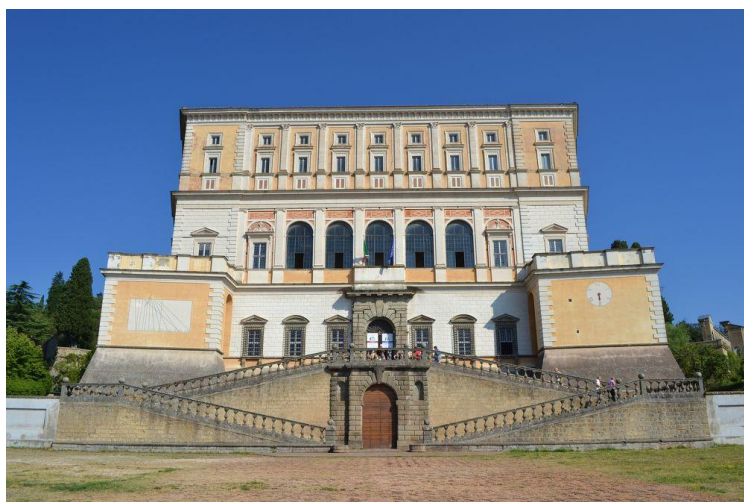
Na provedení barokních schodišť si můžeme představit, jaká obliba byla v nízkých a rozšiřujících se formách, kde se uplatnila masivní práce s hmotou. Typickým zakřiveným schodištěm do obrovských a až nepohodlných stupňů, jsou schody tzv. Scala Regia, královské schodiště vatikánského paláce na náměstí Piazza san Pietro. Wolfflin má pro ně příznačnou charakteristiku: „...vypadají jako nějaká viskózní hmota, která pozvolna stéká ze svahu dolů. Nemají žádný náznak stoupání, pohybují se pouze dolů.“ (vlastní překlad, 1964: 45) Dojem tíhy je někdy tak silný, až nám připadá, že architektonické formy skutečně trpí. (Tamtéž) Baroko pojímá hmotu a jednotlivé architektonické články zcela jinak, nyní mají určitý výraz vnitřní životaschopnosti. (1964: 46) Jak Wolfflin říká, vše, co bylo hranaté, se baroko snažilo zaoblit, barokní tvary jsou plné, měkké a často stočené, jelikož baroko pokud může, tak se vyhne jakémukoliv pravému úhlu, v půdorysu nevyjímaje. (1964: 47)

S hmotou baroko dle Wolfflina pracuje také tak, že ji příliš nerozčleňuje. Architektonické prvky nejsou ohraničovány konturou nebo výrazně rozlišovány od ostatních. (1964: 49) V renesanci se postupovalo opačně, aby dosáhla klidu, uvolnila hmotu a jednotlivé volné prvky. Příkladem tohoto barokního nerozlišení v hmotě je podle Wolfflina nahrazení sloupu pilířem. Pilíř je omezen v hmotě, zatímco kulatý sloup, který stojí volně a je zřetelně od hmoty odpojen, má větší životaschopnost. Pilíři chybí nezávislost válcového tvaru. Komunikuje pouze svým spojením s mohutnou zdí a jak Wolfflin trefně říká: „...pilíř setrvává tak, jakoby měl stále jednu nohu ve zdi...“ (vlastní překlad, 1964: 50) Právě raný barok přidal pilíř, který dominoval zhruba do poloviny 17. století. Sloupy nebyly dost silné na to, aby unesly velmi klenuté stropy a tak pilíře, které je nahradily, musely být širší. (Tamtéž) Polosloupy a pilastry navíc vystupovaly ze zdi v různých velikostech a na fasádách to mělo velký vliv na hru se světlem a stínem. Ke konci baroka byl polosloup ze zdi zcela vysvobozen. (1964: 52)

Hmotu si baroko podmanilo také násobením architektonických prvků. V renesanci byl každý prvek jednoduchý a významově čistý, zatímco barokní prvky byly většinou znásobené. (1964: 53) Hlavním důvodem pro toto násobení bylo, že abnormálně velké proporce, se kterými baroko pracovalo, si vyžadovaly mohutnější a silnější formy. Později se opakování a

násobení stalo zcela běžnou součástí barokní výzdoby a plnilo často dekorativní funkci. Několikanásobným ohraničováním vznikaly třeba štíty ve štítech atd. Samostatné formy tak ztratily svou přesvědčivou sílu. Všechno bylo opakováno minimálně dvakrát nebo třikrát a od jednoduchých proporcí bylo upuštěno. Nebyl zde žádný limit v množství tohoto opakování. Jednoduchá a soběstačná linka byla nahrazena souborem linek, u kterých bylo obtížné rozpoznat skutečné kontury. (Tamtéž) Začaly se také zdvojovat ukončující i vrchní architektonické články. Forma nyní neměla jasně definované hranice, jakoby se neuměla rozhodnout, kde skončit. Wolfflin na příkladu paláce kardinála Farnese v Caprarole ukazuje, jak může být násobení článků velmi patrné, od zdvojení říms až po násobení sloupů. (1964: 54)

Obr. 1 Palác kardinála Farnesse, Caprarola Itálie

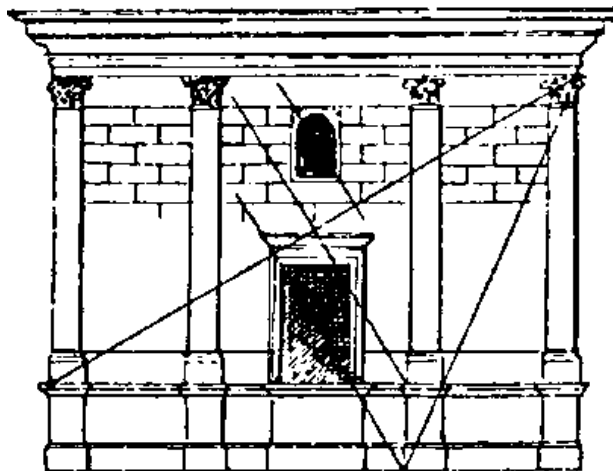


Leon Battista Alberti formuloval již v rané renesanci pravidlo, které se dá vysvětlit takto: dokonalé umělecké dílo poznáme tak, že jej nelze změnit a to ani v nejmenším detailu, jelikož by se tím zničila krása a význam celku jako takového. V architektuře toto pravidlo funguje tak, že musí být dosažena harmonie proporcí. Podíl celku a jednotlivých částí musí být založen na jednotě, nic nesmí být náhodné. Každý prvek je v souladu s nějakým jiným zcela přirozeně. Celá barokní kompozice funguje jako příroda, kdy se obraz celku promítá do jednotlivých částí a obráceně.

K opakování částí a celků uvádí Wolfflin výstižný příklad římského paláce Cancellerie, kde se opakují stejné proporce v úplně odlišných částech, např. v nejvyšším patře má malé okénko stejné proporce jako celek budovy, tyto proporce se opakují také ve výklencích. Celá budova je v podstatě postavena ve stejném poměru všech jednotlivých částí,

ovšem úhlopříčky jsou k sobě v pravém úhlu. (1964: 66) Ani v malém detailu není libovolný poměr, ale je určován pravidlem zlatého řezu.

Obr. 2 Palác Cancellerie v Římě



3.3 Barokní iluze pohybu

Baroko se spíše než na dokonalost zaměřovalo na akci, výraz, svůj vlastní projev a řízený pohyb celé budovy. Na jedné straně použilo více hmoty a na druhé zesílilo pevnost a sílu jednotlivých článků, ovšem ne stejnoměrně a právě tato nevyváženost v nás vyvolává neklid a dojem pohybu. Barokní stavba dokáže soustředit celou svou sílu do jednoho místa a zbytek v poklidu nechává být. Toto soustředění síly do jednoho místa nestojí na jednotlivých konstrukčních prvcích, ale jde o dojem z celé hmoty stavby.

Na rozdíl od renesance, která se snažila spočinout na všem v harmonii a trvalosti, baroko postupuje podle určitého směru. Baroko mělo nutkání směřovat nejen do středu, ale také vzhůru a tak se vertikální síly prohloubily v protikladu k široké mohutnosti. (1964: 58) Vertikálnost můžeme spatřit ve výškách staveb, v dominantních kopulích, které nám předkládají pocit nekonečné výšky, v iluzivních malbách na klenbách nebo i v tom, že se stavby stavěly na co nejvyšším místě v krajině. V konečné fázi baroka vertikály postupně převažovaly nad horizontálami. (Tamtéž) Baroko rozbíjelo formy a nebralo ohled na jednotlivé celky či konstrukční prvky a to vše s cílem vytvořit iluzi pohybu. Ostění oken bylo prodlouženo dolů pod parapet nebo naopak nahoru. Tendence směřování vzhůru se dá také

vysledovat ve zrychleném lineárním pohybu. (1964: 59) Například pilastry, které se dole rozšiřují, nám dávají pocit, že se pohybují směrem vzhůru. Stejně tak použití vinné révy, která se obmotává kolem sloupu, v nás vyvolává dojem spirálovitého pohybu.

Renesanční původně vyvážený vztah mezi oknem či nikou* a výklenkem, byl v baroku naprosto převrácen. Nika a související edikula* se v baroku může napínat směrem vzhůru, a to natolik, že se dotýká architrávu či niky stojící nad ní, tím pod nikou vzniká velký a prázdný prostor. Nika tak byla stisknuta do úzkého výklenku a navíc sevřená pilastry, tím se nám dojem pohybu vzhůru jeví ještě silnější.

Wolfflin poukazuje na rozdíl v tíhnutí k pohybu vzhůru v gotice a v baroku. V gotice jde podle něj o vertikální proudící pohyb vzhůru bez kontroly a v horní části se hravě rozpouští, zatímco v baroku v horní části naráží na odolnou těžkou římsu. Podotýká však, že oba slohy dospívají k harmonickému řešení tohoto vztahu. (1964: 60)

Aby baroko vytvořilo dojem iluze pohybu, nikdy nám nenabízí dokonalost či statický klid bytí „...*nabízí pouze nepokoje vyvolané změnami a napětí pomíjivosti. To opět vytváří dojem pohybu, i když jiného druhu. Napjaté proporční vztahy byly součástí tohoto charakteristického působení.*” (vlastní překlad, 1964: 62) Barokní architektura vedla vášnivý a nekončící boj mezi hmotností a architektonickou formou. Jak říká sám Wolfflin, je to jedinečný projev barokního ducha. (1964: 49)

Barokní napětí Wolfflin vidí například na oválu, který baroko užívá velmi často a oproti statickému kruhu s neměnnou podobou, z něj cítíme neklid a máme nutkání, že se může každou chvíli změnit. Přesto mají ovály a elipsy vlastnosti odvozené ze zlatého řezu a v porovnání s jinými užšími či různě stlačenými tvary jsou stabilnější. Na oválném půdorysu mohl umělec navíc daleko více pustit uzdu své fantazii při modelování zvlněné stěny než na čtvercovém. Ovál baroko používalo nejen pro půdorysy hal, nádvoří i církevních staveb, ale i pro medailonky a podobné předměty. (1964: 62) Například Giacomo della Porta změnil půlkruhové divadlo Belvederského dvoru na ovál. Podobně byla stavěna i náměstí do tvaru oválu.

Každá proporce, která byla příliš soběstačná či samonosná, byla v rozporu s barokními požadavky. Ideál napětí byl povýšen architektonickými formami, které vyvolávaly skoro až nepříjemné pocity. Wolfflin tyto prvky nazývá disharmonickými, ovšem vždy jsou použité se záměrem vytvořit iluzi pohybu.

K iluzi pohybu využívalo baroko i dřívky sloupů, ty nesloužily jen ke hře světla a stínů, ale mohly se různě spirálovitě vinout. Hlavice sloupů byly často zdobeny festony* nebo girlandami*. I zdvojování pilastrů, mnohonásobně zalamované kladí* či jakékoli násobení

prvků dotvářelo dojem iluze pohybu. Portál se také proměnil, jeho štít byl roztržen a šikmo stoupající římsy byly stočeny do volut*. (Syrův, 1974: 278)

Dojem iluze pohybu v nás také vyvolávají plasticky stupňované plochy, nejčastěji průčelí. Maderna, který dostavoval baziliku sv. Petra v Římě, stupňoval průčelí do tří úrovní tak, že plochy gradovaly. S plasticitou a stupňováním se pracovalo i na úrovních sloupů a pilastrů. (Syrův, 1974: 278) Velkou roli při gradaci ploch hrála osvětlená místa a místa v hlubokém stínu.

Na průčelí baroko docílilo dojmu pohybu i jeho zprohýbáním. Průčelí bylo nyní považováno za samostatný celek a tak se s ním také pracovalo. V konečném výsledku se celá stěna vlnila tak, že konkávně vzedmuté výklenky kontrastovaly s živým konvexním pohybem směřujícím k divákovi. (Wolfflin, 1964: 61) Díky konvex konkávním úhlům expandoval i interiér. Vnitřní prostor se rozpínal do všech stran, jakoby vytlačoval obvodové zdivo a tím se divákovi otevíral větší prostor i v interiéru.

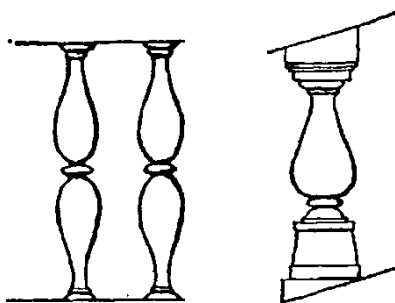
„Prostorová neuchopitelnost a dramatická modelace hmoty vytvářejí dojem pohybu – při procházení prostorem se jeho jednotlivé složky proměňují, mění se jejich tvar i interpretace divákem.“ (Macek, Biegel, Bachtík, 2015: 250) Můžeme říci, že baroko svého záměru vyvolat dojem pohybu, dosáhlo nepravidelností, neúplností, zvlněním a vyvolaným neklidem a to vše s výtvarným přesahem. (Wolfflin, 1964: 63)

3.4 Tektonika a monumentálnost

Baroko chtělo působit na diváky svou monumentalitou. Nově jmenovaný kardinál Alessandro Farnese si nechal v 16. stol. zvýšit svůj palác zhruba o metr a půl na znamení své nové důstojnosti. Vznikla tak snaha zapůsobit na lid velkolepostí, kterou církve využívala v boji proti reformaci. (Wolfflin, 1964: 39) Obrovské paláce se staly módou a každý chtěl svou stavbou překonat druhé. Aby baroko dosáhlo monumentality, zvětšovalo velikosti a sjednocovalo kompozice. (Tamtéž) V kompozicích vznikaly nové vztahy odlišných architektonických prvků, ale přesto bylo vše prostoupeno sjednocující silou. (Tamtéž) Cílem baroka bylo zanechat dojem a zahltit.

Větší stavby požadovaly jednodušší a efektivnější detaily. Architráv* tak byl zredukován ze tří pouze na dva celky, římsa byla zjednodušena na několik rázných linií a balustr*, který býval ze dvou částí, se nyní sjednotil v jednu. (1964: 40)

Obr. 3 Balustr z Kapitolských schodů od Michelangela



„Klasické umění se vždy opírá o formu, jež jasně a určitě definuje vzhled, kdežto barok má možnost se projevit jen oživením formy, únikem od ní a jejím zrušením.“ (Huyghe, 1970: 341) Barokní architekt porušoval zákony tektoniky a pracoval proti nim. Tektonické zákony byly pro architekty pouhým vodítkem, jejich záměr byl jiný, chtěli stavbu vymodelovat podle svých představ. Modelace barokních soch se dá převést i na barokní architekturu. Stěna se stala samostatnou a tvárnou složkou, na kterou přidali neobvyklým způsobem klasické architektonické prvky. Výtvarná stránka a snaha vytvořit dojem pohybu byla pro ně na prvním místě. „Pro tyto nové výtvarné záměry neváhal barokní architekt zprohýbat zeď, rozrušit řádovou vazbu architektonických článků, přerušit kladí či prolomit frontón i štít budovy [...] zeď přestala být tektonickým činitelem, byla bohatě plasticky rozčleněna nikami, výklenky, polosloupy a pásy z omítky a doplněna i volnými sloupy a stala se jakoby jen svým náznakem, hrou světél a stínů...“ (Syrový, 1974: 275) Barokní styl zbavil zdi jejich klasické role tektonického prvku a zeď jakoby ztratila svou vnitřní strukturu. Zdi se nově členily, zprohýbávaly a staly se hybnou masou.

Sloupy stojí například tam, kde nic nepodpírají a tam, kde by byla potřeba něco podepřít, nejsou. Sloupy a pilastry se hojně stavěly také tak, že přesahovaly více než jedno patro, součástí budov bylo také rytmické travé*. Raffael na paláci Pandolfini ve Florencii střídal nadokenní trojúhelníky se segmentovaným frontonem*, kde zeď opět přestává být tektonickým činitelem a je rozčleněna polosloupy na různé výklenky. Na paláci del Té v Mantově použil architekt Giulio Romano techniku, kdy části architrávů i s triglyfem* v ose každého travé* zapustil o něco níže zhruba o 2/5, tím je zdůraznil a vznikla jejich další funkce a to klenák*. (Tamtéž) Raffaella i G. Romana řadíme do období vrcholné renesance a manýrismu. Vidíme, že tato snaha byla patrná již dříve než v baroku, kde dostala své hlavní slovo.

Obr. 4 Palác del Té v Mantově, Itálie



Dalším příkladem porušení tektoniky a vytvoření nesrozumitelných celků může být Wolmutova míčovna Pražského hradu nebo Il Gesú od Vignoly, oba dva architekti použili zalomené kladí a rytmickou vazbu říms. Římsy probíhají spojitě nad polosloup, zatímco vlysy a architrávy jsou pro každý polosloup vytvořeny zvlášť. Římsa je tedy spojuje v jednotu, ale vlysy* a architrávy předurčují jejich samostatnost. Práce se zalamovaným kladím může vypadat i tak, že kladí vyběhá před průčelí, což nám dává dojem samostatnosti a tektonické funkce obou částí, i zdi i polosloupu, takto je postaven např. Černínský palác.

