

K PROBLEMATICE DIVADELNĚHISTORICKÝCH PRAMENŮ

Referát :

EVŽEN TURNOVSKÝ:

Poznámky k interpretaci výtvarného díla jako divadelněhistorického pramene

Tato úvaha nechce a nemůže být zprávou o nových výsledcích vědeckého zkoumání vztahu mezi výtvarným a divadelním uměním. Nepřináší nové poznatky ani k obecně formulovanému problému, ani k jednotlivým konkrétním případům. Problematickuje některá tvrzení obsažená v literatuře k danému tématu, aniž by si činila nárok kritizovat je zásadně a definitivně. Chce pouze naznačit několik nejdůležitějších okruhů metodologických otázek, které bylo třeba řešit při plnění zcela praktického úkolu, to jest při sestavování obrazové části prvních dvou svazků Dějin českého divadla. Domnívám se, že i takováto inventura hlavních problémů může být užitečná jako východisko pro další, badatelskou už práci na tomto speciálním tématu.

V úvodu nutno také zdůraznit, že všechny prameny a literatura, které uvádím v tomto svém referátu, aniž na ně podrobně odkazuji, jsou citovány v prvním svazku Dějin českého divadla. Tamtéž je rovněž reprodukována většina ikonografic-

kých materiálů, o kterých bude řeč.

Mimořádný význam, který má pro divadelního historika výtvarné dílo jako pramen informací, vyplývá v nejobecnější rovině ze známé skutečnosti, že divadelní historie musí - na rozdíl od dějin literatury nebo výtvarných umění, kde je takový případ výjimečný - vždycky předmět svého zkoumání teprve rekonstruovat. To je ovšem počínání tím obtížnější a z hlediska žádoucí přesnosti problematičtější, čím hlouběji v minulosti leží předmět našeho zájmu. Už proto je samozřejmou povinností divadelního historika nenechat bez povšimnutí žádnou jen trochu nadějnou cestu, jež vede k cíli.

V souboru pramenů, jež obsahují informace o konkrétním tvaru divadelních produkcí minulosti, zaujímá významné místo současná tvorba ostatních uměleckých disciplín, především literatury a výtvarného umění. Avšak právě mezi literaturou a výtvarným uměním je vždy, a tedy i ve vztahu k našemu problému, podstatný rozdíl v míře abstrakce či naopak konkrétnosti sdělení. Obecně lze říci, že slovní vyjádření, byť sebepřesnější a sebekonkrétnější, je už samou svou podstatou vždy abstraktnější než deskripce výtvarná. I nejschematičtější kresba obsahuje kromě přímé informace vždy ještě řadu sdělení vztahových a detailních. Samozřejmě také praktická a účelová interpretace výtvarného díla je možná opět jen prostřednictvím slovního vyjádření. Jenomže teoreticky vzato nelze žádnou slovní interpretaci výtvarného díla považovat za konečnou a definitivní. Dějiny výtvarného umění jsou nevyčerpatelným zdrojem dokladů pro toto tvrzení. V tom je hlavní potíže, ale zároveň také hlavní cena výtvarných dokladů. Počet výtvarných děl minulých historických epoch je prakticky ko-

hečný a známý. Jejich kvalita jako historického pramene pro dějiny divadla zůstává z větší části zatím jen tušená.

Všechn materiál, který z hlediska našeho problému připadá v úvahu, lze rozdělit do dvou velkých skupin, protože také způsob, jímž výtvarné dílo vstupuje ve styk s divadelním uměním, je dvojitý.

Výtvarné umění funguje především jako jedna ze strukturálních složek divadelního díla, spoluvytváří jeho estetickou i významovou kvalitu. Artefakty, vznikající v souvislosti s touto funkcí výtvarného umění, mají buď povahu projektů (projekty divadelních budov, návrhy na výtvarné řešení scény, kostýmů, masek, rekvizit), nebo jejich realizací (dochované divadelní budovy, dekorace, skutečné kostýmy, masky a rekvizity). Nejstarší výtvarnou památkou tohoto druhu na našem území je nepochybně architektura interiéru svatojiřské baziliky na Pražském hradě, která jak známo plnila mimo jiné také funkci divadelního prostoru. Časově nejbližší následující památky se dochovaly teprve z období barokního. Už tady - a tím spíše pak v obdobích následujících, především ve 20. století - se objevují diskrepance mezi projektem a jeho realizací, která ovšem pro rekonstrukci a posouzení tvaru divadelního díla může být jediné rozhodující. Proto bychom snad mohli - s vědomím jisté nepřesnosti - nazvat tuto oblast divadelní archeologií.

Tato oblast překračuje však hranice výtvarného umění, protože k ní nepochybně patří například i hmotné památky ze sféry jevištní techniky a také ovšem jejich projekty.

Využití všech těchto objektů pro divadelní historii je evidentní a v souvislosti s ním se nekladou větší metodolo-

gické potíže. Jde tu nejvýš o přesné určení původu, funkce a datace a o vyvození konkrétních závěrů pro rekonstrukci divadelního díla. Nechci podceňovat ani závažnost, ani složitost speciální problematiky, která se tímto směrem otevírá; hlavní zájem této úvahy náleží nicméně druhému způsobu, kterým vstupuje výtvarné umění ve styk s divadlem: totiž jako jeho zpodobitel.

Je ovšem třeba konstatovat, že někdy není snadné rozhodnout dokonce ani to, do které z obou těchto skupin zkoumané dílo patří. Správné zodpovězení této otázky může mít přitom konkrétní důsledky pro zhodnocení pramenné hodnoty výtvarného díla. Alespoň jeden příklad: V prvním svazku Dějin českého divadla je reprodukováno několik kreseb ze skicáře Giuseppe Arcimbolda. Tento skicář je dedikován Rudolfo II., pochází z jeho sbírek a je nyní uložen v Uffiziích ve Florencii. Obsahuje kresby celé řady alegorických postav v exotických kostýmech, kresbu slona, ale také bájných zvířat a dále vyobrazení bohatě zdobených saní, koňských postrojů, účesových spon atd. Na základě rozboru a dále na základě srovnání s literárními a pramenovými doklady jsme došli k závěru, že skicář má pravděpodobně vztah k slavnosti uspořádané 26. února 1570 Maxmiliánem II. v Praze, konkrétně k alegorickému průvodu na Staroměstském náměstí, jak ho ve své básni z roku 1590 vylíčil Mistr Adam Cholossius Pelhřimovský. Zůstávala však otevřena otázka datace náčrtníku, protože letopočet 1535, jímž je datována jeho dedikace, je evidentně chybný. (Giuseppe Arcimboldo se totiž narodil roku 1533.) Pochybnosti v nás vzbuzovaly také některé motivické neshody náčrtníku s literárním popisem. Světlo do celé věci pro nás vnesla teprve studie

