

STUDIE
A MATERIÁLY 2

NÁRODNÍ
GALERIE

divadlo

V ČESKÉ
KULTUŘE
19. STOLETÍ

NÁRODNÍ
GALERIE
V PRAZE 1985

Sborník symposia pořádaného Ústavem teorie a dějin umění ČSAV ve spolupráci s Národní galerií v Praze u příležitosti 3. ročníku Smetanova festivalu v Plzni ve dnech 10.—12. března 1983

VI 515



463/85

O B S A H

PŘEDNÁŠKY

Jiří Dvorský	Zahájení /9/
Jaroslava Pešková	Divadlo jako způsob vědomí sebe /10/
František Černý	Idea Národního divadla /17/
Robert Kvaček	Společenskopolitické zápasy o Národní divadlo v 70. letech 19. století /26/
Antonín Špelda	Podíl Plzně na progresivním vývoji českého hudebního divadla /31/
Vladimír Macura	Paradox obrozenského divadla /36/
Jiří Rak	Divadlo jako prostředek politické propagandy v první polovině 19. století /44/
Otto Urban	Schmerlingovo divadlo — politika jako divadlo /53/
Vladimír Hudec	K vývojové a axiologické problematice českého hudebního divadla na Moravě v 2. polovině 19. století /58/
Adolf Scherl	Proměny divadelnosti v době předbřeznové /63/
Jiří Kraus	Rétorika v dramatu a proti dramatu /69/
Alexandr Stich	Český jazyk a dramatický text v 19. století /75/
Mojmír Otruba	Prvky divadelnosti v obrozenské próze /86/
Miroslav Procházka	Brožíkova Messalina — příspěvek k problematice vztahu divadla a výtvarného umění v poslední třetině 19. století /obr. 1—5/ /101/
Markéta Nováková	Principy divadelnosti v české monumentální plastice 19. století /obr. 6—8/ /107/
Václav Erben	Dramatický paradox v architektuře 19. století /obr. 9—20/ /112/
Jana Ševčíková	William Shakespeare v českém novodobém umění /obr. 21—55/ /119/
Jiří Ševčík	Malíři, divadlo a formy obraznosti 19. století /obr. 56—77/ /132/
Jiří Kotalík	Opera a podívaná v 19. století /obr. 78—84/ /144/
Roman Prahl	Národně významné festivity 19. století a jejich folkloristická dramaturgie /154/
Marta Ottlová	Obřadní a divadelní prvky v sokolském hnutí /obr. 85—89/ /161/
Milan Pospíšil	
Hannah Laudová	
Eva Stehlíková	

- Bořivoj Srba Jevištní výprava představení Smetanovy Libuše v Národním divadle z let 1881 a 1883 /obr. 90—127/ /167/
 • Lubomír Konečný Od divadla světa ke světu divadla /obr. 128—134/ /188/
 Tomáš Vlček Divadlo a divadelnost v utváření dialogických prvků umění 19. století /obr. 135—139/ /195/

DISKUSNÍ PŘÍSPĚVKY

- Jan Havránek Společenské předpoklady českého divadla v Praze v 19. století /205/
 Jana Bělohlávková Stávka v plzeňském divadle /208/
 Jiří Pešek Sbírky na nové Národní divadlo po požáru roku 1881 /210/
 Jaroslav Bužga Divadelnost dirigentského projevu /213/
 Martin Svatoš Politická funkce Rittersbergova dramatu Kamillus /215/
 Miloslav Bělohlávek Předpoklady vzniku a existence plzeňského divadla /218/
 Jana Brabcová K divadelnosti a dramatickosti v českém výtvarném umění /225/
 Marie Benešová Nápodoba v architektuře 19. století /227/
 Jiří Hilmera Obraz specifik domácího prostředí v českém jevištním výtvarnictví 19. století /230/

O B R A Z O V Á Č Á S T 1—163

- Seznam vyobrazení /313/
 Resumé /319/

- K A T A L O G výstavy/Plzeň 10.března—28.května 1983/ /341/
 Jiří Kotalík Divadlo v českém novodobém umění /obr. 140—163/ /342/
 Seznam vystavených děl /346/

PŘEDNÁŠKY

Vážené soudružky a soudruzi, kolegové a kolegyně,

zahajujeme dnes vědeckou konferenci na téma Divadlo v české kultuře 19. století připravenou Ústavem teorie a dějin umění ČSAV ve spolupráci s Národní galerií v Praze. Naše jednání probíhá jako první vědecké zasedání uspořádané v souvislosti s Rokem českého divadla. Volba tématu našeho jednání nebyla tedy náhodná.