Obr. 5 Míčovna Pražského Hradu od B. Wolmuta



Obr. 6 Černínský palác od F. Carattiho



Proti klasickým zákonům tektoniky pracuje např. Michelangelo na Paláci konzervátorů na římském Kapitolu. Uměleckou stránku zdůrazňuje tak, že v místech, která požadují tektonickou podporu, například pod sloupky edikuly, nechává volný prostor. Na fasádě vzniká nepravidelnost a nový rytmus, které jsou dílem architekta a ne tektonických zákonů. (Syrový, 1974: 277)

Obr. 7 Palác Konzervátorů v Římě na Kapitolu od Michelangela



3.5 Barokní dekorace

K barokní práci s prostorem a hmotou neodmyslitelně patří dekorace, která je doplňovala a podtrhovala jejich účinek. Dekorace sloužily také k tomu, aby mohl architekt cíleně vést směr divákova pohledu. Díky překypujícím barokním dekoracím přiřadil Wolfflin k baroku termín *malířský*. Malířský styl se vyvinul z *lineárního období*, které dosáhlo svého vrcholu v renesanční Itálii v dílech Raffaela. (Wolfflin, 1964: 29) Malířská kvalita je mezi historiky umění obecně přijímaným znakem baroka stejně jako to, že vytváří působivý efekt svou vlastní hmotou a užívá iluzi pohybu. Pohyb se nedá fyzicky znázornit ani namalovat, a tak je závislý na efektu iluze a právě malířství je ve vytváření iluzí nejlepší uměleckou formou. (1964: 30)

Nejsilnějšími přírodní prvky, se kterými barokní malířství pracuje a pomáhají mu navodit dojem pohybu, je světlo a stín. Světlo ani stín nemají žádné hranice a dávají nám pocit pokračování. V barokním malířském stylu se nám všechny rovné plochy zdají být kulaté a plastické právě díky světlu a stínu. (1964: 31) Naproti tomu kontura, která byla typická pro renesanci, dává oku jasný směr, který má následovat. Statické linie jsou nahrazeny nejasnými a postupně se ztrácejícími plochami. Okraje figur často splývají. Stejně tak důležitý vztah je mezi rovinou a prostorem, tedy kontrast, který vytváří šerosvit. (Tamtéž) Díky kontrastu se nám různé objekty zdají blíže nebo naopak ustupují do prostoru. A jak Wolfflin říká: „*Je-li kontrast mezi světlem a stínem extrémní, může se nám zdát, že objekt z obrazu přímo vystupuje.*” (vlastní překlad, 1964: 32) Barokní malíři nepotřebují ani pestrou paletu barev, spíše nám ukazují různé variace světla a stínů. Nepoužívali barevnou škálu tak, aby každá barva vytvářela dojem čistoty, nepoužívaly naproti sobě komplementární barvy, naopak barvy podřídili tónovému schématu tak, aby nic nenarušovalo hlavní účinek založený na souhře světla a stínů. (1964: 35)

Dalším prvkem, kterým malířský styl baroka dosahuje iluze, je podle Wolflina prchavost či jakési nedostatečné vysvětlení. Jednotlivé předměty nám nejsou zcela objasněny, naopak jsou nám spíše záměrně skryty. (1964: 33) Prchavosti umělci dosahují nejen světly a stíny, ale i překrytím jednoho předmětu jiným, jelikož vědí, že oko se rychle unaví, pokud nemůže předmět uchopit ihned na první pohled. Tím, že nám malíř část předmětu skryl, nás úmyslně vede k tomu, abychom si představili to, co nevidíme. Částečně skryté předměty jakoby ožívají, máme dojem, že se mohou každou chvíli vynořit. Podobně malíři využívají k této technice zakrytí určitých předmětů rámy.

Barokní malíři také ruší pravidelnost, na kterou jsme z renesance zvyklí, tím nastává

v kompozici zmatek či zpřeházenost figur a objektů. (1964: 32) Rovná linie a plošnost je zničena jiným prvkem, například řasenými závěsy. Pokud měl malíř vyobrazit stavbu, namaloval raději ruinu, na které je minimum rovných ploch.

V malířském stylu nejde podle Wolfflina o individuálnost postav, ale o masy, shluky, neurčitost, neomezenost a nekonečnost. (1964: 34) Zatímco v renesanci se pracovalo spíše s omezeným počtem postav či objektů, které byly divákovi tvarově snadno srozumitelné stejně jako celá kompozice, v baroku se počet postav neustále zvyšoval. Dalo by se říci, že baroko pracovalo s největším počtem figur ze všech slohů. Figury navíc splývají v temném pozadí a pozorovatel nesleduje jednotlivé prvky, je spokojený s obecným dojmem. Taktéž nemůže vnímat všechny jednotlivé prvky na obraze najednou, a tak nechává svému dojmu nekonečné možnosti, jeho představivost se tím udržuje neustále v napětí. Působ tohoto malířského stylu spočívá právě v oné nevyčerpatelnosti, v nedostatku informací a v intenzivním podněcování naší vlastní představivosti.

Dekoracím a ornamentům se v baroku dávaly nezměrné možnosti. Tento záměr byl posílen tím, že dekorativní vyplňování ploch bylo tak velké, že přetévalo přes přidělený prostor. Tyto přesahy nejsou samozřejmě v celé kompozici, uplatňují se spíše v detailech, kde se tím řešily i drobné architektonické nesoulady. Řešily se tak výzdoby stropů, které na nás působí přeplněně, masivně a nutí nás k obavám, že dekorace z rámu vypadne ven. Stejný princip se uplatnil u výzdoby kopulí, kde figury a objekty vyplňují příliš velký prostor, později začaly fresky vystupovat z kopulí dále ven. (1964: 56) Překypující dekorace někdy i překrývaly celé architektonické prvky. (Syrový, 1974: 287) Na základě této přemíry dekorací vznikl ve Španělsku samostatný sloh churriguerismus, jehož zakladatelem byl Don José de Churri-Guera.

K barokní dekoraci a iluzi neodmyslitelně patří kompozice, ta je vždy natočena šikmo na pozorovatele, ať už jde o figury nebo o architekturu. Pokud je obraz určen k pozorování zdola, tak jeho úběžníkový bod je nastaven šikmo k pozorovateli. (Tamtéž) Místo, ze kterého pozorovatel sledoval objekty a obrazy bylo důležité pro jeho vnímání iluzorního pohybu. Umělec důkladně promýšlel, jak dílo zhotovit, aby byl iluzorní pohyb vidět z co možná nejvíce stanovišť.

3.6 Barokní sochařství

V baroku dochází k výraznému posunu mezi architekturou a sochařstvím. Sochařská díla vstupují do služeb architektury, někdy se můžeme setkat i s tím, že architektura vstupuje do služeb sochařství. Pracují spolu na základě jakési symbiózy. (Macek, Biegel, Bachtík, 2015: 613) Sochařská díla se snaží splnit svůj nový úkol, stávají se výrazovými prostředky stavby či dopomáhají v prostorovém řešení interiéru.

I v sochařství se baroko drží svých principů. Linku, kterou baroko zrušilo, tvořily nyní chvějící se přechody, stejně tak jako v malířství. Zrak nyní nesklouzával po stranách objektu či sochy, ale byl veden kolem až k zadní části objektu. (Wolfflin, 1964: 35) Typickým příkladem barokních soch jsou sochy od Berniniho, které Wolfflin přirovnává ke sloupu, okolo kterého se točí vinná réva. Sochaři také povrchy svých soch neošetřovali běžným způsobem, aby byly hladké, což sochám propůjčovalo určitou živost. (Tamtéž) I v sochařství je důležitý dojem pohybující se hmoty. U soch v nikách můžeme vidět stejný princip jako u překypující dekorace. Sochy tak často vypadají, jakoby měly vypadnout ze svých výklenků.

Obr. 8 Mramorové sousoší Vidění sv. terezie od G. L. Berniniho



4 Barokní účinek

Renesance oproti baroku je uměním klidu a harmonie, která nám nabízí osvobozující pocity naší existence. Výtvořiny renesance jsou tlumené, snadné na porozumění a každá forma je kompletní. Klenby jsou čistě půlkruhové, proporce jsou jasné a líbivé. Zatímco barokní styl má jiné cíle. Svým účinkem nás chce přenést jinam. Poskytuje nám vzrušení, extázi a omámení smyslů. Barokní vliv je pouze chvilkový, má na nás působit v určitou chvíli. Vliv baroka dokáže být na určitý čas opravdu mocný, ale po jeho vyprchání v nás zanechá pocit zoufalství a nespokojenosti spíše, než pocit naplnění. Cílem baroka není reprezentovat dokonalý a celistvý obraz, ale navrhuje nám neúplné zpracování a tím nás posouvá k jeho dokončení. Baroko obrací harmonii do nesouladu pomocí nedokonalých proporcí za podmínky, že celek působí estetickým dojmem. (Wolflin, 1964: 67) Nepřirozené přechody, navrstvené pilastry, rozmazané obrysy či zrušení jasně oddělitelných prvků si netrénovaný zrak může splést s úplnou absencí formy. Úmyslem není zkomplikovat naše vnímání, ale záměrně vytvořit nesoulad a iluzi, díky které máme možnost použít svou vlastní představivost. Využívá k tomu stísněné niky, neúměrně velká okna k jejich přidělenému prostoru nebo obrazy tak velké, že přesahují svůj vymezený prostor. Barokní přístup spočívá v řešení nesouladů a neshod. (1964: 68)

4.1 Konec baroka

Baroko se později samo vyčerpalo. Objevné prvky byly již objeveny a opakovaly se téže překypující motivy, které šly až do krajností, což vedlo k jednotvárnosti a lacinosti. Stavby se stávaly těžkopádnými a ztrácely svou lehkost, hravost a hlavně přesvědčivost. Z této fáze se vyvinulo rokoko, které mělo velkou oblibu hlavně v německých zemích, byla to nejvyhraněnější a poslední podoba baroka, dalo by se říci, že to byl barokní manýrismus. Spíše než o rokoku hovoříme někdy o pozdním baroku. Ve Francii se po smrti Ludvíka XIV. stalo rokoko samostatným slohem. Rokoko se inspirovalo nepředvídatelným a organickým životem, hlavním motivem byla mořská lastura, která oživovala hmotu. (Huyghe, 1970: 347) Rokoko s lidskými emocemi pracovalo jemněji a elegantněji než baroko. Rokokové stavby nejsou monumentální, ale naopak lehké. Po barokní tělesnosti se opět navrácí racionalismus jako vůdčí směr, který sloh zavedl až ke klasicismu.

5 Vymezení baroka podle Birnbauma

Považuji za důležité uvést vymezení baroka podle významného českého historika umění 19. stol. Vojtěcha Birnbauma, jelikož jeho studie mi dala zcela nový pohled na baroko jako celek. Budu tedy čerpat z jeho práce *Barokní princip v dějinách architektury*, kde hlavní myšlenka zní takto: „*Jde o vystižení vlastní podstaty barokního slohu; má v něm být ukázáno, která zcela obdobná, ano přímo totožná snaha a sklony, jako v baroku, se projevují také v posledních vývojových obdobích slohů jiných, alespoň těch, jež se mohly vyžít do posledních důsledků, takže vlastně každý sloh směřuje k baroku a tento jest stálým refrénem v dějinách umění.*“ (Birnbaum, 1941: 7) Každý sloh na konci své fáze přechází do baroka, tedy do své konečné podoby. Umělci přejdou z racionálního tektonického smýšlení do smýšlení, kdy začnou popírat tektoniku ve prospěch své vlastní umělecké invence. „*...iniciativa k přetvoření a předpodstatnění vychází tu přímo ze slohotvorné lidské vůle, jež se povznáší nad reálnost přírodních zákonů a sil, nad tektonickou skutečnost a činí ji sobě služebnou [...] toto úplné ovládnutí reality tvůrčí myšlenkou, toto dosazení utvořené skutečnosti umělecké na místo dané skutečnosti reálné – toť poslední cíl veškerého uměleckého vývoje, k němuž směřuje s přímo fatalistickou nutností.*“ (Birnbaum, 1941: 29)

Birnbaumova teorie nám dodnes pomáhá uceleně pochopit význam baroka. Přestože jeho teorie nebyla nikdy zcela přijata, jedná se o první pozitivní definici v české historiografii umění a stala se základem pozdějších analýz baroka. (Macek, Biegel, Bachtík, 2015: 15) Ukazuje nám, že barokní architektura je mnohotvárná, což dokládá na rozdělení baroka do tří proudů, které dále uvedu.

6 Barokní umělec

V této části se pokusím odpovědět na otázku, kdo vytvářel barokní iluzi, jak vlastně barokní umělec pracoval a s jakým záměrem. Na umělecké dílo musíme nahlížet jak ze strany umělce, tak ze strany diváka. Barokní dílo s divákem pracuje tak, že divák musí při každém pohledu na něj, dílo opět poskládat dohromady. „*Toto opětné sestavování nesourodého celku je procesem, jež bychom dnes označili za estetický, v 17. století však splýval s náboženskou kontemplací.*“ (Villarri, 2004: 279) Pro umělce bylo důležité, aby se divák oprostil od okolního i svého vnitřního světa. Jezuité měli duchovní cvičení pro novice, o kterém

pojdnává již Ignác z Loyoly, při kterém měli cvičit smysly, cit, rozum a představivost. Chtěli, aby se jezuitské vnímání odlišovalo od ostatních. „*Základním mechanismem recepcce tohoto typu barokních děl bylo ztotožnit se s dílem: divák byl vyzýván, aby se co nejvíce přiblížil zobrazeným postavám, jež nalezne v místech modlitby, a aby se tak nakonec vpravil do postavy Krista [...] Z toho jednak plyne, že cílem umělce bylo zobrazit rozpoložení duše prostřednictvím projevů těla, a dále, že divák musel cvičit vlastní představivost, city, aby své duši propůjčil formu, která by se co nejvěrněji podobala světcí a rozjímajícímu mučedníkovi. Výsledkem tohoto více či méně intenzivního souznění byl kontakt s Kristem.*” (Villarri, 2004: 281) Toto přijetí milosti nazývali tehdejší teologové jako citové splynutí. Aby toho umění dosáhlo, muselo útočit na všechny smysly.

Na všechny smysly chtěli útočit i barokní panovníci, kteří převzali z renesance potřebu nechávat se ztvárňovat v uměleckých dílech. Byla to jejich nutnost k řádné reprezentaci, která byla nedílnou součástí vlády panovníka a jeho moci. „*Barokní vládce postupně odsunul ze správy svého státu násilí a nahradil je vládou založenou na efektivním zobrazení své síly.*” (2004: 286) Jeden z prvních, kdo toto reprezentativní umění použil, byl papež Urban VIII. (1623-44). Jelikož se papežové volili vždy z nového rodu, ne podle dynastie, rozvinulo se papežské mecenášství. Lidé okolo čerstvě zvoleného papeže se chtěli dostat co nejblíže k moci, a tak investovali do umění a výstavby kostelů. (2004: 286) V 17. století se i díky rozvinutému mecenášství upevnil umělcův vyšší sociální status, který se postupně od dob renesance zvyšoval. (2004: 297)

V baroku se ztratila jistota a stabilita z dob renesance, nastala spíše úzkost ze všech změn a právě umělci dokázali ve svých dílech tyto zvraty působivě zobrazit s lidskostí a citem a nabízeli věřícím možnost vnitřní proměny. (2004: 298)

Pro barokní umělce je příznačná práce ve skupinách, jako příklad uvedu Rubensovy dílny. Skupiny umělců se vytvářely také proto, že v době baroka byl odpor k samostatnosti tvůrčích osobností a individualitě z předchozího období. (Huyghe, 1970: 343) V Itálii byly typické rodinné podniky, kde se učili umělci několika profesí. Štukatéřské cechy byly založeny mnohem později než cechy kameníků či zedníků, ve Vídni se štukatéři založení cechu dočkali v roce 1669 a v Českých zemích až počátkem 80. let 17. st. (Macek, Biegel, Bachtík, 2015: 639)

Barokní umělci využívali všech uměleckých odvětví, aby zvýšili iluzorní účín, spojovali jak architekturu, tak malířství, sochařství, divadlo a ostatní řemeslné práce. Právě proto můžeme barokní iluzi označit za Gesamtkunstwerk*, jelikož k dosažení svého cíle spojuje hned několik prací a umění. Obvyklá byla pluralita profesí, architekt mohl být zároveň

malíř (Raffael) nebo sochař (Michelangelo). Vzhledem k tomu, že nástěnné malby byly propojené s kombinací štuku, freskař a štukatér spolu museli také spolupracovat.

Malíř iluzivní architektury či figur musel znát matematické a fyzikální zákony, musel umět propočítat skutečnou vzdálenost diváka od iluzivní malby, určit správné barevné rozlišení prvků a stejně tak musel respektovat zdroj slunečního světla, který do objektu dopadal. Stavby jsou často velké a účinky iluze nemohou na diváka dopadnout najednou, proto musel tvůrce iluze určit směr divákova pohledu.

V iluzionistickém malířství byli oceňováni právě italsí umělci, za kterými se umělci z jiných zemí jezdili učit. Tyto studijní cesty byly neodmyslitelnou součástí architektů, malířů i sochařů. Na studijní cestu se vydal i K.I. Dienzenhofer, o kterém budu dále mluvit.