Svena Alfonse. Švédský badatel klade vznik skicáře do roku 1585 a kromě toho dochází na základě analýzy k názoru, že nejde patrně o kostýmní návrhy, ale o kresby pořízené ex post v upomínku na nějakou dříve konanou slavnost. Tím je na jedné straně vyvrácena hypotéza o aktivním tvůrčím podílu těchto kreseb při koncipování oné slavnosti a lze jim přikládat toliko význam pasivního výtvarného záznamu, byť pořízeného autorem výtvarného pojetí celé slavnosti a jejím pořadatelem, nebo, jak bychom dnes nejspíš řekli, režisérem. Na druhé straně tím lze do jisté míry vysvětlit ony motivické neshody (je tu například možno předpokládat i jistou dodatečnou idealizaci) a krom toho Alfonsovo řešení datace náčrtníku pro nás učinilo tyto kresby přece jen použitelnými.

Po tomto příkladu dokumentujícím jeden z hraničných případů můžeme konečně přistoupit k věci, která nás především zajímá. Jest jí výtvarné dílo jako zpodobitel divadelního umění.

Také tento problém se jeví jako jednoduchý a homogenní pouze zdálky. Při prvním bližším přihlédnutí zjistíme, že vlastně teprve tady stojíme na prahu skutečného bludiště, v němž se kříží nejprotichůdnější aspekty, intence, metody a hypotézy. Mnoho nesnází tu vyplývá ze skutečnosti, že výtvarná díla zpodobující tím či oním způsobem divadelní umění se stávají objektem zájmu dvou oborů - teatrologie a vědy o výtvarném umění. U nás vykonal hodně práce (především sběratelské) v této oblasti dr. Jan Port. Evropská literatura daného předmětu je bohatá a nezřídka jsou jejími autory lidé s kvalifikací pro oba obory. Nicméně otázka vztahu divadelního a výtvarného díla se jen zřídka stává autonomním tématem je-

jich historicko-teoretického výzkumu. Jejich úvahy jsou většinou založeny účelově: buď mají opatřit divadelnímu historikovi obrazový doklad, nebo dějepisci výtvarného umění interpretační klíč. Je zcela zřejmé, že dosáhnout podstatnějšího pokroku v řešení této problematiky bude možno jedině dobře koordinovanou spoluprací specialistů obou vědních oborů.

Pokusím se nyní tuto problematiku stručně charakterizovat a na několika příkladech ji demonstrovat.

Výtvarná díla, jež tím či oním způsobem a ať už prokazatelně či jen hypoteticky zobrazují divadelní umění, lze rozdělit do dvou základních skupin.

Do první z nich náleží ta díla, jež lze považovat za evidentní a bezprostřední zobrazení divadla nebo některé jeho složky, tj. ta díla, u nichž se divadelní produkce nebo některá její složka staly přímo syžetem nebo tématem. Z evropského materiálu sem patří například známá vyobrazení z rukopisu pašijového cyklu uvedeného roku 1547 ve Valenciennes nebo neméně známá miniatura Jeana Fouqueta znázorňující vrcholnou scénu ze hry o umučení sv. Apolonie.

První dosud známé nepochybné, záměrné a komplexní vyobrazení jevištního díla domácí proveniencí je poměrně velmi pozdní. Je to soubor mědirytin, znázorňujících baletní produkci uspořádanou roku 1617 na Pražském hradě a názvem Phasma dionysiacum Pragense. Ještě starší, z roku 1594, je iluminace z cestopisu Jindřicha Micoula Hyzle z Chodů, zobrazující výjev Šalamounova soudu, který byl aranžován při slavnostech uspořádaných v Antverpách na uvítání arcivévody Arnošta Habsburského. V tomto případě však šlo pouze o živý obraz a krom toho o akci mimo území českého státu, byť pořádanou za aktiv-

ní účasti českého poselstva. Také kolorovaná perokresba znázorňující výjev z tzv. Sarmacie čili Tragédie o Turkovi, inscenované 27. prosince 1552 před zámkem v Budyni nad Ohří, je starší než zmíněné Phasma dionysiacum. Tady však šlo zase spíše o velkou podívanou uspořádanou na vyhrazeném místě pod širým nebem a o zpodobení scénického prostoru v užším smyslu toho slova tu nemůže být řeč. Rozhodnout, které z těchto výtvarných děl je naším nejstarším záměrným a komplexním vyobrazením divadelní akce, není ostatně zvlášť důležité. Důležitější je konstatovat, že všechen starší domácí výtvarný materiál, který náleží do této skupiny, zobrazuje jen některé ze složek divadelního umění. To nikterak ovšem neznamená, že by tím byl jeho význam menší, naopak v mnoha případech jde o vyobrazení, jež mají svou závažnost i z evropského hlediska.

Z materiálu reprodukováného v prvním svazku Dějin českého divadla budiž zde jako příklad uvedeno alespoň vyobrazení jokulátorů v latinském rukopisu české proveniencce, pocházejícího z první poloviny 14. století a zvaného Liber depictus, dále kolorovaná perokresba z konce 15. století zobrazující muže oblečeného v maškaru berana a hrajícího na dudy, dále velice živá marginální kresba kejklíře z rozviliny českého rukopisu Starého zákona z třicátých let 15. století. Všechna tato vyobrazení především dokládají samu existenci znázorněných jevů, což už samo o sobě je jistě důležité. Tak například zmíněnou beraní maškaru můžeme interpretovat jako velice důležitý článek v řetězu důkazu svědčících o nepřetržitosti tradice zoomorfních masek, jež u nás trvá od dob předkřesťanských až do 19. století. Dále nás ovšem tato vyobrazení vel-

mi názorně poučují o podobě kostýmů, o povaze gestiky atd. To jsou případy celkem jasné a nesložitě, i když i u nich je ovšem pro spolehlivou interpretaci vždycky žádoucí konfrontace s další pramennou zprávou, ať už obrazovou, písemnou či jinou.