7 Společensko-historický kontext baroka

Renesančním ideálem byl rozum, logika a harmonie. Renesance s sebou přinesla umělecký řád, který ovšem znehybňoval život. Cílem byla pouze dokonalost, která uklidňovala. Kolem roku 1530 se zrodila reformace, která útočila na strnulost církve. Církev se musela vzchopit a bránit se těmito útokům, aby si zachovala své dosavadní postavení. V letech 1545-1563 se pod její záštitou konal tridentský koncil, který se zabýval reformou církve. Budu brát v potaz pouze jejich jednání o umění. Ve Španělsku měla být hlavní zbraní církve strohost, ta ovšem trvala jen chvíli a posléze se umění znovu chopilo svého společenského poslání. (Huyghe, 1970: 338) Protestantství odsuzovalo přepych, rozkoše, marnivost a smyslové vjemy, které církev používala. Znovu získat lidskou duši měla velká emocionální síla umění, a tak církev použila právě tuto svou zbraň proti nim. Pomocí umění se snažili, aby se obracelo více věřících právě na jejich stranu. Umění v područí protireformace se tak obrátilo z renesanční vytříbenosti k lidovým masám a použilo k tomu nejúčinnější prostředky jako dynamický pohyb, iluze, patos a bohatství, které vzbuzovaly úžas. (Tamtéž)

Sakrální architektonická stavba byla rozdělena na dvě části, dolní část pozemská, těžká a horní byla nadlehčená a nebeská, tím si divák snáze uvědomoval božskou velikost a milost. V baroku bylo nepřijatelné, aby světské obrazy byly zobrazeny v nebeské sféře a obráceně. Architekti naznačují duchovní cestu svěťce i tím, že se v architektuře střídají místa, která vyvolávají napětí a uvolnění. Navíc některé prvky jako například zbarvený mramor a

jeho žilky, zvětšené sloupy a jejich dříky atd. mohou reagovat na změnu světla během dne, stejně tak jako se světec na své cestě setkává s různými duševními stavy a barokní architektura mu poskytuje možnost citových prožitků a pomoc při této strastiplné cestě. (Villarri, 2004: 282) Malby v sakrální architektuře měly určitá schémata. Na nástropních malbách nad kněžištěm se vyobrazovaly oslavy světců, oltářní oběť a eucharistie, nad hudebními kruchtami se setkáváme s motivy andělů a v kopuli se zpravidla zobrazovala nebeská klenba s nejsvětější Trojicí a s anděly. S více motivy se setkáváme v knihovnách, které tak zdůrazňovaly svou učenost a kulturní vzdělanost, navíc to bylo jediné místo, kde byla přípustná pohanská tematika. (Macek, Biegel, Bachtík, 2015: 674)

Jezuité se po uznání papežem Pavlem III. v roce 1540 chopili svého úkolu a rozšiřovali své vyznání po celém světě. A tak se barok dostal z Itálie, která prosazovala vzhledem ke své historii spíše technickou stránku umění do Evropy, Rakouska, Čech, Bavorska i do Španělska, odkud se rozšířil do Ameriky. (Huyghe, 1970: 342)

Protireformace se snažila omezit zobrazované náměty, aby vše měla pod kontrolou. V mnoha vydáních se objevily traktáty jako například *Iconologia* od Cesara Ripy. „*Architektura se znovu ocitla na předním místě: byla nejúčinnější společenskou formou kultového umění. Měla především věřící přivábit, pak přimět k účasti na náboženských obřadech a postupně v nich zažehnout plamen víry.*” (1970: 343) Všechn přepych, materiály, nádhera a bohatství musela lichotit davu a uspokojit jeho touhu po bohatství a vynahradiť mu jeho strasti z každodenního života. Paláce neměly být jen pro panovníky, šlechtice či církevní hodnostáře, honosně zdobené kostely byly nyní paláci i pro obyčejný lid. Důležitější byla účinnost spíše než pravdivost. Umění si nekladlo za cíl hledat pravdu, pravda již byla církví daná, umění tuto pravdu jen sdělovalo a předávalo. (1970: 343)

K přesvědčování lidu byla nutná jeho spoluúčast. N. Schulz charakterizuje baroko jako velké divadlo, kde je každému přidělena určitá role. Ke spoluúčasti je navíc nutná představitivost, která se dá cvičit právě uměním, proto hrálo baroko tak důležitou roli. Umění bylo jakousi komunikací mezi církví a prostým lidem. (Schulz, 1971: 10) Aby tato komunikace byla účelná, bylo použití iluze namístě.

7.1 Shrnutí baroka

Pojmem *baroko* můžeme označit dle Birnbauma konečné fáze ve vývoji architektury v různých obdobích. „*Zdá se, že každá kultura směřuje při svém vzestupu ke klasickému řádu a obrací se k baroku, jakmile pocítuje neuspokojení a touhu po obnově.*” (Huyghe, 1970: 239) Především jím ale označujeme vývoj architektury, do níž vyúsťuje renesance, tedy architektonickou tvorbu v Evropě zhruba od 16. do poloviny 18. století. Podle B. Syrového můžeme toto období nazývat *vlastním barokem* (Syrový, 1974) nebo dle V. Birnbauma *barokem časovým*. (Birnbaum, 1941)

Baroko jako konečné fáze ve vývoji architektury je podle R. Huygha v podstatě estetický jev, který se pokaždé přizpůsoboval odlišným podmínkám. (Huyghe, 1970: 340) „*Člověk si sám pro sebe vytváří srozumitelný ekvivalent vesmíru. V ustavičném plynoucím proudu buduje oázy záchranné pevniny.*” (1970: 340) Podle něj by se umění dalo označit za snahu člověka, dát do souladu přírodu s lidskou duší. Příroda se v umění odráží tak, jak ji člověk vnímá a zároveň ji zachycuje co nejsrozumitelněji. V umění se tedy promítá vnější svět člověka a jeho citění, což mu umožňuje si svět přírody přivlastnit. Z toho vyplývá, že střídání určitých klasických slohů s barokem vzniká v důsledku toho, že člověk je někdy v pokušení přivlastňovat si přírodu více a někdy méně a dávat jí své vlastní normy. V tom případě ji ukazuje v jasných a logických formách, dalo by se říci, že klasické fáze umění náleží vyrovnaným kulturám a dějinám, kdy se člověk cítí *pánem situace*. Sem bychom tedy mohli zařadit všechny umělecké slohy na svém počátku. Ovšem poté, co se začnou objevovat nedostatky této fáze, která vylučuje vývoj, se umění navrácí do složitosti, znovu opěvuje život a pohyb a nastává období baroka. Baroko se tak dovolává emocí, vznětlivosti a chce zachytit život i z jeho nejtemnějších stránek. (1970: 340-342) H. Wolfflin tento klasický prvopočáteční stav umění popsal ve své knize *Renesance a baroko* termínem *architektonický* a barokní stav jako *malířský*. (Wolfflin, 1964)

8 Rozdělení baroka

Baroko se rozděluje do dvou proudů, podle B. Syrového také díky rozdvojenosti v myšlenkovém světě, kdy se Evropa rozdělila na katolickou (protireformační) a evangelickou (protestantskou): na klasický proud baroka a dynamický. (Syrový, 1974: 274)

8.1 Klasické baroko

Klasické baroko bylo méně radikální, pracovalo s centrálními stavbami a bylo umírněnější. Architekti se podrobovali antické řádové vázanosti a tektonice, hledali nové způsoby vazeb, ctily tvarovou ustálenou symboliku a udržovali tvarovou vyrovnanost. Nakonec tento směr dospěl ke klasicismu. Klasické baroko se uchytilo například ve Francii.

8.2 Dynamické baroko

Dynamické baroko, někdy nazývané také jako radikální, šlo často až za hranice svých možností. Stavby byly plné pohybu a dynamiky. V dynamickém baroku se kombinoval podélný a centrální půdorys kostelů. Interiéry byly bohatě zdobeny štukovou výzdobou, freskami, sochami atd. Proti vyváženosti a úměrnosti nastoupil neklid a deformace klasických prvků. (Syrový, 1974: 274) A právě v dynamickém baroku jsou iluzivní prvky, o kterých budu dále pojednávat, nejviditelnější. Dynamické baroko je spojováno se jmény Dientzenhoferů a J. B. Santiniho, architekti převážně navazovali na stavby započaté převážně v Římě. „...jde o strukturně a myšlenkově vysoce komplexní a komplikovaný způsob tvorby, na nějž byl jen málokterý z dobových stavitelů schopen v plné míře navázat. Specifičnost tohoto druhu výtvarného myšlení se také odráží ve specifičnosti jeho objednavatelů. V převážně většině mezi ně patřili vzdělání představení významných církevních řádů, kteří v širokých modelačních možnostech radikálního dynamismu spatřovali příležitost pro vyjádření nepostižitelné a nadzemské povahy sakrality.” (Macek, Biegel, Bachtík, 2015: 249) Právě proto můžeme dynamické baroko spatřit na stavbách kostelů a kaplí spíše než na stavbách zámků či paláců, kde se uplatnilo baroko klasické.

Karel B. Mádl popsal dynamické baroko jako „...*system vzájemně se pronikajících prostorových útvarů založených převážně nad oválnými půdorysy.*” (Tamtéž) Pojem *barokní pronikivosti* přijal i O. Stefan, který tvrdí, že je založena na deformaci tradiční tektonické struktury. Důležité je pro něj také použití křivkové stěny a plastická modelace, u které platí *přednost modelující stěny před stěnou pasivní.* (Tamtéž)

V Čechách do dynamického baroka zařazujeme radikálně dynamickou skupinu šesti staveb, tyto stavby vznikaly v rozmezí 1699-1709 patří do ní: zámecká kaple Zjevení Páně ve Smiřicích, kostel sv. Josefa při pavlínském klášteře v Obořišti, kostel sv. Kláry kláštera klaristek v Chebu, kostel sv. Markéty na Břevnově, kostel Nanebevzetí Panny Marie v Nové Pace a kostel sv. Mikuláše na Malé Straně, o kterém budu dále pojednávat. Tato šestice staveb má stále nezodpovězenou otázku autorství, názory o autorském původu se dají rozdělit do tří skupin. Musel to být autor s vysokým matematickým nadáním a s vazbou na italské prostředí, tedy zřejmě někdo z Guariniho okruhu nebo Lukáš Hildebrandt. Druhá skupina tvrdí, že autorem byl J. B. Santini a třetí do dnes nejvíce přijímaný názor je, že autorem byl K. Dientzenhofer. Všechna díla z této šestice mají totiž spojistost s jeho rodinou.

9 Rozdělení baroka podle Birnbauma

Myšlenkou V. Birnbauma o baroku, které nastává vždy, když se určitý sloh dostal na svůj vrchol, jeho barokní koncepce nekončí. Birnbaum má i specifické dělení barokních fází. Rozděluje baroko jako sloh na monumentální, perspektivní a klasicistický. Všechny tři fáze spojuje užití principů, které se neřídí tektonickými zákony ale umělcovou představou. Architekti se postupně vymaňovali z omezení, která s sebou nesla řádová architektura, povyšovali svou vůli nad zákonitosti tektoniky, svobodně spojovali jednotlivé prvky a celek podřizovali novým uměleckým záměrům. „*Barokní architektura tvoří skupiny rázu a původu čistě uměleckého, jež nadřazuje útvarům rázu a původu tektonického; tyto tektonické útvary jsou tak pouze prostředkem k vyjádření uměleckých hodnot, jež vznikají v tvůrčím lidském duchu nezávisle na nich; předmětem barokního architektonického tvoření jsou tedy subjektivní skutečnosti lidského ducha, ne objektivní skutečnosti přírodních sil a tektonických zákonů.*“ (Birnbaum, 1941: 37)

9.1 Monumentální baroko

Jako typický příklad monumentálního baroka zvolil Birnbaum Michelangela Buonarottiho a Palác konzervátorů na Kapitolu v Římě. Michelangelo na Paláci popřel tektonické zásady tím, že umístil sloupy jinak, než by měly stát. Vedle pilastrů nechal stoupat sloupy do prvního patra tak, že okno je mezi nimi, čímž vzniká iluzivní představa napětí. Jakoby edikuly a okna měly tendenci se propadnout, jelikož nevidíme žádnou podporu v přízemí. Michelangelo této konstrukce docílil horizontálními oblouky. (Birnbaum, 1941: 29) Spojením sloupů s pilastry vznikají další celky, které jsou nezávislé na tektonice a utvořené pouze záměrem umělce. Celky navíc vytváří trojúhelníkovité schéma, které se od antického řádu liší tím, že není pravoúhlé. Tento složitý rytmus prostupuje celou fasádu a vystupuje z tvůrčí myšlenky umělce. (1941: 30)

V monumentálním baroku architekti zůstávali u původních tvarů architektonických článků a pouze pozměňovali jejich skupiny podle svých uměleckých záměrů, které stály před tektonickými pravidly.

9.2 Baroko perspektivní

Barok perspektivní je dle Birnbauma nejvýraznější a charakterizuje ho na základě rozdílu, jakým se nám jeví architektura kreslená v plánech a při pohledu na stavbu samotnou, kdy z určitého úhlu můžeme vnímat perspektivní zkreslení či deformaci. Perspektivní barok s tímto poznatkem úmyslně pracuje. (1941: 31) Zprohýbává fasády, které vytvářejí dojem vlnícího se pohybu a k tomu využívá elipsovité či kruhové půdorysy.

Barok perspektivní je typický pro každou vývojově poslední fázi veškerých slohů, je to vyvrcholení stylu. Birnbaum to vysvětluje slovy: *„Cíl, k němuž směřuje každý umělecký vývoj jakožto ke své poslední metě, jest úplné nadřazení iluse nad realitu, naprosté nahrazení skutečnosti věcné skutečností uměleckou. Umění, jež nedospělo až sem, neřeklo prostě své poslední slovo. Tímto posledním slovem ve vývoji baroku jest však právě barok perspektivní.“* (1941: 32) I barok perspektivní je v základech netektonického původu, ovšem vše ještě zesiluje svou iluzí. Architekti původní tvary obloukovitě zprohýbali a deformovali. Birnbaumovým příkladem je kostel S. Carlo alle Quattro Fontane v Římě od Borrominiho. (1941: 33)

9.3 Klasicistické baroko

Další vývojovou fází je barok klasicistický a jím zvolený architekt A. Palladio. Birnbaum srovnává Palladiovy práce s antickými a uvádí, že u Palladiových prací se setkáváme s něčím neřeckým, s duchem barokní doby. Neřecké pro Palladia je např. to, že nechává prostupovat sloupy skrze dvě patra, zatímco podle Birnbauma by architektura řecká dala do každého patra zvláštní sloupořadí. Palladio své fasády taktéž rozděluje na tři velké vertikální úseky. (1941: 34) I Palladio popíral tektoniku ve prospěch uměleckosti a jeho fasády vzbuzovaly dojem spíše divadelního rázu. Palladiův postup je stejný jako u předchozích období, ovšem spíše než na monumentálnost nebo iluzivní obraz, dává více důrazu na vyváženost a propracovanost. (1941: 37)

10 Iluze

Při práci se spojením „iluze v barokní architektuře“ je potřeba vysvětlit samotný pojem „iluze“. Z psychologického hlediska se dá iluze popsat takto: „*Percepční iluze (klamy) jsou vzorce smyslových podnětů, které způsobují mylné vnímání.*“ (Kassin, 2007: 112) Iluze je tedy mylná představa nebo smyslový vjem, který je smysly chybně interpretován i přesto, že vychází ze skutečného podnětu. Baroko nejvíce pracuje s fyziologickou iluzí, kdy jde o zkreslení reálného světa díky nedokonalosti smyslů, tedy nesprávnou interpretací vjemů, což označujeme také jako percepční iluze. Baroko dále používá vizuální/optickou iluzi, která funguje na principu mentální deformace vizuálního vnímání, příkladem může být různé vnímání prostorové hloubky. (Dostupné z: <http://fim2.uhk.cz/cogn/?Module=dictionary>) Iluze je v podstatě odlišný vjem od skutečného podnětu, který ho vyvolá.

V umělecké terminologii je pojem iluze nejednotný. Jiný význam by měla iluze ve spojení s malířstvím, s architekturou a jiný v sochařství. Pavel Preiss ve sborníku *Umění věků iluzionismus* popisuje jako „...*krajní důsledek optického senzualismu, směřujícího za hranice hmotně vymezeného architektonického prostoru a mimo obrys a objem plastiky, rozvolněné barevnou měnavostí a těkavou stínohrou.*“ (Preiss, 1957:172)

Iluzionistické malby znamenají vyvolání dojmu, který není skutečný, je divadelní. Díky iluzionismu je popřena skutečná tektonika a vlastnosti stavby. Iluzionismus nám ukazuje, že zdi nejsou hranicí, ale naopak bránou mezi vnitřním světským a vnějším

nebeským světem. A právě na hranici této brány se má divák rozvíjet. Přenos obrazu z menšího objektu na větší používali již malíři dřívějších dob. Již od starověku se vyvíjely iluzionistické prvky v malířství a v architektuře, ale v době baroka dosáhly svého vrcholu. Například již v antice a v řeckých chrámech pracovali architekti s optickou iluzí, harmonie a klasická řádová dokonalost totiž musela být vidět i z velké dálky.

E. H. Gombrich ve své knize *Umění a iluze* říká, že divák, který se dívá na umělecké dílo, si musí sám vzpomenout na viditelný svět tam venku bez podpory umělce a musí tuto vzpomínku promítnout na umělcovo plátno. (1985) Zobrazení je vyvoláno hlavně naší myslí. Umělec dával divákovi postupně více a více práce a vtahoval ho do kruhu tvůrčí činnosti. Veškeré znázorňování se začalo spoléhat na naši přirozenou projekci. Naše očekávání vytvářelo iluzi a namísto percepce nastoupila projekce. Malíři se spoléhali na vzájemné posilňování iluze a očekávání. (Preiss, 1957:172)

11 Rozdělení barokní iluze

Jelikož iluze používaná v barokní architektuře je málo probádanou oblastí a věnuje se jí jen malý počet odborných publikací, rozhodla jsem se ji blíže specifikovat a rozdělit do několika skupin. Názvy, které jsem pro jednotlivé skupiny vybrala, jsou pouze mé pracovní, abych s nimi mohla dále jednodušeji pracovat. Všechny druhy dokládám na přiložených obrázcích.

V základu se dá iluze rozdělit do dvou skupin: iluze, kterou má divák rozpoznat a není na škodu, pokud jí uvidí a iluze, kterou divák rozpoznat nemá. Pokud bych měla být podrobnější, rozdělím iluzi takto:

11.1 Iluze malířská

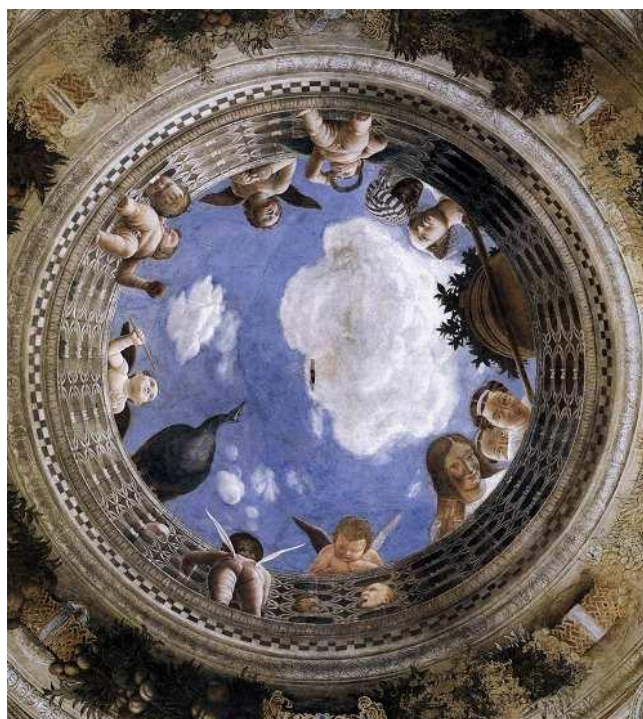
Malířskou iluzi najdeme nejčastěji v kupolích, kde se nás malíř snaží dostat do nebeských výšin. Snaží se překonat tíži hmoty, aby dosáhl dojmu nekonečného prostoru. Někdy měli architekti také snahu překonat omezený prostor a zvětšit ho.

V celku se dá malířská iluze popsát takto: umělec se nám snaží navodit atmosféru, že jsme opravdu někde jinde, nebo že nás sleduje božské oko z dokonalého nebeského kruhu –

kupole apod. Malířská iluze může být použita stejně tak i v oltářích nebo výklencích. „Prostupuje-li se malířská složka s architekturou a umocňují-li se vzájemně oba umělecké druhy, dochází k nerozlučné jednotě, jakou představuje nejryzeji iluzivní freska v barokovém interiéru. Kde je architektův a malířův záměr slohově sourodý, je zrušena hranice působnosti jednoho i druhého a freskař plynule navazuje na dílo architektovo. Prolomí vydutou klenbu, rozptýlí architektonický obal a sváže hmotně definovaný prostor s prostorem kosmickým.” (Preiss, 1957: 172)

Historii těchto iluzivních maleb se věnoval Pavel Preiss ve sborníku věnovanému k sedmdesátým narozeninám profesora dr. Cibulky. Tyto iluzivní malby začaly již dříve než při vrcholném používání v 17. století. Říkalo se jim *kvadrturní* a to podle způsobu přenášení obrazu z kartonu přímo na zeď či strop, který byl rozdělen na čtverce, síť tedy byla zavěšena přímo pod klenbou. (1957: 173) Již roku 1693 jezuita A. Pozzo napsal knihu *De perspectiva pictorum et architectorum*, kde byla sbírka technických návodů, jak konstruovat prostor v perspektivě a vypracoval návod, jak se tato iluze správně vytváří. Naposledy byl kvadrturní postup zkoumán Alfredem Pifflem. (Tamtéž) Podle Pavla Preisse je zárodkem těchto iluzivních kupolí práce A. Mantegny, který o dvě století dříve řešil v Castello di Corte v Mantově (1474 byl dokončen) plochý strop v kupoli a uplatnil motiv sfondaty, tedy otevřeného průhledu do volného prostoru. (Tamtéž)

Obr. 9 Kupole v Castello di Corte v Mantově od Mantegny



Dalším vývojem iluzivní malby podle Preisse je výmalba sálu Palazzo Calcagnini-Beltrame ve Ferrare (1516-17) a Gonfalova freska v Palazzo del Seminario (1519). Raffaelova škola na výzdobě vatikánských logií roku 1519 zkombinovala průčelně nazírané obrazy s perspektivními koutovými průhledy do sloupoví. (Tamtéž) V 16. století byla Bologna a Řím hlavními středisky kvadraturní malby. V Římě se prosadili hlavně bratři Albertiové - Giovanni, Cherubino a Alessandro. Nejznámější je jejich výmalba v Sala Clementina ve vatikánském paláci. (Tamtéž)

Obr. 10 Sala Clementina ve vatikánském paláci



Dalším proslulým malířem těchto kvadraturních maleb byl Girolamo Curti, zv. Dentone, jehož nejznámější malba je v sále římského Palazzo Ludovisi. Jeho žákovi Metellimu je připisován vynález tzv. volné perspektivy s několika úběžnými body. (1957: 174)

Od pol. 16. st. se začaly nově uplatňovat lehké cihlové klenby, které umožňovaly umístit malby do středu plochy, dřívější valené klenby s lunetami nebyly pro nástropní malby příliš vhodné. „Technika fresky spočívá v nanášení vodou ředěných pigmentů na tenkou vrstvu čerstvé omítky [...] Malíř mohl s barvami pracovat zhruba jeden den, než omítka zatvrdla. [...] Po dostatečném vytvrnutí omítky pak byly freskové malby zpravidla ještě retušovány šrafováním, tečkováním a dalšími způsoby. [...] Zvládnutí velkých kompozic, od kterých měl malíř stojící na lešení jen minimální odstup, vyžadovalo rozměrování hlavních os pomocí napjatých šňůr a projekce vržených stínů na zakřivené plochy, přenos pomocí kartonů a užití

čtverečných sítí, zpravidla malovaných na spodní omítkovou vrstvu a rytých za mokra do vrstvy horní.” (Macek, Biegel, Bachtík, 2015: 655)

Preiss kvadrurní malbu dále rozděluje na *prostorově dekorativní a architektonickou fiktivní*. (Preiss, 1957: 174) Do architektonické fiktivní zařazuje A. Pozzu, který malbu napojuje na skutečný prostor a vytváří klamavý obraz architektury. V této architektonické fiktivní malbě pracuje malíř s malířskými prostředky stejně jako architekt. Dříve byla snaha tuto iluzi vyložit jako potřebu zakrýt nezdařilé stavby, tak bývá zdůvodňována např. fiktivní kupole od Pozzy v římském kostele sv. Ignáce (1685). (Tamtéž)

Malíři zhotovující malby na stropěch a klenbách si nejprve museli vybrat jakou kompozici obrazu zvolí. Buďto zvolili typ *quadro riportato*, kdy obrazům mohli nechat stejnou perspektivu jako čelně nahlíženým, pouze ji vodorovně překlopili o 90°. (Macek, Biegel, Bachtík, 2015: 663-671) Divák také mohl na jinou realitu nahlížet ze zpodu nahoru *sotto in sú*. Tento typ se často používal u fiktivních dalších pater architektury, ovšem právě zde umělci řešili problém s navázáním maleb na skutečnou architekturu. Dalším byl polyfokální perspektivní typ, umělci při něm nevolili pouze jeden úběžníkový bod, který by v určitých podhledech mohl způsobit deformaci objektů, ale volili jich hned několik, které byly umístěny poblíž středu. (Tamtéž) Umělci také využívali malby pro šikmý pohled, kde byl úběžník posunut mimo střed někdy i mimo rámeček celé kompozice. Tento typ se často uplatňoval v plackových klenbách. (Tamtéž)

Obr. 11 Kopule v kostele sv. Ignáce v Říme od A. Pozzy



„Nejstarší zachovanou iluzivní malbou v Čechách je drobný obraz na klenbě výklenku pro hudebníky u tzv. rytířského sálu zámku Rožmberku, jehož malby jsou datovány znakem Jana Zrinského, vlastníciho hrad po smrti Petra Voka pouze krátce do roku 1612.” (Preiss, 1957: 175) Vyspělou formu iluzivní techniky k nám přinesl antverpský Abraham Godyn, který zdobil štenberský sál v Tróji.

Obr. 12 Štenberský sál v Tróji od A. Godyna



Na konci 17. století byla u nás iluzivní fresková výzdoba výhradně v rukou cizích mistrů. V roce 1692 k nám přišel například mistr Domenico Eidigio Rossi. (1957: 175) Umělec Š. J. Hiebel byl nejvýznamnějším představitelem pozzismu v naší zemi a jako příklad jeho práce uvedu iluzivní kopuli v barokním knihovním sále v Klementinu (1727). Dalšími čelními představiteli byli: F. Ř. Ignác Eckstein, J. P. Molitor nebo V.V. Reiner.

Obr. 13 Knihovni sál v Klementinu od Š. J. Hiebela



Malířská iluze se někdy také nazývá *trompe-l'oeil* (z fr. překladu, oklamat oko). Jde o optický klam, který v nás vzbuzuje dojem, že zobrazený objekt je trojrozměrný. Tato technika se užívala pro iluzionisticky vytvořená okna či dveře, různé průhledy do zahrad nebo jako výklenky ve zdi.

Do malířské iluze zařadím i malované oltáře, například od Josefa a Václava Kramolínů.

11.1.1 Iluzivní oltář

Oltář byl bezesporu jedním z nejdůležitějších prvků ve výzdobě sakrální architektury. Působil jako symbol víry, ke kterému se upínaly zraky věřících. V Portugalsku se v 17. století inspirovali románským portálem a „...učinili z oltáře jakousi bránu do nebeského světa.” (Huyghe, 1970: 377) Oltáře měly všeobecně bohaté tvarosloví, dekorativní a malířskou výzdobu. Točené sloupy byly typickým prvkem, byly zdobeny révou a akantem, plastiky oltářů byly vždy v měřítku celého prostoru. „*Točené sloupy byly eucharistickým symbolem převzatým ze starého pohanského motivu ‚sacra vitis‘ (posvátné révy) a jejich tvar se odvozoval z proslulých starokřesťanských ‚posvátných sloupů‘ pocházejících z dřívějšího chrámu sv. Petra v Římě.*” (1970: 377) Pro vývoj barokní ornamentiky byly důležité dekorace

zhotovované pro divadelní představení a různé obřady. (Tamtéž)

Barokní iluze se tak dotýká i oltářů. Jelikož ne všechny kostely mohly být vyzdobeny zlatem a překrásnou štukovou výzdobou, vytvářeli umělci iluze těchto zdobení a iluzivně malované oltáře. Iluzorní oltáře měly být pouze provizorní a později měly být nahrazeny skutečnými oltáři, ovšem velká většina jimi nahrazena nikdy nebyla. Někdy se tyto iluzorní oltáře stavěly kvůli nedostatku finančních prostředků. Příkladem je Hrobka ve Vranově u Brna, kde malíř zvolil iluzivní malbu oltářního typu. Tento iluzivní oltář je složen ze dvou křídel malby napodobující orámování plochy pro obraz a ve spodní části je iluzivní zdvo s náznakem vstupu do hrobky. Jeden z prvních iluzivních oltářů u nás je od Jana Hiebela, žáka A. Pozzy, v kostele sv. Klimenta ve staroměstském Klementinu z roku 1715.

Obr. 14 Hrobka ve Vranově u Brna a její iluzivní oltář



Obr. 15 Malovaný iluzivní oltář v kostele Neposkvrněného početí p. Marie a sv. Ignáce v Klatovech

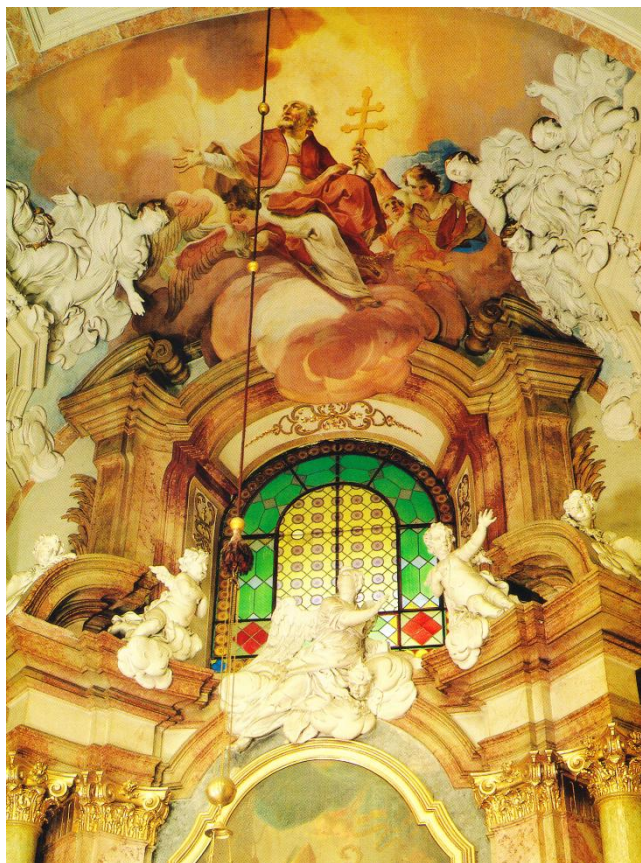


11.2 Iluze vystupujících reliéfů

Iluze vystupujících reliéfů se nejvíce vyskytuje ve spojení s iluzí malířskou, tedy hlavně v kupolích. Příkladem je kostel Il Gesú. V jeho kupoli je nádherná malířská iluze nebes a po stranách vystupují mráčky jakoby směrem k divákovi, který vše ze zdola sleduje. Mráčky vypadají, jakoby byly namalované na jiné ploše, která je více vystouplá než samotná zeď. Mráčky jsou ovšem namalované na nižší úrovni, než je samotná štuková výzdoba. Jsou tedy hlouběji položené a za dojem, že vystupují z celé kompozice, může zručnost malíře. „*K nejextrémnějším projevům iluzionismu dochází v barokové fresce, když malířství přejímá formální mluvu stavebních prvků a článků, aby reálný architektonický prostor doplnilo, docelilo, přehodnotilo, ba případně i proporčně pozměnilo. Tehdy již takřka malba přesahuje do architektury a v nejkrajnějších důsledcích přímo vytváří architekturu malířskými*

prostředky.” (Preiss, 1957:172) Iluzivní štuk se dostává nejvíce ke slovu právě na konci 17. a začátku 18. století.

Obr. 16 Hejnice, kostel Navštívení P. Marie, interiér



11.2.1 Štuková výzdoba

Již od antiky se k povrchové úpravě stěn využíval štuk, tedy směs sádry, písku, vápna a vody, jejíž složení se liší v jejich poměru a celkové hustotě. Štuková výzdoba vzešla z Itálie a v renesanci byla velmi oblíbená a používaná právě díky své lehkosti, finanční dostupnosti, foremnosti a trvanlivosti. *„Materiální charakter a optimální využitelnost předurčily snadno formovatelnou štukovou masku k roli média provazujícího architekturu se sochařskou a malířskou výzdobou, a to jak na fasádách profánních a sakrálních budov, tak v jejich interiérech.”* (Macek, Biegel, Bachtík, 2015: 637) Největšího rozmachu dosáhla štuková

výzdoba právě v 17. a 18. stol. v alpských zemích i ve střední Evropě. Znovuobjevitelem technologie šuku byl Giovanni da Udine, spolupracovník Raffaela. Tento materiál, který se může barevně upravovat, je poté k nerozeznání od pravého mramoru, a proto byl také mnohokrát místo něj používán. (Toman, 2013:10) A právě toho využívalo baroko ke své iluzi. Štuk zpočátku kopíroval architektonickou strukturu, později se v baroku vymanil z tohoto svazujícího rámce a začal přesahovat přes stěny i stropy. Plastická štuková výzdoba vystupovala do prostoru a dotvářela iluzionistické nástropní fresky.

V oblasti štukatérství známe několik významných rodin řemeslníků jako wessobrunští štukatěři či rod Freuchtmayerů. (2013: 10) Významní štukatěři pocházejí také z údolí Intelvi na italsko-švýcarské hranici, jmenovali se podle místa svého původu Lombardi, Lugani, Ticinesi atd. a sdružovali se ve velkých rodinných dílnách, významným štukatérem byl také Santino Bussi, který povýšil štuk na plnohodnotnou náhradu malířské výzdoby. (Macek, Biegel, Bachtík, 2015: 637, 647)

V 1. pol. 17. stol. byla štuková výzdoba pojata spíše atektonicky, stěny ani strop nebyly štukem příliš rozlišeny a užívaly se střídme motivy z renesance. Vrcholný rozkvět štukové výzdoby nastal ve druhé třetině 17. stol., kdy štuk získal významný podíl na výzdobě. „(štuková výzdoba)...přestává plnit pouze sekundární úlohu plasticky odstupňovaného přechodového elementu na styku stěn a stropu. Komponováním plochy v několika plánech a v různé reliéfní výši dochází k vzájemným přesahům a znejasnění dříve přehledné, aditivní sestavy.” (Macek, Biegel, Bachtík, 2015: 640) Štuk získal na plasticitě a začaly se velmi používat motivy ovocných a květinových závěsů, drobných puttů či cherubů, girland a pentlí.

Štukové stropy můžeme rozdělit do několika skupin: nejjednodušší stropy měly zdůrazněné hrany prostými či ornamentálně dekorovanými lištami, složitější stropy byly rozčleněné pospojovanými pasy s kruhovými průsečíky či kazetováním. (Macek, Biegel, Bachtík, 2015: 641) Oba typy se pak mohly ještě navzájem kombinovat.

V 1. pol. 18. stol. ustoupila monumentálnost a zintenzivnil se zájem o přírodní prvky, v rokoku se upřednostňovala asymetričnost a exotičnost a oblíbeným štukovým dekorem se stala rokaj (zkamenělá lastura).