Bohužel zdaleka ne všechny ikonografické materiály jsou pro účelovou interpretaci takto jednoduše přístupné. Ačkoli stále ještě zůstáváme u té skupiny výtvarných děl, u nichž je evidentní záměr jejich autora přímo zobrazit divadelní akci nebo některou z jejích složek, přece už tady narážíme na některé potíže, které se pak plnou vahou uplatňují při výkladu děl, u nichž je vztah k divadlu jen hypotetický. Hlavním zdrojem těchto potíží je vždycky tvůrčí subjekt výtvarného umělce.

Základní otázkou, která je pro spolehlivost informací obsažených v ikonografickém materiálu vždy naprosto rozhodující, je otázka po vztahu zobrazení k modelu. Do tohoto vztahu zasahovaly už od středověku - a často především v tomto období - faktory, které onen vztah velice komplikovaly a jež nebývá vždy snadné odhalit, eliminovat nebo dešifrovat. I v těch případech, kdy můžeme důvodně předpokládat, že umělcovou snahou nebylo nic jiného než právě jen věrně zobrazit jeho model, to jest v našem případě divadelní akci, i pak musíme počítat s tím, že se při tvůrčím procesu vždycky - ať větší, či menší měrou - uplatnily vlivy pro nás dnes už těžko kontrolovatelné, především ty, jež patří do sféry psychologie umělecké tvorby, jako je například podíl a funkce fantazie, otázka mimovolné subjektivní interpretace viděné skutečnosti atd. Tyto otázky jsou ovšem předmětem speciálního zájmu ně-

kterých dějepisců a teoretiků výtvarného umění a nám, obávám se, nezbyvá než čekat na výsledky jejich práce. Zatím se ukazuje, že kupříkladu ani jeden z nejlepších odborníků na tuto problematiku, prof. E.H. Gombrich, nedokázal ve své práci *Art and Illusion*, vydané v Londýně roku 1962, vyvodit z jinak vynikajících dílčích postřehů a zjištění obecněji platný závěr. Možná, že to dokonce není ani možné. I když resignujeme na rozluštění těchto subtilních a skrytých procesů, vždy tu ještě zůstává otázka umělcovy umělecké dovednosti a schopnosti viděnou skutečnost věrně zobrazit. Ostatně sám výraz "věrné zobrazení" je hodně vágní a relativní, pokud jím nechceme rozumět věrnost fotografickou.

O tom, jak složité vztahy mezi modelem a jeho zobrazením mohou existovat, najdeme příklad opět v Dějinách českého divadla. V jejich prvním svazku jsou reprodukovány dvě iluminace z cestopisu Jindřicha Hyzrleho z Chodů. O jedné z nich, zobrazující živý obraz s výjevem Šalomounova soudu, už byla řeč. Druhá zobrazuje rytířskou hru zvanou kvintána, která byla uspořádána při téže příležitosti, to jest jako součást oslav na uvítání arcivévody Arnošta Habsburského roku 1594 v Antverpách. Na první pohled se zdálo, že je toto vyobrazení velice výmluvné a že bezprostředně zobrazuje danou realitu. V literatuře jsme však zjistili, že autor cestovního deníku není autorem iluminací. K této práci, to jest k doplnění svého rukopisu vyobrazeními, si najal řemeslného malíře. I když je prokázáno, že tento řemeslný ilustrátor pracoval pod Hyzrlovým dozorem a v mnoha případech dokonce patrně podle jeho vlastnoručních náčrtků, přece jen věrohodnost informací ve vyobrazení obsažených poklesla. Nezbytně bylo třeba vzít v ú-

vahu, že mezi skutečnost a její zobrazení se tu vsunul další subjekt jako nový potenciální zdroj možných deformací. Naštěstí se ve sbírkách Umělecko-historického muzea v Kroměříži zachoval konvolut dvou rytinových cyklů, z nichž druhý se vztahuje právě k oněm antverpským slavnostem v roce 1594 a obsahuje mimo jiné také rytinu Pierra van der Borcht nazvanou *Ludi equestres apparatusissimi*. Tato rytina zobrazuje tutéž kvintánu jako námi reprodukované vyobrazení z Hyzrlova cestopisného deníku. Při vši rozdílnosti pojednání, výtvarné úrovně, výtvarné techniky se obě vyobrazení, pořízená zcela nezávisle na sobě, překvapivě shodují. Tak se toto vyobrazení, které jsme nakonec do Dějin českého divadla zařadili, ukázalo jako jedno z nejspolehlivějších, ačkoli zprvu byla pro nás jeho pramenná hodnota přinejmenším sporná. Takovýto případ, kdy máme k dispozici hned dvě na sobě nezávislá zobrazení téže skutečnosti, takže je můžeme ověřovat a v detailech doplňovat jedno druhým, je ovšem zcela výjimečný.

Na další faktor, který často ovlivnil vztah zobrazitele k jeho modelu, jsme narazili při shromažďování ikonografického materiálu k dějinám našeho světského divadla doby poděbradské a jagellonské. Velice brzy po zahájení této práce jsme začali skoro na každém kroku nalézat další a další vyobrazení typických herců a zároveň divadelních postav této doby, bláznů a šašků. Věnovali jsme tomuto faktu zvýšenou pozornost a zjistili jsme, že ikonografie blázna překračuje hranici století a pokračuje dost hluboko do 16. století, kdy už divadelní a společenská funkce této postavy skončila. Bylo zřejmé, že tu došlo k sémantické proměně tématu a zároveň, řečeno s prof. V. Housou, k heterogenii následných společen-

ských funkcí těchto vyobrazení. (Opírám se tu o Husův výrok ve stati Motiv práce v historické ikonologii v knize Homo faber, Praha 1967.)

Tuto proměnu je možno demonstrovat na dvou extrémech. V reliéfním dekoru některých pozdně gotických kamnových kachlů se často opakuje vyobrazení tzv. turnajového blázna. Jde tu zřejmě o věcné zachycení této postavy v jedné z jejích několika obligátních funkcí a situací. Naproti tomu blázní zobrazení na dřevořezu ve spise Mikuláše Konáče z Hodiškova Pravidla lidského života, vydaném roku 1528, už mají význam zcela odlišný. Ačkoliv mají na hlavách nasazeny kukly s oslíma ušima, kohoutím hřebenem a rolničkami, tedy typickou kostýmní součástí bláznů - šašků, představují blázny ve významu "choromyslní". Je tu tedy zdůrazněn jako zcela převládající dominanta význam, který byl latentně a spíše v obrazném smyslu vždy přítomen i u původního blázna divadelního.