Obr. 17 Kostel Il Gesú, interiér



11.3 Iluze perspektivní

Perspektivní iluze je učebnicovým příkladem. Sem bychom mohli zařadit všechny rozšiřující se nebo zužující se prvky, které mají za úkol vytvářet iluzi jiného rozměru. Příkladem může být palác Spada, kde Borromini postavil kolonádu sloupů úmyslně tak, že se zmenšuje směrem do dálky a člověk, který by stál na konci této kolonády, by mohl být i větší než samotný sloup, který je vedle něj. Borromini od předu zmenšil rozměry, výšky i šířky a průchod se nám tak jeví z jedné strany menší než z druhé.

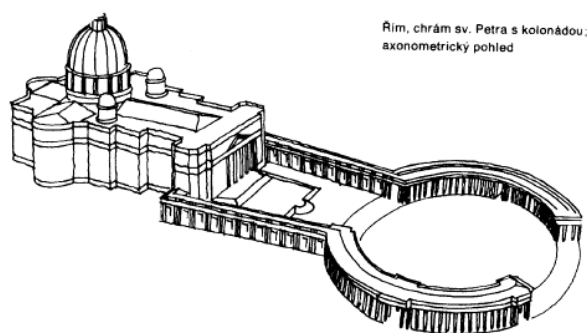
Obr. 18 Palazzo Spada od Borrominiho



Stejný princip, pouze ve vertikálním směru, použil na schodišti Scalla Regia. Směrem vzhůru se schodiště zužuje a k tomu se podél schodiště zmenšuje sloupořadí a kazetová valená klenba. Tento druh iluze použil jako jeden z prvních architektů.

Možná známějším příkladem je náměstí sv. Petra v Římě od Berniniho, který využil perspektivní iluzi ovšem opačným způsobem. Otevřené haly nesené dórskými sloupy obklopují dva půlkruhy náměstí, které se spojují s průčelím chrámu. Oválné napříč položené prostranství se směrem k chrámu rozšiřuje a poloha hal od chrámu se jakoby rozbíhá. Divák kolonády ji pokládá za rovnoběžnou s hlavní osou chrámu, která ovšem není. V důsledku této iluze se mu průčelí opticky přibližuje a zdá se mu menší. (Wolfflin, 1964: 280)

Obr. 19 Řím, Chrám sv. Petra, axonometrický pohled



Obr. 20 Český krumlov, Maškarní sál. Vrcholně barokní interiér upravený v gotickém paláci hradu. Iluzivní nástěnné malby J. Lederer 1742



11.4 Iluze zvlněných stěn

Tato iluze je nejčastější na fasádách sakrálních staveb. Architekti užívají naproti sobě konvex konkávní linie a všechny ostatní architektonické prvky jim podřizují, například kladí se může „vlnit“ stejně jako celá stěna. Díky tomu nám připadá, že se stěna vlní a je v pohybu. Tato iluze zvlnění je dynamickým prvkem, který zdůrazňuje rytmus celé stavby.

Obr. 21 Kostel sv. Mikuláše na Malé Straně



11.5 Iluze prostoru

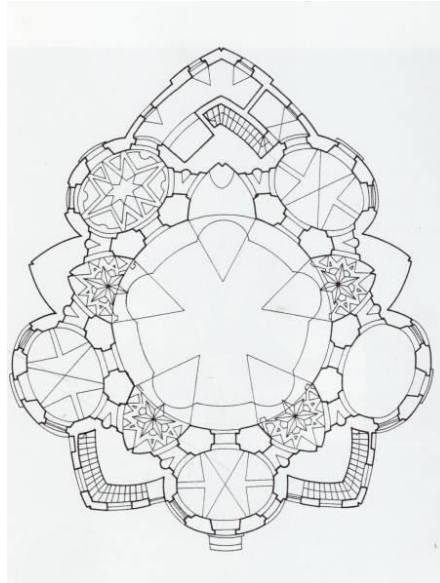
Baroko jako první řešilo interiér a až posléze exteriér, proto návrhy půdorysů interiéru vypadají odlišně než návrhy celé stavby. Ve stěnách mohou vznikat ve dvou vrstvách za sebou různé duté zdi nebo také kaple apod. N. Schulz tyto dvě vrstvy stěn nazývá *skořápkami*. (1971) Divák si často uvnitř stavby nemůže v představě poskládat, jak vypadá půdorys celé stavby, jelikož uvnitř se mu jeví zcela jinak, než zvenku. V baroku je složité rozebrat pomyslně stavbu na jednotlivé prostorové celky, pokud k ní nemáme plán. Střídají se užší a širší stěny, což nám ztěžuje prostorové vnímání. Mluvíme o pronikovém baroku, o pronikání jednotlivých elips a oválů v půdorysu.

Práce se světlem hraje v iluzi prostoru důležitou roli. Světlo totiž může vytvářet uvnitř stavby další prostory podle toho, ve které části dne a kam dopadá, jakoby jádro bylo obkrouženo dalšími pomyslnými prostory, které ohraničuje světlo. Příkladem je kostel Jana

Nepomuckého na Zelené Hoře ve Žďáru nad Sázavou od J. B. Santiniho, ve kterém vznikají jakési skořápky a skuliny mezi jednou a druhou vrstvou zdí.

„Milan Pavlík dále poukázal na pozoruhodnou schodu této kompozice s jedním z postupů běžných v dobové hudbě, při kterém jsou využívány tzv. těсны. Principem je řazení jednotlivých témat tak, že se v podstatných úsecích díky vzájemnému přesahu překrývají a tím melodicky zdvojují.” (Macek, Biegel, Bachtík, 2015: 261)

Obr. 22 Kostel Jana Nepomuckého na Zelené Hoře ve Žďáru nad Sázavou, půdorys



Obr. 23 Kostel Jana Nepomuckého na Zelené Hoře ve Žďáru nad Sázavou, architekt Santini



12 Kostel sv. Mikuláše na Malé Straně

Nyní popíši kostel sv. Mikuláše na Malé Straně v Praze a pokusím se na něm doložit, jak barokní architekt pracoval s iluzí. Kostel je vrcholným barokním dílem, ihned při první návštěvě mě naprosto uchvátil svou výzdobou a právě proto jsem si ho vybrala pro svůj popis.

12.1 Historie kostela sv. Mikuláše

Kostel sv. Mikuláše je vidět z kteréhokoli pohledu na Malou Stranu. Pro popis jeho historie jsem použila převážně knihu *Posvátná místa královského hlavního města Prahy*.

Na místě, kde dnes kostel stojí, byl již roku 1283 postaven malý gotický farní kostel ke cti sv. Mikuláše, který byl vysvěcen 12. 1. 1283 Tobiášem biskupem pražským. V roce 1396 daroval král Václav IV. kostel kolegiální kapitule na Karlštejně, které patřil až do doby husitské. Při husitských nepokojích v roce 1419 byla zapálena královským vojskem jemu přidružená farní škola, poté roku 1420 bylo vypáleno celé Malé Město i s kostelem. Chrám obnovili husité a dosazovali do něj své duchovní. Po roce 1620 se pomýšlelo na to, že kostel bude patřit jezuitům, kteří by utvrdili katolickou víru ve městě, v té době se Albrecht z Valdštejna chopil toho, aby v blízkosti kostela byla opět katolická škola. Později se ujednalo, že se kaple sv. Václava, která stála nedaleko kostela sv. Mikuláše, stane farním kostelem. Roku 1623 se přestěhovalo 10 jezuitů do bývalého farního domu, který se tím stal profesním domem. V kostele sv. Mikuláše se nyní kázalo pouze německy, zatímco u sv. Václava česky. Sláva a příval věřících se rozšiřovaly, a tak jezuité začali ke starému kostelu přistavovat další kaple. Roku 1628 zřídili nový hlavní oltář a oltář sv. Barbory, z této doby je v kostele také soška Panny Marie Foyenské, pro kterou byla později přistavěna zvláštní kaple. V roce 1631 byla přistavěna kaple sv. Ignáce. Ten samý rok vtrhlo do Prahy saské vojsko a 17 duchovních odešlo z řeholního domu, zbylí 3 jezuité zazdili vchody do domu a dovnitř chodili pouze kostelem. Saský generál chtěl kostel pro své luterské kázání a všechny bohoslužebné pomůcky musely být z kostela odneseny. Později se opět do kostela navrátili jezuité. Roku 1633 jezuité nechali postavit novou kapli sv. Kateřiny. Po smrti Albrechta z Valdštejna otevřeli jezuité v profesním domě základní školu a gymnázium. Roku 1648 vrazili na Malou Stranu Švédové, z kostela vzali cennosti a požadovali, aby byl vydán luterským kazatelům. Ukončením třicetileté války vestfálským mírem byli Švédové vyhnáni. Jezuité postavili novou gymnaziální školu, kterou spojili s profesním domem obloukem a chodbou přes ulici. Roku

1673 dal císař Leopold I. jezuitům svolení kostel strhnout a vystavět nový.

6. 9. 1673 byl položen slavnostně základní kámen současného kostela a zároveň začali jezuité stavět nový profesní dům. Stavba kostela byla o 30 let opožděna z důvodu velkého moru. Teprve roku 1704 se změnila jeho půdorysná koncepce „...*je určena pronikem těles a křivkovým půdorysem.*“ (Vlček, 1883: 91) Kostel z 18. stol. nevznikal na zelené louce, ale musel se přizpůsobit daným základům stavby. Za architekta je považován Kryštof Dienzenhofer, ovšem jeho autorství bylo zpochybněno O. Stefanem. K. Dienzenhofer byl totiž podle O. Stefana jen mezi přísežnými znalci. (1883: 91)

Nejprve bylo postaveno průčelí a umrlčí kaple vlevo, jakmile byla kaple hotová, byly do ní přeloženy bohoslužby a starý gotický kostel byl zbourán. 1704-1711 byla postavena hlavní loď s postranními kaplemi a střechou. Loď na východní straně byla dokončena prozatímně prkenným bedněním, na kterém se namaloval prozatímní oltář.

Z cesty po Evropě se vrátil Kryštofův syn Kilián Ignác, který převzal dostavbu kopule a tří polokruhových ramen kostela. V důsledku moru a válečných let se stavělo velmi pomalu. Roku 1752 byla kopule dokončena. Kostel byl otevřen roku 1752, tedy 79 let po položení základního kamene. Dále se pokračovalo na pracích uvnitř kostela, v letech 1753-1754 byly na hoření římsu na střeše přidány sochy svatých. Ten samý rok byla dokončena i zvonice s bicími hodinami. Jakmile byla věž dostavěna, přivlastnil si ji magistrát, jako náhradu za zničený kostel sv. Václava (jezuité ho zbourali, aby mohli vystavět profesní dům a to s příslibem, že ho opět postaví, ovšem nestalo se tak). Věž tedy nemá sochařské zdobení, jak architekt zamýšlel, pouze nad vchodem do věže je malostranský znak. Vnitřní úpravy byly dokončeny roku 1760.

Náklady na tento chrám byly 1 100 000 zlatých od Tovaryšstva a dárců. Jezuité byli roku 1773 donuceni opustit kostel, když Klement XIV. zrušil Tovaryšstvo Ježíšovo. Z profesního domu se staly vojenské kasárny a později úřady císaře. Roku 1775 se stal kostel díky Marii Terezii opět farním. Od roku 1869 se v kostele kázalo výhradně česky.

12.2 Exteriér kostela sv. Mikuláše

Exteriér kostela je velmi členitý. Kostel sv. Mikuláše patří do komplexu budov jezuitského řádu na Malé Straně. Důležitý je pro nás Profesní dům, který je třípatrový a trojkřídlý a jeho čtvrtá strana je tvořena právě kostelem sv. Mikuláše. Na jeho severovýchodním nároží dříve stál farní kostel sv. Václava. Kostel sv. Mikuláše stojí na jižní straně celého komplexu a byl postaven na místě původně gotického kostela z roku 1283. Tento barokní kostel je jednodlný, má osm kaplí a ke každé náleží empora*. Hlavní loď má valenou klenbu* a ve středu je krytá kopulí. Půdorys je i přes dané základy osově souměrný podle příčné osy.

Obr. 24 Profesní dům s pohledem na kostel sv. Mikuláše

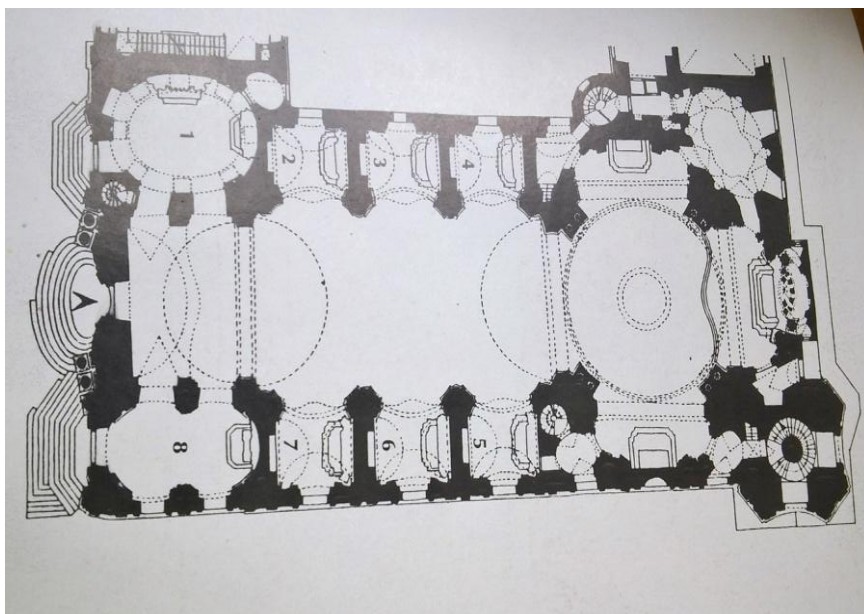


Kostel má hlavní průčelí na západní stranu, toto průčelí je trojosé se středovým nástavcem s volutovými křídly a třikrát konvexně prohnuté. „*Toto konvenční schéma je však pojato nevšedním způsobem. V půdorysu je fasáda zvlněna, dvěma krajním konkávním polím odpovídá střední pole konvexní, které se však na krajích a uprostřed znovu konkávně prolamuje.*” (Muchka, 1992: 4)

„(stavba)...je založena na půdorysném proniku oválů, nad nimiž jsou vztyčeny prostorové válce, zaklenuté složitými proniky kleneb.” (Vlček, 1883: 92) Architekt při návrhu a samotném budování kostela využil iluzi prostoru. Zvenku se nám prostor kostela jeví zcela jinak, než když vstoupíme dovnitř. Interiér je najednou daleko více členitý a prostupuje se

v něm hned několik prostorů, které mají dokreslenou hloubku díky paprskům světla, které do kostela pronikají z bočních oken. „Princip pronikajících se oválů vedl Ch. N. Schulze k přesnému konstatování, že zde bylo nejvýrazněji ze všech staveb skupiny šestice potlačeno traktování prostoru do jednotlivých prostorových buněk a naopak podtržena kontinuita prostoru, byť stále výrazně rytmičovaného.” (Macek, Biegel, Bachtík, 2015: 261)

Obr. 25 Kostel sv. Mikuláše na Malé Straně, půdorys



Průčelí je rozděleno na přízemí, patro a štít. V jeho středu je hlavní vchod se dvěma postranními vchody. Ke každému vchodu vede schodiště, kterým architekt vyřešil problém s rozdílnými úrovněmi klesajícího terénu. Toto schodiště je typickou barokní prací s masivní hmotou a je na něm vidět barokní oblíbenost v nízkých a rozšiřujících se formách. Architekt na něm použil perspektivní iluzi, kdy jím zakryl členitost terénu a divák má pocit, že kostel stojí na rovné ploše.

Nad bočními portály v bočních risalitech* jsou okna a nad středním vchodem je supraporta* s deskou, na které je latinský nápis, v překladu: „František Karel Libštejnský,

svaté říše římské hrabě z Kolovrat” (byl donátorem stavby). Nad deskou je ještě plastický znak Kolovratů od Santiniho, který roku 1709 na kostele prováděl drobné kamenické práce. Uprostřed celého průčelí je velké půlkruhové okno, které je vyříznuté v ploše zdi, prosvětluje loď a vytváří v interiéru hru světla a stínů, která dotváří iluzivní prvky uvnitř kostela. Toto okno zasahuje až do kladí nad ním, které má zdvojený štít. Násobení architektonických prvků bylo pro baroko typické, v tomto případě zdvojený štít pomáhal vytvářet iluzi pohybu zvlněných stěn. Po stranách jsou dvě okna se stlačenými půloblouky, které v nás vyvolávají dojem neklidu, že se mohou vymrštit do původní klidné podoby. Tento neklid opět vede k iluzi pohybu. Okna jsou po stranách zdobena akantovým* pásem a volutami. Vedle velké niky s mušlí jsou velká a opět zdvojená volutová křídla a balustrové zábradlí.

Plastičnost je největší ve středu průčelí a směrem ke stranám ubývá proto, že baroko dávalo důraz na střed a tedy i směr divákovy pohledu vedlo ke středu průčelí. Směr divákovy pohledu architekt dále vede vzhůru. Vertikalitu představují pilastry, v prvním patře jsou do průčelní vlny vloženy jonské pilastry, které nahoře zakrývá protipohyb balkonu. Tento balkón je konvexně prohnut podle půdorysu, což dotváří iluzi zvlněných stěn. V přízemí jsou pilastry nahrazeny dvojicemi plných sloupů (opět násobení architektonických prvků). Tyto sloupy nesou kladí, nad kterým leží balustrový balkón, jenž můžeme považovat za horizontální členění průčelí. Do horizontálního členění zařadím dále výraznou kordonovou římsu* a tři prohnuté štíty nad prvním patrem. (Muchka, 1992: 4) Půdorysné protipohyby v několika výškách vzbuzují v divákovi pocit pohybu stěn a pohybující se hmoty, což dotváří iluzi zvlněných stěn. Vertikální prvky nezasahují do hloubky průčelí, takže nejvýraznější je konvexita. Druhá římsa je podepřena konzolami* a zalomená na nároží u pilastrů, toto zalomení v nás vyvolává otázku, jak asi vypadají boční strany kostela. V prvním patře po stranách hlavního okna jsou dva pilastry, které mají zvlněný nástavec a postranní voluty namísto hlavice. Tyto pilastry s akantovými pletenci v nás vzbuzují dojem zvlnění průčelí. Pilastry s akantovými listy na štítu vnímáme jako dekoraci a zcela potlačují svou nosnou funkci. Pilastry mění svou klasickou nosnou funkci, která je podřízená zákonům tektoniky na dekorativní a výtvarnou stránku, která je již podřízena pouze záměru umělce.