Avšak významový posun jde ještě dál. Jak vidíme na dřevořezu otištěném jako frontispis v Chelčického spise Sief viery, vydaného roku 1521, byla právě tato bláznovská kukla užívána i jako pars pro toto, změnila se v ikonografické schéma - či přesněji v obrazový znak všeobecně čitelný a plně zatížený moralistním významem. Papež i císař ji mají navlečenou pod tiárou a krcunou a umělec tak jednoduše a výmluvně klasifikoval charakter i inteligenci obou těchto hlav lidstva. Je samozřejmé, že také z tohoto významového přesunu je třeba vyvodit důsledky při interpretaci těchto vyobrazení.

Nicméně ani přílišná skepse v tomto směru by nebyla správná. Ten významový přesun se neodehrál ovšem naráz. Už u celé řady vyobrazení bláznů ze zlomu století lze postřehnout

jistý akcent na symbolický význam této figury, jak o tom průkazně svědčí některá vyobrazení reprodukováná v prvním svazku Dějin českého divadla. Protože však na základě jiných pramenů víme, že v tu dobu byla ještě divadelní i společenská funkce postavy blázna živá, nemáme důvodu pochybovat o tom, že lze v soudobých ikonografických materiálech hledat a nalézat celou řadu černě zobrazených kostýmních, gestických i jiných detailů, které jsou pro tuto postavu charakteristické. V těchto případech dochází prostě ke koexistenci obou zmíněných funkcí, výrazně se tu realizuje ona principiální významová dvojlomnost, jež je jedním z konstituujících charakterových rysů postavy blázna: umělec vyobrazil reálnou divadelní postavu, kterou znal jako skutečnou, avšak ze souvislostí, do kterých ji vřadil, nebo z některých detailů vyobrazení samého můžeme soudit, že jeho konečným záměrem přitom bylo vyjádřit tímto vyobrazením jisté filosofické, moralistní stanovisko.

Tak lze například interpretovat mimořádně vzácné vyobrazení výstupu blázna s jeho družkou, které namaloval iluminátor Janíček Zmílelý z Písku někdy v prvním desetiletí 16. století do tzv. Mladoboleslavského kancionálu. Obdobné výjevy v evropském výtvarném umění mívají většinou zcela zřejmý význam morality. Například: "Každý, kdo si chce násilím připoutat ženu, je blázen." Také motiv bláznovského provazu (Narrenseil) by mohl při mechanickém výkladu podpořit tuto interpretaci. Janíček Zmílelý se však nespokojil opakováním abstraktního ikonografického schématu. Neobyčejná živost a konkrétnost výtvarného pojednání tématu dovoluje vyslovit domněnku, že iluminátor byl inspirován skutečným dramatickým

výstupem, který ovšem sám o sobě mohl mít - a pravděpodobně také měl - onen význam moralistní alegorie.

Zajímavý je rovněž případ blázna ze sgrafitové výzdoby domu čp. 70/I v Klatovech. Přes velmi pozdní dobu vzniku tohoto sgrafita (druhá polovina 16. století, před rokem 1589) se četné reálné kostýmní detaily zdají svědčit pro přímé zobrazení podle modelu. Když však vezmeme v úvahu celý výzdobný program tohoto domu, musíme dojít k závěru, že i toto vyobrazení má význam alegorie. Vyplývá to především z konfrontace s vyobrazením další postavy blázna na téže domě. Ten se pitvoří před vlastní bláznovskou kuklou pověšenou na hřebíku, jde tu tedy o symbolické vyobrazení člověka, který se směje vlastní pošetilosti.

Dosud jsme se zabývali výtvarným materiálem, který lze považovat za záměrné a evidentní zobrazení divadelního umění nebo některé z jeho složek, a to materiálem starším, než je první komplexní a záměrné vyobrazení divadelního představení. Obráťme nyní svou pozornost opačným směrem, to jest k materiálu, který je naopak mladší, a postupujme zároveň s proudem času. Otázek a problémů tu přibývá a věc se stále komplikuje. Je zcela nemožné podat tu jejich byť sebestručnější přehled; alespoň tedy opět jen několik příkladů.

Šestnácté století jak známo tvoří přelom mimo jiné i v tom, že v tuto dobu rychle klesá význam iluminovaných rukopisů a poprvé tu narážíme na otázku ilustrací mechanicky rozmnožovaných, a to z valné většiny technikou dřevořezu. O těchto ilustracích a jejich významu pro divadelní ikonografii existuje studie Maxe Herrmanna v druhém díle jeho *Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und*

der Renaissance, Dresden 1955. Herrmannova studie je docela-
tečně známa, je taky alespoň ve zkráceném vydání dostupná
a nemá smysl opakovat tu její závěry. Rád bych se zmínil jen
o dvou příkladech vybraných z materiálu české provenience,
které korigují Herrmannovo přesvědčení, že pro divadelní his-
torii mohou mít větší význam jediné ilustrace dramatických
textů.

Prvním z těchto příkladů je Komenského *Orbis sensualium
pictus*. Jak je známo, jde o dílo encyklopedické povahy, jehož
jednotlivá hesla jsou doprovázena instruktivními záhlavními
vyobrazeními. Mezi hesly tohoto díla jsou dvě, která mají pro
nás mimořádný význam, totiž jednak heslo *Ludus scenicus* -
divadelní hra, jednak heslo *Praestigiae* - kejklřství. Jde
o jevy různé, jak už ostatně vyplývá z hesel samých, nicméně
v obou případech o jevy, které nesporně patří do oblasti na-
šeho zájmu. Od prvního latinského vydání v Amsterdamu roku
1657 bylo toto Komenského dílo vydáváno stále znovu, v nej-
rozmanitějších jazycích, a lze říci, že od data prvního vydá-
ní až do 20. století neuplynulo desetiletí, aby se v něm ne-
objevilo nejméně jedno nové vydání tohoto spisu.

Tak vznikla vlastně kontinuální řada; text díla zůstával
přitom pochopitelně prakticky neměnný, a beze změn musel pro-
to zůstávat také pojmový obsah vyobrazení, která jsou s tex-
tem svázána odkazovými čísly připojenými k jednotlivým de-
tailům vyobrazení. Co se však měnilo, a to podstatně, je
vnější, jevová podoba zobrazených pojmů, a tedy i celých vy-
obrazení. Ta byla stále znovu aktualizována v závislosti na
proměnách dobových konvencí a dobové životní reality. Sledu-
jeme-li v jednotlivých vydáních vyobrazení u zmíněných dvou

hesel, máme před očima přímo instruktivní vývojovou řadu proměn, kterými procházel kukátkový divadelní prostor a jeho hlavní části, ale dokonce také základní herecká akce.