Na balkóně nad vchodem jsou figurální sochy čtyř církevních učitelů: (zprava) sv. Augustin s hořícím srdcem v pravé ruce, sv. Jeroným, který píše do knihy, sv. Řehoř Veliký s křížem a sv. Ambrož s knihou a berlou. Nejvýše na fasádě je dalších pět plastik. Postava sv. Mikuláše se zlatými jablky na knize a berlou v ruce je umístěna v nice, na konše* niky je umístěna mušle a nad ní je štuková výzdoba obláček a paprsků, které zasahují k písmenům IHS. Na levém zábradlí je sv. Ignác z Loyoly a sv. Petr s klíči a na pravém zábradlí je socha

sv. Pavla s mečem a sv. Františka Xaverského s křížem. Sochy čtyř učitelů jsou přisuzovány sochaři Bernardu Ottovi Seelingovi, vytvořené jako kopie původních soch z dílny Jana Bedřicha Kohla, zatímco ostatní jsou od neznámého sochaře. (Muchka, 1992: 5) Sochy před průčelím měly jistě divadelní funkci a sugestivně působily na diváka již od pohledu z venku. Sochy církevních otců na diváky promlouvaly a připomínaly jim určité představy. Monumentality plastik sochař bravurně dosáhl řešením jejich splývavé a těžké látky a jejich slavnostními a sevřenými postoji v prohnuté ose. Obrysy soch jsou spíše uzavřené. Za povšimnutí také stojí jejich hrubá, pórovitá hmota a spirálovitý tvar, což na nás působí, jakoby se mohly hýbat.

Baroko si dávalo za úkol ohromit diváka a na tomto kostele je krásně vidět, jak architekt dokázal strhnout veškerou pozornost na průčelí kostela, které je velkolepé. Stěny jsou plasticky modelované, některé architektonické články jsou narušené a stěna se spojila s volnou plastikou v jeden celek.

Obr. 26 Kostel sv. Mikuláše, hlavní průčelí



Severní průčelí je jednodušší a je obráceno do dvora profesního domu. Stejně tak východní průčelí není tolik architektonicky výrazné.

K jižnímu průčelí patří kopule s měděnou střechou a s klempířskými detaily a pětipatrová věž, jejíž hmota postupně do výše ubývá. Toto průčelí je dvoupatrové, v přízemí jsou pilastry jónského typu a nad nimi je znásobený architektonický článek - dvojice kompozitních pilastrů. Římsou nad pilastry hmota věže přirozeně navazuje na hmotu kostela. Vedle pilastrů stojí na nároží dvojice polosloupů, které plochu zpevňují. U patek polosloupů stojí prázdné konzoly, kde měly být umístěny ještě za doby jezuitů sochy světců. Křížení lodi poznáme podle skupiny tří oken s bohatými suprafenestrami*. V přízemí je nika se sochou Víry od Lukáše Platzera. Otvory v atice* jsou trojlisté a s balustrádovým zábradlím, odtud vzhůru věž již přejímá svůj úkol dominanty, o kterou začíná bojovat jen s kupolí. Architekt zde pracoval s dvěma rozdílnými monumentálními útvary, které dotváří celkový dojem stavby. Na portálu u vchodu do věže je znak hlavního města Prahy. Na této straně průčelí je patrný střídající se rytmus pilastrů a oken, který navozuje vlnící se pohyb stěny a vytváří tak iluzi zvlněných stěn, a střídmější dekorace, která vládne i na věži. V pátém patře na věži jsou umístěny z každé strany hodiny a čtyři vikýře s růžicí a koulí, které nesou monogramy IHS. V nárožích věže jsou vázy s korunou z paprsků, kde jsou symboly jezuitů.

Plášť kupole je členěn pásy s vikýřovými půlkruhovými okny, který postupně přechází do lucerny. Kolem lucerny je balkón, na kterém se střídají nápisy Maria a Nicolaus. Stříška lucerny vrcholí trojúhelníkem s božím okem. Symbol IHS je i na vrcholu střechy, která je konkávní, což kontrastuje s vyklenutím střechy u lucerny, která je konvexní. Dynamický dojem a iluze pohybu či zvlnění je dána také díky mohutné kupoli, která kontrastuje se štíhlou zvonící. Jde o dva stejně vysoké objekty, ovšem záleží, kde pozorovatel stojí, jelikož jejich velikost se z různých úhlů pohledu proměňuje. Architekt využil principu, kdy na základě stejných výšek, ale rozdílných šířek navozuje perspektivní iluzi. *„Právě stavbou věže si radikálně barokní architektura poprvé podmanila panorama hlavního města, což bylo později zdůrazněno stavbou kupole.”* (Macek, Biegel, Bachtík, 2015: 262)

Jižní průčelí oproti západnímu je ploché bez výraznějšího konvex konkávního prohnutí. Takto zaklenutá jsou pouze některá okna. Ve druhém podlaží jsou okna konkávně vydutá a v křížení lodi jsou okna v přízemí naopak konvexně vypouklá. Toto konvexní a konkávní prohnutí podporuje iluzi zvlněných stěn. Opakují se okna s tvarem stlačeného půloblouku, které v nás vyvolávají neklid. Půloblouk totiž nestojí klidně, ale je stlačený a divákovi tak narušuje jeho vnímání statického klidu. Architekt opravdu kladl velký důraz na hlavní průčelí, tato jižní strana působí klidnějším dojmem stejně jako všechny zbývající.

Obr. 27 Kostel sv. Mikuláše, východní strana



12.3 Interiér kostela sv. Mikuláše

Uvnitř kostela na nás útočí mnoho křivek, barevné fresky, zlaté dekorace, prostupování ploch, prostorů a pronikání těles. Skutečné stěny zanikají a vznikají prohloubené průhledy do dálky i do nebeské výše, které v nás zanechávají hluboký zážitek. Přes tento úžas musíme interiér vnímat jako celek. Baroko pracovalo s tím, že výsledný dojem má být nadřazen jednotlivým prostorům a celkům.

Kostel má jednu hlavní síň s postranními kaplemi, nad kterými jsou empory*. Průchody těchto empor vytváří průhledy a plastická štuková výzdoba spolu se stínovými hrami, vytváří prostorové iluzivní efekty. Veškeré průhledy a balkóny vytváří iluzi prostorové bohatosti. Na první pohled vidíme, že architekt v interiéru využil iluzi prostorovou a perspektivní. Zeď je zevnitř lodi konkávně vydutá. Okna jsou orámovaná bohatě zdobenými a prohnutými římsami z umělého mramoru. Umělý mramor a malířská iluze je použita v celém kostele. Balustrády u empor jsou konkávní a uprostřed se vždy prohnu konvexně. Tento dojem zvlnění je v interiéru patrnější než na exteriéru. Kaple jsou zaklenuty českou plackou* s prostorem na iluzivní nástrovní fresku. Architekt v hlavní síni odhmotnil zdi tak, že postavil

kolmo pilíře, před které předsunul pilastry. (Muchka, 1992: 10) Odhmotněním vzniknul světlejší, jasnější a otevřenější prostor, ve kterém se díky těmto kolmým pilířům uplatňuje perspektivní iluze. V půdorysu jsou tři ovály, které se pronikají. Loď má tři kopulovité klenby, které stojí na čtyřech párech pilířů. Na pozlacených hlavicích nesou kladí s konsolami podloženou římsu.

Obr. 28 Kostel sv. Mikuláše, interiér



Klenba je široká 17 metrů a od hlavní římsy je 10 metrů vysoká. (Muchka, 1992: 11) Z pohledu se zdá plošší, než ve skutečnosti je a tím vytváří perspektivní iluzi. Máme pocit, že klenba nestojí podle klasických zákonů tektoniky. Prostor pod ní se díky iluzivní fresce, která nad námi otevírá další nebeské prostory, zdá mnohem vyšší. Klenba je pokrytá freskou s výjevem ze života sv. Mikuláše od Jana Lukáše Krackera z roku 1760. Freska je mistrovsky napojena na architektonické prvky kostela a to motivem iluzivní zvlněné římsy, namalovanými nikami s květinovou výzdobou a malovanou prohnutou zídkou, kdy si divák není jist, zda zídka kopíruje prohnutí stěny nebo je to pouze iluzivní malba. Zároveň je těžké postřehnout, kde končí práce malíře a kde architekta. Spatřujeme použití malířské iluze a iluze vystupujících reliéfů k navázání přechodu mezi freskou a architektonickými částmi. Freska

navíc stírá přechody mezi klenebními poli. Uprostřed fresky je sv. Mikuláš v rouchu, s mitrou na hlavě a v jedné ruce drží berlu a druhou žehná. Světec sedí na obláčku, který nadnáší tři andělé, již jsou zachyceni v dynamickém pohybu. V předu stojí na balustrovém zábradlí náhrobní kaple s velkým schodištěm. Průhledem skrz její okna je vidět náhrobek světce sv. Mikuláše na němž je alegorická postava Víry, vlevo je postava Lásky a vpravo postava Naděje. Před náhrobkem jsou další postavy a nahoře na schodišti je postava ve žlutých šatech, která se považuje za autoportrét malíře, což souvisí s tím, že v baroku byli již umělci uznávaní a oceňováni. Na severní straně fresky je výjev námořního obchodu, jelikož sv. Mikuláš byl jeho patronem. (1992:12) Na jižní straně fresky je zobrazena scéna z vězení, kdy se císaři Konstantinovi zjevil ve snu sv. Mikuláš a vězně díky němu propustil. Toto zobrazení je alegorií spravedlivé vlády.

Obr. 29 Kostel sv. Mikuláše, interiér, výzdoba klenby od L. Krackera



V závěru kostela nad hlavním oltářem je iluzivně vyzdobená koncha*. Je v ní zobrazena kazetová kupule s anděly, kteří drží symbolické atributy jako např. kadidlo. V severní konše nad postranním oltářem je zobrazena panna Marie se světcí a jižní koncha má nástropní malbu s jezuitskými světcí.

Freska v kupoli v závěru kostela je vrcholným dílem malířské výzdoby Františka Xavera Palka, kterou vytvořil v letech 1752-53. Na východní straně kupole je postava Boha

Otce se sluneční září okolo a za ním je Ježíš Kristus s křížem. Okolo výjevu jsou andělé, apoštolové se svými atributy a biskup, zřejmě sv. Mikuláš. Na západní straně kupole jsou 4 církevní učitelé: sv. Jeroným, sv. Řehoř Veliký, sv. Augustin a sv. Ambrož.

Obr. 30 Kostel sv. Mikuláše, interiér, freska v kupoli od F. X. Palky



Sochařskou výzdobu spatřujeme hlavně ve čtyřech nadživotních plastikách, které stojí u pilířů bočních kaplí. Na severní straně jsou plastiky jezuitského kněze a císaře Theodosia, na jižní straně je perský král Kyros a císař Konstantin. Sochy jsou od Ignáce Platzera, který zde vytvořil svá vrcholná díla a je skvělým příkladem a pokračovatelem sochařů jako byli M. B. Braun nebo F. M. Brokof. Sochy mají hloubkovou modelaci a stojí v dynamické pozici. (1992: 14) V rozích lodí jsou od Platzera vyrobené skoro až rokokové vázy. Důležitou sochařskou výzdobou jsou také supraporty nad dveřmi, které souvisí svým obsahem s oltáři po stranách. V závěru kostela jsou postavy církevních otců. Na pendativech* jsou 4 ctnosti: síla s mečem a sloupem, vedle které sedí putti* s kopím a štítem, moudrost je zobrazena s hadem a zrcadlem, vedle které putti nese vladařské jablko. Spravedlnost je zobrazena s mečem a váhami a putti drží úhelník. Umírněnost drží koně na uzdě a u nohou je s puttem

ovečka. Násobení těchto čtyř alegorií vede vzhůru k tamburu* kupole, kde je alegorie Osmera blahoslavenství. Všechny plastiky jsou monumentální. Modulovány jsou velmi měkce a převažují u nich svislé záhyby. U plastik nad hlavním oltářem je patrné využití perspektivní iluze. Jejich velikost postupně klesá. Od církevních otců v přízemí, kteří mají nadživotní velikost, po ctnosti v pendativech až po Osmero blahoslavenství v tamburu se plastiky zmenšují. Toto optické zmenšování plastik nám navozuje dojem, že chrám je ještě vyšší, čím výše se díváme. (Sedláčková, 1941: 20)

„Architekt využívá sochu ke stupňování plasticity pilíře směrem ke středu celého prostoru. [...] Figury nejen zakrývají místo dosedu pendentivů na pilíře, ale opět slouží ke stupňování a gradování hmoty směrem ke středu a navíc plynule provazují pilíře s pendentivy, tedy s kupolí samou. [...] Sochy slouží nejen jako průvodce prostorem, ale také jako dokonalý architektonický článek, propojující architektonickou strukturu s malbou.” (Macek, Biegel, Bachtík, 2015: 630) Sochy tu s architektutou vytváří gesamtkunstwerk.

Kazatelna je vyrobena z růžovo-zeleného umělého mramoru. Umělý mramor zařazují do iluze malířské, stejně jako iluzivní oltář, který kostel sv. Mikuláše v době dostavby měl. Umělé mramory i iluzivní oltáře se vyráběly převážně proto, že byl nedostatek finančních prostředků. Dalším důvodem byla také snadnost. Různé barokní tvary jako např. šroubovice by se z přírodního mramoru vyráběly nejen velmi složitě, ale také velmi dlouho. A právě proto sahali umělci raději po umělém mramoru, který se snadněji opracovával, byl levnější a vytvořil stejný výsledek.

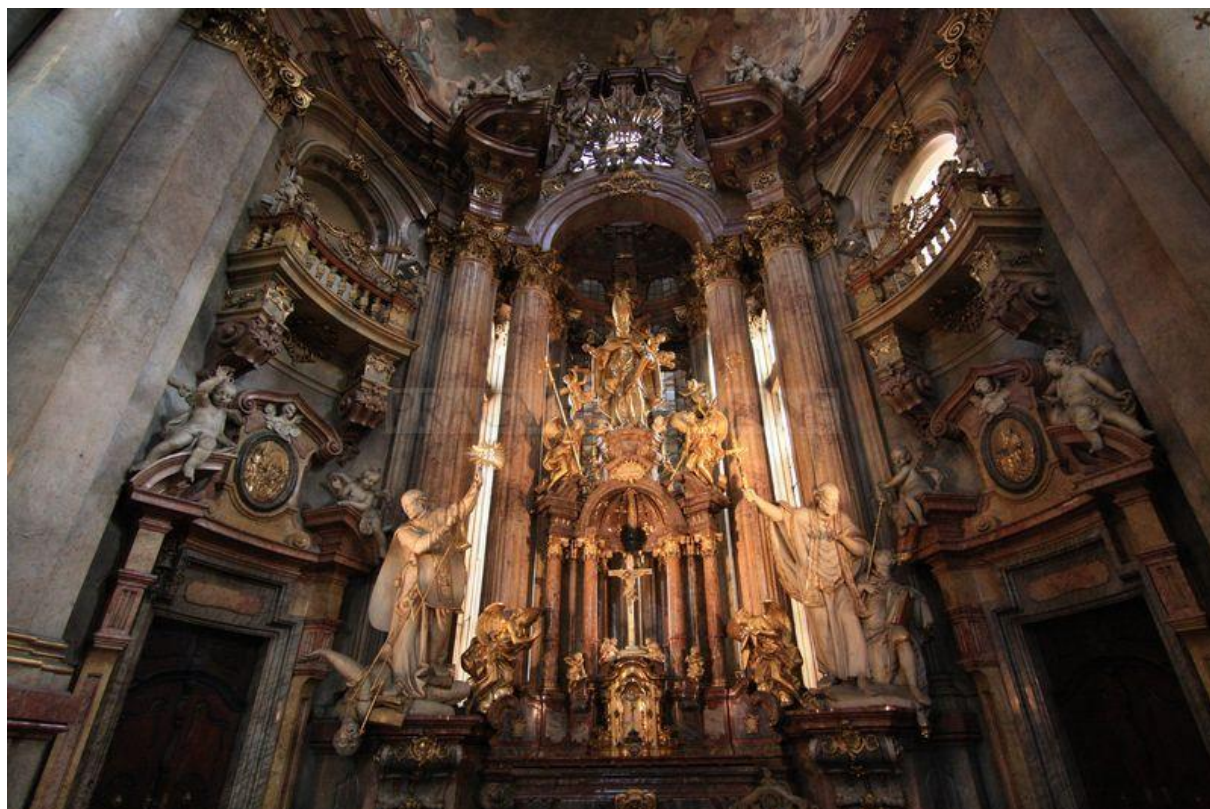
Kazatelna od Richarda a Petra Práchnera má bohatou výzdobu. Na řečništi kazatelny jsou zobrazeny teologické ctnosti: Víra s kalichem, Naděje s kotvou a Láska s dětmi, dále je zde zobrazeno kázání Jana Křtitele a křest Ježíše Krista.

Obr. 31 Kostel sv. Mikuláše, interiér, kazatelna od R. a P. Práchnera



Součástí hlavního oltáře je baldachýn* se čtyřmi kanelovanými sloupy. Na nástavci stojí pozlacená socha sv. Mikuláše, který drží jablko od I. Platzer z roku 1765. Po stranách leží dva andělé, kteří drží berlu a kříž. K hlavnímu oltáři také patří dvě plastiky v nadživotní velikosti, sv. Ignác a sv. František Xaverský. V nástavci je ještě postava sv. Václava s puttem a sv. Vít s kohoutem. Oltář je zdůrazněn zrcadlem, které je umístěno na stěně za ním. Zrcadlo pracuje s účinkem odraženého světla a stínu a podporuje iluzivnost oltáře tím, že odráží sochu sv. Mikuláše a divák ho tak může vidět trojrozměrně i ze zadu.

Obr. 32 Kostel sv. Mikuláše, interiér, hlavní oltář

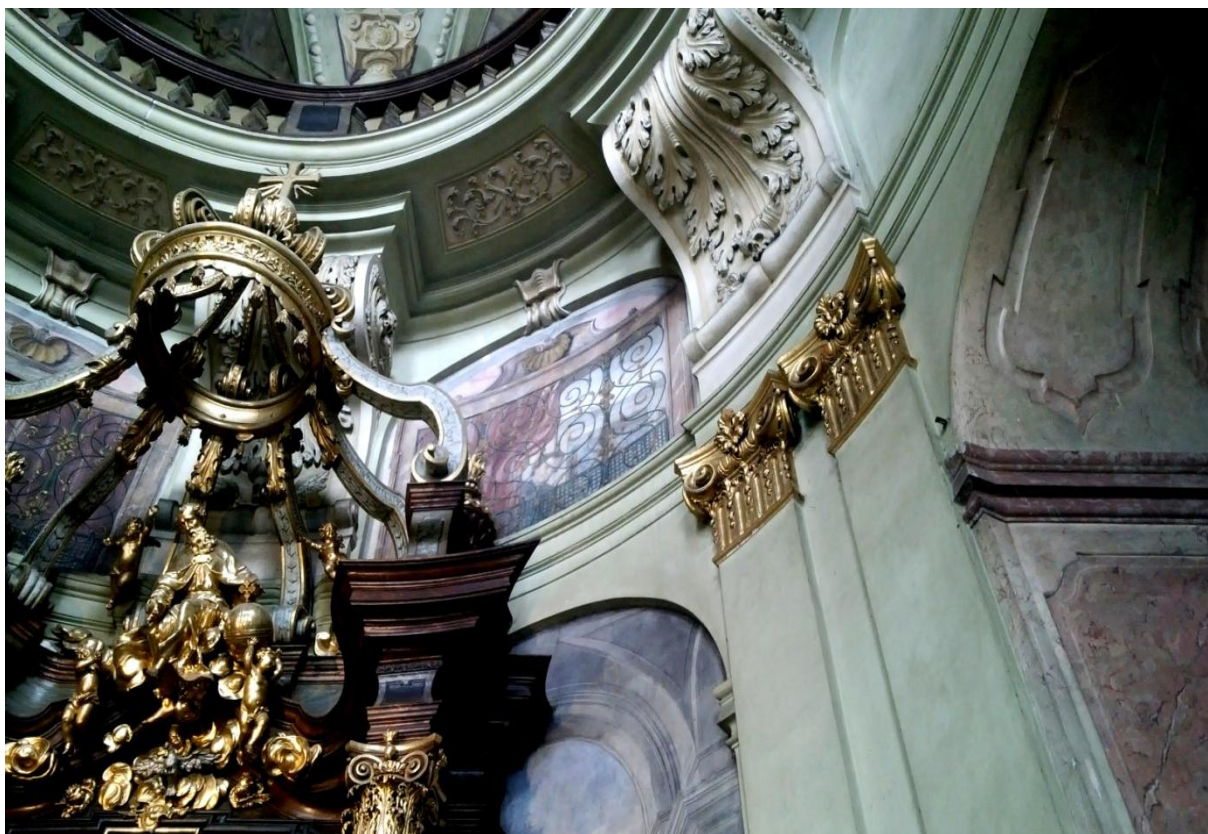


F. X. Palko vytvořil zapuštěné obrazy do stěn v postranních oltářích, které tak mají větší vazbu k architektuře a působí přirozeněji. Na severní straně je obraz Navštívení panny Marie a v postříbřené skřínce pod ním je soška panny Marie Foyenské. Na podstavcích jsou sochy opět v nadživotní velikosti sv. Jáchyma a sv. Anny. Na jižním oltáři je obraz smrti sv. Josefa a pod ním jsou dva relikviáře*. Po stranách jsou sochy sv. Jana Křtitele a sv. Jana Evangelisty. Chrám má osm kaplí: kapli sv. Barbory, kapli sv. Aloise, kapli sv. Ignáce z Loyoly, kapli sv. Michala, kapli sv. Jana Nepomuckého, kapli sv. Františka Xaverského, kapli sv. Kateřiny a kapli sv. Anny. Součástí kaplí jsou i zpovědnice z dubového dřeva zapuštěné do zdí. Kamenná vzorovaná dlažba odpovídá svou barevností a strukturou konvexnímu vyklenutí empor nad každou kaplí. Architekt tak prohloubil iluzi prostoru, jelikož je divákovi předložena vnitřní struktura půdorysu, která je jiná než zvenku.

Kaple sv. Barbory, nazývaná také kaple sv. kříže, vznikla nejdříve. V době, kdy se kostel dostavoval, se v ní konaly bohoslužby a proto si do dnes zachovává odlišný charakter od ostatních bočních kaplí. Kaple sv. Barbory je uzavřenější, je pojata jako celek sama o sobě a působí jako vložený prostor do kostela, který by se dal oddělit. Pozlacené hlavice nesou

konzoly, na nichž je ohoz s kuželkovým zábradlím. Hrany plackové klenby jsou obloženy profilem s vejcovcem*. Stěny jsou zdobeny malovanou architekturou. Na stropě je malířská výzdoba Oslavení světice a na stěnách je iluzivní výjev osoby, která se dívá skrz mříže do kaple. Tato iluze nám umocňuje pocit vtažení do příběhu celého chrámu. Freska je od Josefa Kramolína stejně jako ostatní fresky ve všech kaplích. Dále je na oltáři obraz Ukřižovaného od Karla Škréty, obraz od Ludvíka Kohla Smrt sv. Stanislava a sochy z Platzzerovy dílny.

Obr. 33 Kostel sv. Mikuláše, interiér, kaple sv. Barbory , v pravém rohu s iluzivním výjevem osoby, která se dívá skrz mříže do kaple



Obr. 34 Kostel sv. Mikuláše, interiér, kaple sv. Barbory, freska od J. Kramolína



Pozoruhodná je také kaple sv. Anny, ve které je na podlaze deska s letopočtem 1715, která zakrývá tajný vchod do hrobky Libštejnů z Kolovrat. V kapli je gotická křtitelnice ještě z původního kostela, která má tvar obráceného zvonu na třech nohách. Stěna je uprostřed konvexně zvlněná, takže se zde protínají dvě elipsy a uplatňuje se tu iluze zvlněných stěn. Na klenbě s českou plackou je vyobrazení sv. Anny s Pannou Marií, se Zacharyášem, sv. Janem evangelistou a evangelistou Lukášem.

Obr. 35 Kostel sv. Mikuláše, interiér, kaple sv. Anny, tajný vchod do hrobky Libštejnů z Kolovrat



Ostatní kaple mají dekorativní iluzivně malovanou architekturu a klenby se ztrácejí ve freskách. Fresky vždy obsahově souvisí se světcí, kterým je kaple zasvěcena. Na hlavicích pilastrů jsou výrazné profilované štukové římsy. Empory spolu s kaplemi nám znemožňují představy, které zdi jsou nosné a které ne.

Západní kruchta* má půlkruhovitý oblouk s profilovaným rámem z umělého mramoru. Na konzole, kterou podpírají andělé, stojí zlaté varhany. Nad nimi jsou části kladí, na kterých stojí andělé jako hudebníci. Kuželkové zábradlí vytváří hru světla a stínů a umocňuje nám optické účiny. Josef Hager pod kruchtou namaloval iluzivní architekturu kolem portálu, která v nás vyvolává dojem monumentálního prostoru. Nad kruchtou zase svou malovanou iluzivní architekturou zahaluje skutečnou architektonickou konstrukci. Díky jeho malovaným iluzivním korintským sloupům a balustrádám máme pocit, že strop je od nás vzdálenější, než ve skutečnosti je a to celé ještě umocňuje iluzivní pohled do nebes namísto stropu.

12.4 Výsledek mého zkoumání

Fasáda hlavního průčelí je zvlněna konvex konkávně přesně podle půdorysu, který je tvořen pronikajícími ovály. Architekt na hlavním průčelí použil iluzi prostoru, která vytváří jiný pohled na prostor zvenku a zevnitř. Na průčelí se setkáme s častým zdvojením štítů a říms. Násobení architektonických článků a konvex konkávní úhly na stěnách vytváří iluzi zvlněných stěn, které se nám zdají v pohybu. Některá okna mají tvar stlačeného půloblouku, který vyvolává neklid, jenž této iluzi pohybu napomáhá. Na hlavním průčelí si můžeme všimnout, jaký důraz baroko kladlo na střed, kam je směřována diváková pozornost, a odkud postupně do stran ubývá plasticita. Na čelní fasádě můžeme vidět, že některé prvky svou dekorací zcela potlačují svou nosnou funkci, jako například pilastr s akantovými listy. Některé nosné prvky ztratily pro diváka svůj význam nesoucího. Divadelní účinek mají jistě i sochy umístěné na průčelí, které na diváky působí ještě dříve než do kostela vstoupí. Architekt na vrcholu kostela použil perspektivní iluzi. Mohutná kupole kontrastuje se štíhlou zvonící a i přesto, že jsou stejně vysoké, z každého úhlu pohledu se zdají, že mají rozdílnou velikost.

V interiéru kostela jsem iluzí, se kterými baroko pracuje, našla mnohem více. Po vstupu do kostela jsme ohromeni nezvyklou monumentalitou. Překypující dekorace nás

doslova pohlcuje. Je ovšem důležité, abychom všechny části vnímali v celku. Barokním záměrem bylo, aby na nás působila celistvá stavba, která v nás vytvoří výsledný dojem, ne aby na nás působily jen její jednotlivé části. Celkový dojem je umocněn hrou světla a stínů, které sem během dne dopadají z velkých postranních oken. Největší pozoruhodností kostela je velká kopule s iluzivní freskou, ve které je využita jak iluze malířská, tak iluze vystupujících reliéfů a iluze perspektivní. Freska je navíc napojena na architekturu iluzivně malovanými architektonickými prvky. V celém interiéru se vyskytuje iluzivně malovaná architektura, která celý prostor zvětšuje a umocňuje jeho monumentalitu. Malované průhledy do nebes prostor zvětšují do výšky a dodávají nám dojem, že prostor zde nekončí, ale naopak pokračuje do nekonečna. Perspektivní iluzi v interiéru můžeme spatřit na plastikách, které se směrem vzhůru zmenšují a vzniká tak dojem, že kostel je daleko vyšší, než ve skutečnosti je. Uvnitř nás upoutá bohatost umělého mramoru, který jsem dle svého dělení zařadila do malířské iluze. Ovšem vyvstává otázka, zda umělý mramor měl dopomoci k navození iluze, či zda šlo pouze o nedostatek finančních prostředků. K hlavnímu oltáři také patří nadživotní pozlacená plastika sv. Mikuláše, za kterým je umístěno zrcadlo. To slouží k větší iluzivnosti oltáře, kdy vidíme sv. Mikuláše trojrozměrně, i ze zadu. Zrcadlo navíc odráží světla a stíny vždy trochu jiným směrem, než jak dopadají přirozeně z oken.

12.5 Závěr

Cílem této práce bylo ukázat, jak promyšleně a jakým způsobem baroko pracovalo s iluzemi. A posléze samotné iluze přiblížit čtenáři.

V teoretické části jsem představila baroko jako sloh a jeho práci s různými prvky, jako jsou: práce s prostorem, s hmotou, s dekoracemi, s tektonikou i práce s iluzí pohybu. V rozličnosti celého barokního konceptu byla důležitá myšlenka jeho sjednocení. Když se na barokní práci budeme dívat v celku, teprve tehdy pochopíme záměry barokních umělců. Baroko nepoužívalo nové architektonické prvky (kromě zaklenutí pomocí české placky), ale pouze pracovalo s těmi klasickými jinak než bylo obvyklé. Divákovi se může zdát, že stavba nestojí podle klasických tektonických zákonů, na které je zvyklý, protože architekti posouvají sloupy, edikuly, okna atd. jinam než je běžné. Pro dosažení umělcova výtvarného záměru byla klasická tektonická složka méně podstatná.

Dozvěděli jsme se, že monumentalita, masivnost, nekonečnost a přemíra dekorací byly pro barokní sloh příznačné. Důraz se kladl na to, aby každý prvek měl jakousi sílu životaschopnosti, která se zvětšovala i jeho vlastním násobením. Zároveň se baroko vždy snažilo dosáhnout dojmu iluze pohybu. V podstatě každý jeho počín s jednotlivými prvky, vede ve výsledku k pocitu pohybující se hmoty. Baroko bořilo vše, co bylo dosud klasické, klidné a harmonické a naopak vyvolávalo neklid, napětí a nepravidelnost. Právě neklid a nepravidelnost byly součástí iluze pohybu. Barokní umělci nechávali divákovi velký prostor pro jeho představivost, i když v přemíře dekorací se to divákovi nemusí na první pohled hned jevit. Baroko nám ukazuje velkolepou podívanou, ale neodkrývá ji záměrně celou. Spoustu věcí v barokní tvorbě nechápeme například, jak je možné, že římsa nespadne, když není ničím podepřena? Jak je možné, že nad sebou vidíme opravdové nebe, jak to malíř dokázal? Nebo jakto, že máme dojem, že stěna se hýbe? O to se barokní umělci snažili. V této fázi vzniká místo pro naši představivost, díky které si můžeme do těchto nekonečných průhledů v kopolích promítat své vlastní myšlenky. Tuto neúplnost si má každý divák dokončit sám, ovšem stále s umělcovým mírným vedením. Tato neúplnost a disharmonie se směrem vzhůru k nebesům a k Bohu zmenšuje, jelikož nahoře už je všechno v pořádku.

Důležitou myšlenkou z práce Vojtěcha Birnbauma je, že každý umělecký sloh na konci své fáze směřuje k baroku, tedy k tomu, že umělci začínají, stejně jako v baroku, pracovat hlavně podle své výtvarné představivosti a začínají popírat klasickou tektoniku, kterou dříve vyzdvihovali. Na začátku každého slohu jsou kultury v nové vlně, mají nové myšlenky, které jim vyhovují a uspokojují, ovšem jakmile se tyto myšlenky vyčerpají a

přestanou se vyvíjet, nastoupí vždy tato konečná fáze, kde hlavní slovo přejímají umělcovy intence.

Baroko jsem rozdělila podle klasického dělení na klasické a dynamické. Podle V. Birnbaua se dělí na monumentální, klasicistické a perspektivní.

Následně jsem se dostala k vymezení samotného pojmu iluze, se kterou baroko pracuje. Iluzi jsem rozdělila dle mého uvážení a na základě prostudované literatury o baroku a nazvala ji svými pracovními názvy: iluze malířská, iluze vystupujících reliéfů, iluze perspektivní, prostorová a iluze zvlněných stěn. Již teď po praktické části práce, kdy jsem hledala iluze v kostele sv. Mikuláše, vím, že iluzí je daleko více, a také, že některé se prostupují a ovlivňují. S malířskou iluzí se například často spojuje iluze perspektivní. V barokních kostelech se velmi pracuje s umělým mramorem, který bych nyní zařadila do iluzí, respektive do iluze malířské. V tomto ohledu je těžké rozpoznat, co všechno se dá považovat za iluzi a co jen slouží k umělcovým záměrům či co je omezeno jeho finančním rozpočtem. Příkladem je již zmiňovaný umělý mramor, který se kromě své finanční dostupnosti také snadněji opracovává. Nebo iluzivní oltář, který byl zpočátku tvořen z důvodu nedostatku financí a teprve později byl tvořen záměrně. Zpětně se tyto umělcovy záměry bohužel nedozvíme, pokud nejsou dochované v nějaké literatuře.

Barokní iluze, o kterých mluvím, jsou typické především pro dynamické baroko, v klasickém baroku byly využívány zřídka. Existuje spousta sakrálních barokních staveb, které barokní úžas a iluzi nepotřebovaly, a naopak jsou více méně strohé. Často bychom se také mohli setkat s kostely, ze kterých, kdybychom si odmysleli veškerou dekoraci, by zbyl pouze prázdný prostor, a jen s obtížemi bychom dokázali rozeznat architektonický sloh.

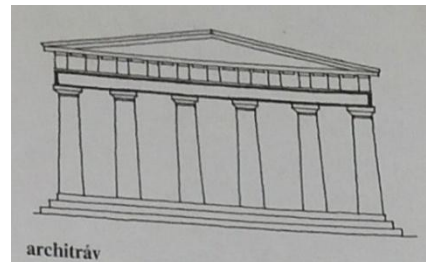
Slovníček pojmů z architektury:

Pro lepší názornost přikládám slovníček architektonických pojmů, které jsem ve své práci použila. Významy čerpám ze *Slovníku pojmů z dějin umění*.

Akant – rostlina z rodu bodláků, která má listy s hroty, a které jsou až dekorativně členěny. Již v řeckém umění se napodobovala jako výzdobný motiv, např. korintská hlavička. A. Se vyskytuje v ornamentice všech slohů. Akantovové rozviliny jsou zvláště příznačné pro řezbářství baroka 17. a 18. st.

Architráv – násloupí, hlavní část kladí, vodorovný článek, spočívající přímo na hlavicích sloupů.