Druhý příklad, který do jisté míry rovněž koriguje Herrmannovo tvrzení, se váže ke známému biblickému námětu bohatce a Lazara. Dřevořez otištěný na titulním listě knižního vydání hry Pavla Kyrmezera Komedie česká o bohatci a Lazarovi z roku 1556 je pro náš účel málo zajímavý. Je pojat jako volně komponovaná ilustrace a význam pro nás mají snad nejvýš zobrazené kostýmy. Zato dřevořez na titulním listě spisu Jana Boleslavského Kázání o bohatci pekelníku a Lazarovi nebeském měšťanu, vydaném v Praze v druhé polovině 16. století, je pro nás podstatně užitečnější, ačkoli Boleslavského spis nemá ovšem jinak s divadlem vůbec nic společného. Kompozice titulního dřevořezu je však na první pohled zřetelně ovlivněna divadelním řešením daného námětu, a to ve zjevném souhlase s dobovou inscenační konvencí. Boháčův stůl i Lazarovo hnojiště jsou směstnány na jediném proscénium, pozadí je rozděleno podle terentiovského schématu do pěti "cel", z nichž dvě jsou zakryty závěsem, třetí zleva rohoží, pátá zleva představuje peklo. Postup děje je převeden do simultánního vyobrazení výjevu hostiny i závěrečného výjevu pekelné odplaty.

Při práci s dřevořezovými ilustracemi 16. století je ovšem nejvýš naléhavě třeba mít na mysli ještě jednu závažnou okolnost. Už u středověkého ikonografického materiálu jsme viděli, jak je při posuzování vztahu mezi zobrazením a modelem vždy nutno klást si otázku, zda nejde o ikonografické schéma běžně přebírané a jen v detailech obměňované. Ani výtvarné umění 16. století nezná ještě hledisko původnosti

v dnešní slova smyslu. Naopak. Situace se ještě daleko zhoršila právě objevem dřevořezu. Ilustrační umění se velice rozšířilo co do kvantity, zároveň však velmi rychle poklesla jeho průměrná kvalita na úroveň hrubě řemeslnou. Věc zašla dokonce tak daleko, že v zájmu co největšího snížení výrobních nákladů byly do knih otiskovány štočky vyrobené původně pro zcela jiné dílo a bez ohledu na to, zda se pro nové upotřebení valně hodí, či nikoli. Obchod těmito štočky, které pocházely většinou z dílen středoněmeckých a jihoněmeckých řezbářů, kvetl v 16. století po celé Evropě. Není snad ani třeba formulovat důsledky, které z toho pro pramennou hodnotu takovýchto vyobrazení plynou, na což upozornil v citovaném již díle prof. Husa.

Když už jsme narazili na otázku původnosti, prodleme u ní ještě a pohledme, jakým způsobem komplikuje náš úkol v obdobích následujících. Přistoupíme-li hned k časově nejblížejšímu příkladu, překročili jsme už důležitý časový mezník. V první polovině 18. století už ovšem umělci běžně podepisují své práce, vědomí původnosti díla je živé a v souvislosti s touto skutečností se také už uplatňuje povědomí o tom, co dnes nazýváme plagiátem, i když ovšem v jiných proporcích než v době moderní. Při našem výzkumu jsme se zabývali také pracemi jednoho z nejvýznamnějších našich rokokových malířů - Norberta Grunda. Mezi jeho žánrovými malbami jsme našli celou řadu vyobrazení s divadelními náměty. Zarážela nás u nich jen jistá strojenost kompozice a některé detaily v malířském popisu. V literatuře (konkrétně ve stati Antonína Matějčka Watteau a Grund v časopise Umění, ročník 11, 1938, str. 31 a dále) jsme našli varovná Matějčkova slova: "/Grundovo/ celé

dílo bylo jen odrazem cizích uměleckých zážitků, čerpaných z oblastí staršího i současného umění, nikoliv z plnosti života a jeho doby /.../" I tak by bylo možno jistě uvažovat o reprodukování například známého Grundova obrazu nazvaného *Italská komedie* a interpretovat ho jako důkaz vlivu evropského divadelního fenoménu na české divadlo. Bylo by to ovšem nedopatření. Ve vídeňské Albertině leží totiž Cochinova rytina, jejíž předlohou byl dnes nezvěstný Watteauův obraz. Ta rytina má rovněž název *Italská komedie* a se srovnání vyplývá, že stejnojmenný Grundův obraz je v podstatě pouze výtvarně pokleslou replikou obrazu Watteauova. (Grundův obraz i Cochinova rytina jsou reprodukovány u zmíněného Matějčkova článku.)

S podobným případem jsme se setkali dokonce ještě v první polovině 19. století. Na přelomu dvacátých a třicátých let vydávali pražští litografové Zwettler a Nikl sbírku oblíbených operních ouvertur v klavírní úpravě. Každé číslo té sbírky (uchované například v pražské Universitní knihovně, hudební oddělení, číslo 59 A 4992) je na titulním listě ozdobeno litografovanou vinětou, jež se tematicky váže k dané opeře. Bylo zřejmé, že tu běží o pouhé ilustrace, nikoli o vyobrazení výjevů z konkrétní inscenace. Přesto jsme se rozhodli některé z těchto 'vinět reprodukovat ve druhém svazku *Dějin českého divadla*, a to jako pomůcku pro vyvolání názorné představy o dobové kostýmní a inacenační konvenci. Obě viněty vížící se k Mozartově *Donu Giovannimu* se však ukázaly být téměř doslovnou, jen zrcadlově převrácenou replikou německých rytin otištěných v lipské ročence *Taschenbuch Orpheus auf das Jahr 1852*. Ostatní viněty, které mají vesměs nižší výtvar-

nou úroveň, se zdají být původnější.

Posléze je nutno věnovat v tomto stručném přehledu pozornost poslední, nesmírně rozlehlé skupině výtvarných děl, jež vstupují do našeho zorného pole a jež nás ставí před problémy metodologicky mimořádně složité. Zatím jsme mluvili o vyobrazeních, u nichž jsme měli alespoň výchozí jistotu: evidentnost jejich vztahu k divadlu vyplývala z faktu, že divadlo (nebo některá z jeho složek) tvořilo jejich syžet nebo téma. Druhá skupina, o které budeme hovořit teď, je časově omezena na umění středověku.

Křesťanská mytologie, jak je všeobecně známo, tvořila snad vůbec největší zásobárnu témat, z které ve středověku čerpaly všechny umělecké disciplíny, tedy také umění výtvarné a divadelní. Krom toho bylo středověkému člověku, a tedy také umělci, zcela cizí historické chápání skutečnosti. Bůh stvořil svět jednou provždy, a tak tento svět trvá stejný a nezměnný nejen ve svých principech, ale i ve své jevové podobě, a tak je také středověkým umělcem líčen. Dávné biblické děje jsou pro něho ději zcela současnými, do jeho výrazových prostředků proniká především ve 14. století postupně stále více prvků realistických nebo dokonce naturalistických. Umělec pracuje v podstatě podle modelu a tím je mu celý jeho současný svět. Umění dospívá k oné fascinující syntéze realistické deskripce a symbolicko-mystického obsahu, která je pro středověkou uměleckou tvorbu tak příznačná.

Kde však mohl najít středověký malíř model pro některé výjevy, dejme tomu z christologického líčení, které ve vědním životě prostě vidět nemohl? Kde jinde než právě přece při inscenování mystérií nebo pašijových her. Je zcela pochopi-

telné, že ta myšlenka se zrodila, a je neméně pochopitelné, že se jí s takovou vervou chopily obě uměnovědy: teatrologie a dějiny výtvarného umění. Pro divadelní historiky by proměnila, kdyby byla ověřena její oprávněnost, celé nepřehledné bohatství středověkých výtvarných památek v ideální sbírku dokladů, vypovídajících názorně o inscenační praxi období, pro které je jiných pramenů tak poskrovnu. Pro historika výtvarného umění by tato teorie, kdyby bylo možno podat objektivní důkaz o její správnosti, znamenala téměř zázračně jednoduché a přesvědčivé vysvětlení některých otázek, na které jinak jen velmi pracně shledává odpovědi - například právě oné otázky po příčinách tak náhlého příklonu k realismu v jisté fázi vývoje středověké malby i sochařství. Jenomže potíže je právě v tom, že takový důkaz dosud podán nebyl a sotva kdy podán bude moci být. Takže se začalo o oprávněnosti té myšlenky pochybovat a vznikl odborný spor trvající již déle než sto let.

Nemohu tu ten spor pochopitelně ani zběžně rekapitulovat, učinil to ostatně například Gustave Cohen ve svém spise o dějinách inscenování středověkých náboženských her ve Francii (Cohen, G.: *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du Moyen Age*, Paris 1906; německý překlad Leipzig 1907), i když ne dost zevrubně a ne dost objektivně. Bibliografie tohoto speciálního předmětu je už velice obsáhlá a zatím v ní převažují co do počtu práce historiků výtvarného umění nad pracemi teatrologickými. Všeobecně lze o této literatuře říci, že dějepisci výtvarného umění prosazují většinou dost energicky pozitivní odpověď na danou otázku, zatímco divadelní historikové zaujímají z valné části stanovis-

ko rezervované, v několika případech dokonce příkře odmítavé; jsou tedy zatím v defenzivě, jsou však metodologicky daleko rigoróznější.

Ničeho však není v této věci víc zapotřebí než právě střídmosti a vědecké serióznosti, a také zde jsou nejvíc nebezpečné nedoložitelné hypotézy, právě proto, že jsou tak efektní. Jak daleko mohou takové nepodložené dohady vést, bych chtěl ukázat alespoň na práci Paula Webera *Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst in ihrem Verhältnis erläutert an einer Ikonographie der Kirche und der Synagoge*, vydané ve Stuttgartu roku 1894. Tam, kde se objevují ve výtvarném umění prvky kompoziční a obsahové prvky, pro které v tu dobu nejsou ještě analogie v oblasti divadelní tvorby, staví Weber jako samozřejmý a zcela nutný předpoklad existenci nedochovaných her, o kterých nemáme jinak nejmenší zprávy.

Jiní autoři se neomezují na hypotézy o všeobecném ovlivnění středověkého výtvarného umění soudobým divadlem a zakládají svá tvrzení na celé řadě detailů. Vycházejí například z apriorní a zcela vykonstruované představy o tom, jak mohlo být při pašijových hrách technicky vedeno ukřižování, a spatřují pak pozitivní důkaz ovlivnění v tom, když je na obraze namalován Kristus nikoli přibitý hřeby, ale přivázaný provazy, nebo když je pod jeho nohama namalováno tzv. suppedaneum, tj. prkénko nebo špalík, o který se opírají chodidla Ukřižovaného.

Ve své studii *Die abendländisch-christliche Kunst des Mittelalters und das geistliche Schauspiel der Kirche* v revui *Maske und Kothurn* z roku 1957 podrobil berlínský specialista na tuto otázku Ernst Grube ostré kritice nejen ony paušální

hypotézy, ale podnikl také zevrubný ikonografický průzkum oněch nejčastěji citovaných detailů. Podal naprosto jasné důkazy, že ve všech případech jde o tradovaná ikonografická schémata, jejichž frekvenci prokázal už pro nejranější středověk nebo v několika případech dokonce i pro umění byzantské. Obdobnou práci podnikl Wolfgang Greisenegger pro řadu detailů fungujících při zpodobování výjevu tří Marií u hrobu Kristova a s výsledky naprosto totožnými. (Ve stati *Untersuchungen zur theaterwissenschaftlichen Bildquellenforschung*, uveřejněné v revui *Maske und Kothurn* roku 1967.) Tyto výsledky shrnul pak Ernst Grube do posledního odstavce své studie, skládajícího se ze dvou vět: "Die geistlichen Spiele sind eine zeitlich spätere Parallelerscheinung zu dieser Entwicklung der Bildkunst. An eine Beeinflussung der Bildkunst durch die Mysterienspiele kann nicht gedacht werden."

Při všem respektu, který budí až asketická strohost Grubeho metody, je zřejmé, že toto je opět jen druhá krajnost, která - kdyby byla všeobecně uznána za správnou - by de facto znamenala konec každého dalšího průzkumu tímto směrem. Ani Grubeho důslednost nesprovedila však problém ze světa definitivně. Grube si především celou otázku zredukoval vlastně jen na polovinu. Ve svém metodickém exkursu hned na začátku citované studie cituje H. Tintelnota, který ve své studii o vztazích výtvarného umění a divadla v období baroka *Barocktheater und barocke Kunst*, Berlin 1939, klade dvě základní otázky: "1) Co dalo výtvarné umění divadlu? 2) Co dalo divadlo výtvarnému umění?" A Grube vzápětí dodává: "Pro náš předmět má význam jen druhá z obou položených otázek." Ale to přece právě vůbec není pravda.