Atika – nízká zeď nad hlavní římsou stavby zakrývající v pohledu střechu, bývá prolamována např. balustrádami nebo nese sochařskou výzdobu.

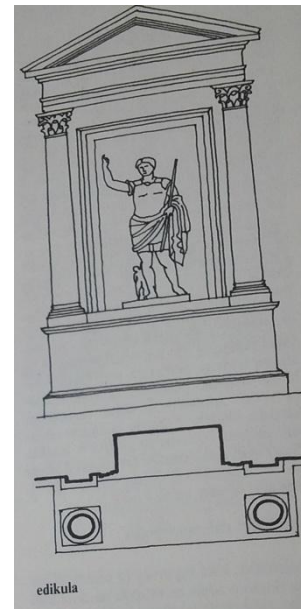


Baldachýn – pův. orientální hedvábná látka, nebesa, stříška. Může se vyskytovat nad oltářem, kazatelnou, trůnem. V našem případě je to kamenný ozdobný útvar nad sochami chrámového portálu, v opěrném systému apod.

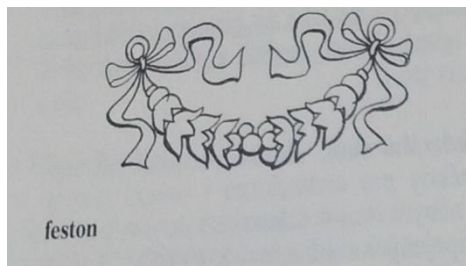
Balustráda – zábradlí složené z kuželek (balustrů) nebo jiné výplně (ornamentální), v exteriérech je kamenné, v interiérech často dřevěné.

Empora – tribuna, architektonická konstrukce v renesančním a barokním sakrálním interiéru, prostor je otevřen oknem nebo arkádou a je nesený klendou na sloupech či pilířích. E. Vznikly ve východní architektuře a byly určeny pro vlastníka nebo patrona kostela.

Edikula – stavební útvar sestávající z podpor a kladí se štítem. E. člení zeď, rámuje portál, okno nebo výklenek.

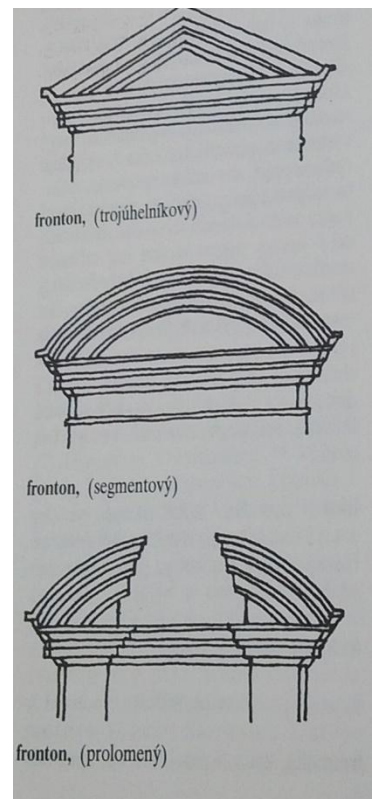


Feston – výzdobný motiv segmentového tvaru, polověnec. Plastický nebo malovaný závěs z listů, květů nebo plodů, někdy propletený stuhou.



Fronton – trojúhelníkový či segmentový průčelní štít bez oekn. Obecně také štít nad oknem nebo portálem.

Girlanda – ornamentální motiv, dekorativní pás segmentových závěsů, festonů z listů, květů nebo plodů.



Grotta – jeskyně v parku 16. – 18. st., nejčastěji umělá a zdobená mušlemi, krápníky apod.

Kladí – břevnoví, vodorovné části architektury nesené svislými nosnými články. Často se skládá z architrávu, vlysu a římsy.

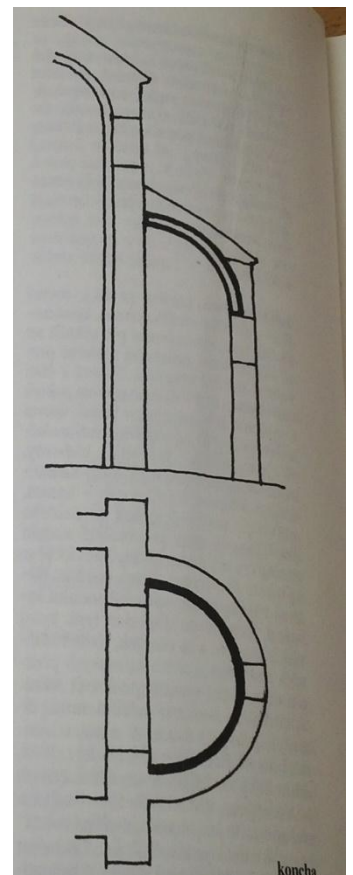
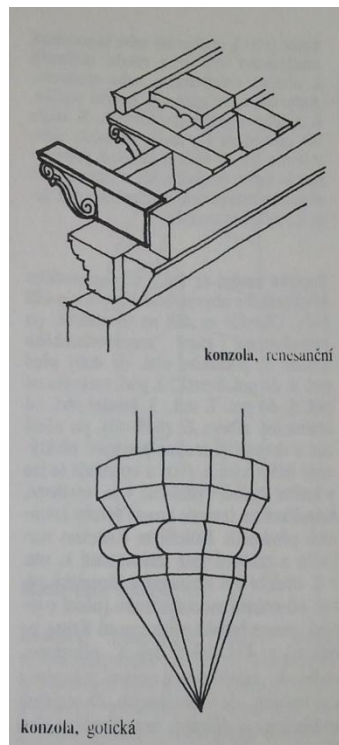
Klenák – klínově přitesaný kámen klenebního oblouku.

Koncha – klenební útvar ve tvaru $\frac{1}{4}$ koule uzavírající apsidu nebo výklenek.

Konzola – nosný kamenný článek vysunutý ze zdi, podpírající balkón, římsu apod. Ze stran má dekorativní esovku či voluty.

Kruchta – hudební tribuna s varhanami, v kostele leží zpravidla na západní straně a je přístupná zvláštním schodištěm.

Longitudinální prostor – prostor s podélnou dispozicí.



Pendativ – cíp, zděný trojúhelník prostředkující mezi vlastní bání a prostorem pod kupolí, umožňuje kupolové zaklenutí prostoru např. nad čtvercovou základnou.

Pilastr – vertikální stavební článek patřící mezi podpůrné prvky, jeho úloha je však pouze dekorativní. P. Je utvářen jako plochý do zdi zapuštěný pilíř, který má vždy patku, dřík a hlavici. Naznačuje zesílení zdiva, člení zeď nebo zdůrazňuje portály či okna.

Pilíř – svislá podpora, která je masivnější než sloup, monolitická i zděná. Mívá patku i hlavici, ale existuje i ve tvaru jednoduchého hranolu bez těchto částí.

Rizalit – vysunutá část ve hmotě stavby, vystupující před průčelí po celé výšce budovy a rozšiřující její půdorys.

Relikviář – schránka na ostatky, užívaná od starokřesťanského období, zprvu ve tvaru skříňky, poté kříže či tvaru části těla podle původu relikvie nebo také jako skříň architektonického tvaru.

Salla terrena – místnost v přízemí paláce, zámku, domu, otevřená přímo do zahrady v úrovni terénu nebo je to také často samostatná zahradní stavba s vnitřním bohatým zdobením.

Suprafenestra – pole nad oknem, zpravidla na vnějšku stavby, vyplňované štukovou dekorací někdy i malbou.

Supraporta – pole nade dveřmi vyplněné štukovou dekorací nebo nástěnou malbou

Tambur – prstenec zdiva pod kopulí, válec, na který dosedá kupole.

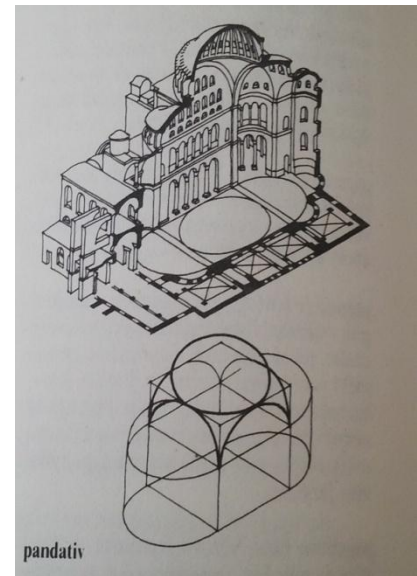
Tympanon – trojúhelníková či segmentová plocha, vymezená frontonem.

Travé/klenební pole – oddíl klenby ve sledu dalších, prostorová, samostatně zaklenutá jednotka architektury, vymezená čtveřicí pilířů a v klenbě pasy, popř. zkříženými žebry.

Voluta – závit, spirála, motiv různých soustav výzdoby.

Vlys – část kladí, pás mezi architrávem a římsou. Uplatňuje se v každém architektonickém řádu.

Výklenek/nika – ustupující část zdi poloválcového tvaru, bývá uzavřen konchou.



Seznam použité literatury:

1. BIRNBAUM, V. (1941): *Barokní princip v dějinách architektury*. Praha: Vyšehrad.
2. BLAŽÍČEK, O. J. a KROPÁČEK, J. (1991): *Slovník pojmů z dějiny umění*. Praha: Odeon.
3. EKERT, F. (1883): *Posvátná místa královského hlavního města Prahy. Díl I. Posvátná místa nynější. Část I. Posvátná místa na Hradčenech, Malé Straně a Starém Městě*. Praha: Dědictví sv. Jana Nepomuckého.
4. GOMBRICH, H. E. (1985): *Umění a iluze, Studie o psychologii obrazového znázorňování*. Praha: Odeon.
5. HUYGHE, R. a kol. (1970): *Encyklopedie, Umění renesance a baroku. Umění a lidstvo*. Praha: Odeon.
6. KASSIN, S. (2007): *Psychologie*. Brno: Computer Press.
7. MACEK, P., BIEGEL, R. a BACHTÍK, J. (2015): *Barokní architektura v Čechách*. Praha: Karolinum.
8. MUCHKA, I. (1992): *Kostel sv. Mikuláše*. Praha: Portál.
9. PREISS, P.: *Barokní ilusivní malba architektur a Čechy*, in: *Umění věků*, Sborník k sedmdesátým narozeninám profesora Dr. Josefa Cibulky. Praha: Ústřední církevní nakladatelství, 1957.
10. SEDLÁČKOVÁ, E. (1941): *Chrám sv. Mikuláše na Malé Straně*. Praha: Sdružení přátel baroka. Umělecká beseda.
11. SCHULZ, N. CH. (1971): *Baroque Architecture*. Milán: Electa.
12. SYROVÝ, B. a kol. (1974): *Architektura svědectví dob. Přehled vývoje stavitelství a architektury*. Praha: SNTL.
13. TOMAN, R. (2013): *Baroko*. Praha: Slovart.
14. VILLARRI, R. (2004): *Barokní člověk a jeho svět*. Praha: Vyšehrad.
15. WOLFFLIN, H. (1964): *Renaissance and Baroque*. London: Fontana Library.

Elektronické zdroje:

Univerzita Hradec králové. *Kognitivní server* [online]. [cit. 2015-12-18]. Dostupné z: <http://fim2.uhk.cz/cogn/?Module=dictionary>

Seznam obrázkové přílohy a jejich zdrojů:

- 1. Palác kardinála Farnesse, Itálie**
www.cestujeme.nave/fotogalerie/1201/58063_609.jpg
- 2. Palác Cancellerie v Římě**
WOLFFLIN, H. (1964): *Renaissance and Baroque*. London: Fontana Librar, str. 66.
- 3. Mramorové sousoší Vidění sv. terezie od G. L. Berniniho**
www.prostor-ad.cz/pruvodce/praha/vuva/kmost/luitgarda/luitgarda.htm
- 4. Balustr z Kapitolských schodů od Michelangela**
WOLFFLIN, H. (1964): *Renaissance and Baroque*. London: Fontana Library, str.40
- 5. Palác del Té v Mantově**
www.arch.fsv.cvut.cz/webk129/dejiny_architektury_2-posva/.italska_renesancni_architektura_II_soubory/slide0008_image026.jpg
- 6. Míčovna Pražského Hradu od B. Wolmuta**
www.cs.wikipedia.org/wiki/Bonifac_wolmut
- 7. Černínský palác od F. Carattiho**
www.cs.wikipedia.org/wiki/cerninky_palac
- 8. Palác Konzervátorů v Římě na Kapitolu od Michelangela**
www.studyblue.com/notes/note/n/dum-2-poznvaka-renesance/deck/11316239?blurry=e&ads=true
- 9. Kupole v Castello di Corte v Mantově od Mantegny**
www.storiainrete.com/7791/rinascimento/i-gonzaga-e-il-ponte-verso-roma/
- 10. Sala Clementina ve vatikánském paláci**
www.radiovaticana.cz/clanek.php4?id=19280
- 11. Kopule v kostele sv. Ignáce v Říme od A. Pozzy**
www.uloz.to/xpHLgCU8/andrea-pozzo-kostel-sv-ignace-v-rime-90-leta-17-stol-iluzivni-architektura-navazuje-na-skutecnou-pravy-mramor-jpg
- 12. Štenberský sál v Tróji od A. Godyna**
www.en.ghmp.cz/troja-chateau/
- 13. Knihovní sál v Klementinu od Š. J. Hiebela**
www.cs.wikipedia.org/wiki/Klementinum
- 14. Hrobka ve Vranově u Brna a její iluzivní oltář**
www.magazin.ceskenoviny.cz/zpravy/index_img.php?id=153042

15. Malovaný iluzivní oltář v kostele Neposkvrněného početí p. Marie a sv. Ignáce v Klatovech

www.cz.prague-stay.com/lifestyle/clanek/596-kostel-neposkvrneneho-poceti-panny-marie-a-sv-ignace-v-klatovech/

16. Hejnice, kostel Navštívení P. Marie, interiér

Burian, J. (1993): Baroko v Čechách a na Moravě. Praha:BB Art. str. 136

17. Kostel II Gesú, interiér

www.svjakub.cz/?module&p=prispevek&tema=41-zpravodajstvi2009&pid=100114

18. Palazzo Spada od Borominiho

www.romeonrome.com/2010/06/2010-rome-tivoli-tarquinia-and-centrale-montemartini/

19. Řím, Chrám sv. Petra, axonometrický pohled

www.drapal.martin.sweb.cz/test3.htm

20. Český krumlov, Maškarní sál. Vrcholně barokní interiér upravený v gotickém paláci hradu. Iluzivní nástěnné malby J. Lederer 1742

Burian, J. (1993): Baroko v Čechách a na Moravě. Praha:BB Art. str. 215

21. Kostel sv. Mikuláše na Malé Straně

www.photo-prague.net/cs/foto/kostel-sv-mikulase-1436

22. Kostel Jana Nepomuckého na Zelené Hoře ve Žďáru nad Sázavou, půdorys

[www.udu.ff.cuni.cz/soubory/galerie/01%20Cechy/Horyna%20%20barokni%20architektura%20v%20Cechach/slides/084%20Jan%20Blazej%20Santini-Aichel,%20kostel%20sv.%20Jana%20Nepomuckeho%20na%20Zelene%20Hore,%201719-22%20\(dok.%201735\).html](http://www.udu.ff.cuni.cz/soubory/galerie/01%20Cechy/Horyna%20%20barokni%20architektura%20v%20Cechach/slides/084%20Jan%20Blazej%20Santini-Aichel,%20kostel%20sv.%20Jana%20Nepomuckeho%20na%20Zelene%20Hore,%201719-22%20(dok.%201735).html)

23. Kostel Jana Nepomuckého na Zelené Hoře ve Žďáru nad Sázavou, architekt Santini

www.novinky.cz/cestovani/139730-klenot-moravy-zdar-nad-sazavou.html

24. Profesní dům s pohledem na kostel sv. Mikuláše

www.praguecityline.cz/prazske-pamatky/jezuitsky-profesni-dum-na-male-strane

25. Kostel sv. Mikuláše na Malé Straně, půdorys

MUCHKA, I. (1992): *Kostel sv. Mikuláše*. Praha: Portál, str. 27

26. Kostel sv. Mikuláše, hlavní průčelí

www.discover-prague.cz/cz/prazske-pamatky/7-kostel-sv-mikulase-na-male-strane/

27. Kostel sv. Mikuláše, východní strana

www.prague.eu/cs/prectete-si/prazske-veze-10459

28. Kostel sv. Mikuláše, interiér

www.praguecityline.cz/prazske-pamatky/chram-sv-mikulase-interier-a-vyzdoba

29. Kostel sv. Mikuláše, interiér, výzdoba klenby od L. Krackera

[www.commons.wikimedia.org/wiki/File:Johann_Lucas_Kracker_%E2%80%93_Apote%C3%B3za_sv._Mikul%C3%A1%C5%A1e_\(1761,_Praha\).jpg](http://www.commons.wikimedia.org/wiki/File:Johann_Lucas_Kracker_%E2%80%93_Apote%C3%B3za_sv._Mikul%C3%A1%C5%A1e_(1761,_Praha).jpg)

30. Kostel sv. Mikuláše, interiér, freska v kupoli od F. X. Palky

www.praguecityline.cz/prazske-pamatky/chram-sv-mikulase-interier-a-vyzdoba

31. Kostel sv. Mikuláše, interiér, kazatelna od R. a P. Práchnera

vlastní fotografie

32. Kostel sv. Mikuláše, interiér, hlavní oltář

www.praguecityline.cz/prazske-pamatky/chram-sv-mikulase-interier-a-vyzdoba

33. Kostel sv. Mikuláše, interiér, kaple sv. Barbory

vlastní fotografie

34. Kostel sv. Mikuláše, interiér, kaple sv. Barbory, freska od J. Kramolína

vlastní fotografie

35. Kostel sv. Mikuláše, interiér, kaple sv. Anny, tajný vchod do hrobky Libštejnů z Kolovrat

vlastní fotografie