Alespoň teoreticky jistě existuje možnost přímého ovlivnění inscenace některým z výtvarných zobrazení téhož tématu. Kdyby se i takový opačným směrem fungující vliv podařilo dokázat a kdyby přitom šlo o vyobrazení až dodnes dochované, byl by to pro divadelní historii výsledek stejně vynikající jako v případě vlivu divadla na umění výtvarné. Nejde nám přece pro náš konkrétní účel o důkaz priority, jde nám o důkaz o shodě nebo alespoň o důkaz podobnosti dvou jevů, z nichž jeden představuje veličinu známou, druhý neznámou.

Ale naše obecná úvaha může jít ještě dále. Patrně není náhoda, že právě ve středověkém výtvarném umění se tak hojně vyskytují ona ikonografická schémata nebo zobrazovací konvence. Jistě tu působila už zmíněná skutečnost, že - snad s výjimkou několika opravdu velkých mistrů (a ani u nich nešlo přitom pravděpodobně o vědomou snahu) - byla tehdejšími umělci snaha po originalitě v podstatě cizí. Je však taky možno položit otázku, zda tyto přebírané výrazové prostředky nejsou obrazem a důsledkem jistých schémat psychologických, ideologických nebo dokonce percepčních, konkrétně řečeno zda například simultánní zobrazovací princip není výrazem jistého obecně fungujícího způsobu, kterým středověký člověk, a tedy také umělec, vnímal a chápal kategorie prostoru a času. I touto otázkou se už zabývali někteří badatelé a já tu opakuji tyto věci vědomě s jistou dávkou provokativnosti, protože tedy už jsme zase na území, kde exaktní důkazy dosud nemáme. Nicméně domnívám se, že takovýmito prostředky může divadelní historik operovat, s tou podmínkou ovšem, že je nebude vydávat za prokazatelný výsledek vlivu, ale prostě je označí za analogii.

Ale i kdybychom popřeli a vyloučili dokonce i tuto možnost, stále ještě tu zbývá jedna skutečnost prokázaná přesně citovatelnými prameny, kterou už právě v zájmu vědecké objektivitativy přehlédnout a zamlčet určitě nesmíme. Mám tu na mysli personální unii malíře a scénografa. Tak například jen v Lyonu je známo na 500 malířů ze 14. - 16. století, kteří se podíleli na výpravě dramatických mystérií. O tomto případě se zmiňuje Cohen v citované již knize a uvádí pak řadu příkladů dalších. Myslím, že při znalosti základních principů středověké umělecké tvorby se nelze vážně domnívat, že by tito umělci kladli nějakou hranici mezi výrazové prostředky užívané v obou oborech své činnosti, a to tím spíše, že - jak známo - ve středověku neexistovala propast mezi tvorbou volnou a uměním užitým a že pro středověkého malíře subjektivně neznamenal ani malba tabulového obrazu nic jiného než výkon v podstatě řemeslný.

Nakonec uvedu alespoň dva příklady z ikonografického materiálu české provenience. Záměrně volím takové případy, v nichž jsme došli k rozhodnutí daný materiál v Dějinách nereprodukovat.

Ve sbírkách Národní galerie v Praze visí pozoruhodný obraz z druhé poloviny 15. století signovaný monogramem I.V.M. Představuje výjev nazývaný zpravidla Nedůvěra sv. Tomáše. Obraz byl roku 1952 restaurován Mojmírem Hamsíkem a stal se při té příležitosti předmětem obnoveného zájmu historiků výtvarných umění. Prof. Pešina ho podrobil zevrubné analýze a zařadil ho - spolu s další deskou téhož mistra, představující sv. Marii Magdalénu a restaurovanou o rok později - do nejširšího kontextu vývoje našeho pozdně gotického umění

i vývoje společenského. Svou studii Triptych monogramisty I.M.V., v níž došel k pozoruhodným výsledkům, otiskl roku 1954 v časopise Umění. Cituji z ní několik pro nás důležitých vět: "Byly to zejména velikonoční hry, které, jsouce provozovány v rámci církevní liturgie u nás od 14. století, ukazovaly asi cestu v nejednom směru i výtvarnému umění." Tato věta je ještě formulována jako domněnka. Prof. Pešina však pokračuje vzápětí přímým tvrzením: "Vliv českého dramatu na souvěské malířství lze sledovat od 14. století, a to jak v pojetí výjevu a inscenaci, tak v mimice postav a v podrobnostech." Autor pak cituje tzv. Klementinský sborník (sign. XVII E 1), obsahující mimo jiné tři velikonoční hry, a sepsaný prokavatečně po roce 1516.

Prof. Pešina, aby si upravil cestu k tvrzení, že obraz monogramisty I.V.M. byl ovlivněn tzv. třetí hrou tří Marií z Klementinského sborníku (text A), poukazuje na Máchalovo zjištění, podle kterého - cituji Pešinu - "Takzvaný Klementinský sborník velikonočních her /.../ pochází sice až z počátku 16. století, avšak je nepochybně sdělán na starším základě." Nahlédneme-li však přímo do Máchala (Staročeské skladby dramatické původu liturgického, Praha 1908), zjistíme, že jeho formulace je daleko přesnější a opatrnější. Máchal zde na str. 147 píše: "Jak jsem se již v úvodě zmínil, možno z některých míst bezpečně usuzovati, že hry tam obsažené v některých částech zakládají se na předlohách starších." Pešina nepodal ve své studii důkaz, že právě místo, o které opírá svou hypotézu, náleží k této starší vrstvě hry.

Cituje pak 568. - 576. verš zmíněné hry, obsahující Kristovu výzvu, aby Tomáš vložil svou ruku do jeho ran. Vlast-

ní srovnání obrazu s textem hry zní u Pešiny takto: "Náš obraz, jehož malíři nebyly asi tyto skladby neznámy, předvádí tento výjev, do něhož celý děj vstoupí. Scénická charakteristika prostředí, o kterém evangelium nemluví, ale které je naznačeno v obou skladbách slovem "kaple", živé seskupení apoštolů kolem ústřední postavy, dramaticky výmluvná gestikulace a mimika postav, protiklad majestátní vznešenosti Kristovy a groteskní přikrčenosti o hlavu menšího Tomáše - to vše jsou rysy, jichž shoda s velikonoční hrou překračuje jistě meze pouhé náhodnosti. Ale zvláště přesvědčivá je příbuznost v intonaci, v pojetí děje, v tendenci k jeho zesvětštění a zživotnění, v sklonu k mravoličnému tónu vyprávění, v jadrně lidovém pointování a drastickém přiosvětlení hlav, krátce v příbytku realistických prvků."

Jak je zřejmé, zůstává také Pešinova argumentace pouze v rovině obecné hypotézy, nedoložené konkrétním a přesným důkazem. Krom toho za zvlášť přesvědčivé pro svou domněnku považuje ony obecné rysy žánrové deskripce, které jsou ovšem pro umění tohoto období - a nejen pro umění výtvarné - zcela obecné. Nemluvě už o tom, že prof. Pešina se ani nepokusil dokázat, že tytéž stylové prvky, kterými operuje, byly vlastní už oné starší verzi hry, které z časového hlediska přece jedině může připadat pro srovnání v úvahu. Všechny tyto okolnosti nás přivedly k rozhodnutí obraz monogramisty I.V.M. v Dějinách českého divadla nereprodukovat.

Je tu však ještě jedna příznačná skutečnost. Historikové výtvarného umění - například také právě prof. Pešina - používají někdy při svých rozborech pojmů z oblasti divadla, čímž už předem navozují zdání jistého vztahu mezi oběma těmito

oblastmi. Tak v Pešinově knize Tektonický prostor a architektura u Giotta (Praha 1945) čteme na str. 19 tuto větu: "Upraviv si takto jeviště pro svoji scénu mohl s ním Giotto volně disponovat a použít ho tak, jak to odpovídalo jeho záměru, předvésti současně dva různé děje, uvedené v dramatický protiklad /.../" a o kus dále na téže stránce: "Typ interiéru je zas mělká pravouhlá skříň, jež je vlastně jakýmsi jevištěm v jevišti. Je to dokonalá podoba a divadelní úpravou, s níž Giotto sdílí také její dramatické záměry." V poznámce připojené k tomuto zjištění pak Pešina konstatuje: "V literatuře nechybí přímerů Giottova prostoru k jevištnímu chápání /.../, ale z tohoto pozorování nebyly vyvozeny důsledky. Jestliže Horb srovnává úpravu Giottovu s jevištěm loutkového divadla, dodává tím Giottově koncepci zbytečně pejorativního příděchu. Mezi jevištěm Giottovým a skutečným divadlem není pouze vnější, nýbrž i vnitřní příbuznost, podmíněná hlubokými vztahy." Giotto si byl sotva vědom této příbuznosti a dospíval-li svou metodou k obdobným výsledkům jako divadlo, je to jen doklad, jak dramaticky chápal Giotto obraz. Nemám nikterak v úmyslu zlehčovat Pešinovy uměleckohistorické vývody. Chci jen tímto příkladem znovu zdůraznit, jak nezbytně nutné bude domluvit se - v zájmu obou oborů - na společné metodě.

Druhý a zároveň poslední příklad, o kterém se chci zmínit, představují nástěnné malby ve schodištní věži karlštejnské, zobrazující děj legendy o sv. Ludmile a především legendy svatováclavské. Dr. Dvořáková, která se zevrubně zabývala jejich všestrannou analýzou, nám před časem položila otázku, jestli nevíme o nějaké hře o sv. Václavu, která by pocházela z karlovske doby. Tak sugestivně i v ní vyvolávaly ty malby

dojem ovlivnění divadlem. Dramaticky tu působí nejen pohnutá akce a mimika zobrazených postav, ale také simultánnost zobrazených dějů i architektonické řešení prostoru. Dr. Dvořákové jsme ovšem nemohli dát kladnou odpověď. Ona sama ve své studii vysvětluje pak zvláštnosti karlátejských schodištních maleb - především jejich architektury - vlivem italským, a to právě s odvoláním na výzkumy Pešinovy. To je řečeno ovšem velice zjednodušeně, rozbor dr. Dvořákové a její argumentaci tu nemohu opakovat.

Pointa této exkurze je pak víc než ironická. Prof. H. Kindermann, který sám radí k veliké opatrnosti v zacházení s ikonografickým materiálem, reprodukuje v prvním díle svých Dějin evropského divadla (Theatergeschichte Europas, Salzburg 1957) Giottův obraz znázorňující Krista před Kaifášem a připojuje k němu tento komentář: "Hängt mit italienischen Sacre Reppresentazioni zusammen. Aufschlussreich für Mansion, Kostüme, Gebärden und szenische Gruppierung." Opět bez jediného důkazu.

K tomu, abychom mohli vyslovit k položeným otázkám některé obecněji platné závěry, bylo by ovšem třeba velkého množství další intenzivní práce. Především by bylo nutno provést vyčerpávající a systematický průzkum všech ikonografických pramenů pro dané období, nejen malby knižní a nástěnné, kresby a sochařství, ale také uměleckého řemesla. Bylo by třeba věnovat soustavnou pozornost teoretickým aspektům. A je posléze nezbytně nutné podnikat tento historicko-teoretický průzkum v nejužší a dobře promyšlené a koordinované spolupráci s historiky a teoretiky výtvarného umění. Jsem si jist, že by to nebyla práce ani nezajímavá, ani marná, především

vzhledem k tomu, že český ikonografický materiál je z tohoto aspektu vlastně dosud zcela neprozkoumaný. Očekával bych od této práce pozoruhodné výsledky, jak materiálové, tak i teoretické a metodologické, a jejich sumou by mohla naše teatrologie významně přispět divadelní vědě evropské, ne-li světové.

D i s k u s e :

JAN PORT:

Myslím, že musíme poděkovat dr. Turnovskému za tu velice pěkně koncipovanou přednášku. V souvislosti s ní bych chtěl poukázat ještě na tuto věc: že se při bádání o divadle pořád zapomíná na jeden princip, a to na princip inscenační. Přitom princip inscenační v určité době velice výrazně ovlivňuje i kompozici obrazu. Málokdo si například uvědomuje, že v určitém období, kdy už začíná perspektivní scéna, se najednou objevuje na obrazech trůn na straně místo uprostřed. Poněvadž na jevišti prakticky tam vzadu za tím trojím obloukem nebo za tím sloupovým už přestává být akční pole, začínají se najednou všechny ty trůny stavět napravo nebo nalevo. A malíři se tím inspirojí.

Proto soudím, i když někteří naši badatelé jsou proti tomu, že výtvarné dílo může být pramenem k divadelním dějinám. Existovala určitě jistá souvislost mezi tím, že malíř například Hospodina zobrazuje jako papeže, anděly v dalmatickách a Maří Magdalénu podle poslední módy a způsobem divadel-