Divadlo v dějinách našeho národa plnilo vždy politickou úlohu. Zápas o české divadlo v 19. století byl zápasem politickým. Konstituování českého divadla bylo chápáno jako konstituování národní svébytnosti nejenom ve sféře duchovní, ale především v oblasti politické. Vznik českého divadla byl významným politickým činem. Divadlo v Čechách nikdy nebylo pouze uměním pro umění.

Teprve v současné době začínáme poznávat české národní obrození jako nikoli pouze literární, ale především politický proces. Dnes stojíme na počátku výzkumu této otázky. Do těchto skutečností se promítá filozofická reflexe, podle níž byl v Čechách svět již dávno chápán jako veliké divadlo.

Již v době třicetileté války vychází řada letáků zobrazujících válčící mocnosti a jednotlivé mocnáře jako účastníky velikého baletu. Tento balet válčících mocností, kde jednotlivé státy a jejich představitelé tančili vždy novou taneční figuru podle rozvoje válečných událostí, plně odpovídal onomu Labyrintu světa, který tak přesvědčivě zachytila sbírka historických pramenů zvaná *Theatrum europaeum*. Dění vysoké politiky bylo chápáno jako divadlo.

Ona přeměna divadla světa ve svět divadla přinášela v době třicetileté války, stejně jako ve 20. století, vzpomeňme jen díla Bertolta Brechta, humanizující proměnu — změnit nelidský svět skutečnosti v lidský svět divadla. O těchto otázkách bude jednat naše konference. Přeji jejímu jednání mnoho zdaru.

Jiří Dvorský

DIVADLO JAKO ZPŮSOB VĚDOMÍ SEBE

Jaroslava Pešková

Rok českého divadla nás vede k úvahám o místu divadla v naší kultuře a o divadle jako sociální skutečnosti *sui generis*. Podíváme-li se do odborné teatrologické literatury na vymezení pojmu a role divadla, zjistíme, že se důraz klade především na vztah drama /autor/ — režisér — herec, herec — divák, na prostor „dění divadla“, a pokud je v centru pozornosti společenský význam divadla, klade se otázka po tom, komu (které třídě a sociální skupině) je divadelní představení určeno, kdo je adresátem a jaký obsah je mu hereckým projevem zprostředkován.

Dovolte mi položit v této souvislosti otázku, čím bylo divadlo v Čechách v minulém století, čím je divadlo pro novodobého člověka vůbec a co znamená divadlo jako fenomén evropské kultury.

Divadlo jako prostředek emancipace národa

Divadlo v našem prostředí v době úsilí o vybudování a posléze o znovuvybudování Národního divadla bylo — nemýlím-li se — především záležitostí *institucionální*. Divadlo reprezentovalo úroveň jednotlivých zemí, sdružených v Rakousko-Uhersku, v rámci zemí úroveň příslušných národů a jejich kultury. Projev Adolfa Šuberta, jehož zvolila valná hromada družstva Národního divadla v březnu 1883 ředitelem, to potvrzuje¹/. Chce spojovat ideální snahy po uměleckém rozkvětu divadla s pevným hospodářským základem. Organizační stránku pokládá za to, na čem závisí vpravdě umělecký výkon jednotlivce a celku na jevišti. Pokládá za nezbytné uvádět hodnotnou domácí produkci, je-li jaká, a přihlížet k repertoáru zahraničnímu současnému i k tomu, co mělo v minulosti vliv na rozvoj dramatického umění . . . Divadlo je tedy chápáno především jako instituce pro reprodukci domácí i světové dramatické tvorby, která reprezentuje určitou kulturní vyspělost, musí být organizačně i ekonomicky striktně podřízena určitému plánu, který je v zásadě určován mimodivadelními okolnostmi.

Je ovšem nezbytné si uvědomit, že český národ v osmdesátých letech dokončoval složitý proces své emancipace jako národa v novodobém smyslu. Zde otázka vybudování a záchrany významné *národní instituce* byla realizací vědomé potřeby této *etnické kolektivity demonstrovat* stupeň emancipace. Demonstrovat ho i n s t i t u c i á l n ě . V tom se shodovaly koneckonců obě hlavní strany — staročeši i mladočeši, i když jejich podíl v jednotlivých obdobích a jejich funkce při řízení divadla se dobou různě proměňovala. Zmíněná okolnost také vysvětluje jistou spontánnost při realizaci sbírek po vyhoření divadla, skutečnost, že dárci se rekrutují ze všech vrstev české společnosti a že se znovuoobnovení ND dostává i rozmanité ne nepodstatné podpory oficiální.

Zároveň k tomu přistupuje i druhá vrstva této problematiky: pro ty, kdo se

podíleli na úsilí o všestranné rozvinutí novodobé české společnosti, zůstává i období let šedesátých obdobím, kdy si ujasňují, jak „na tom“ jako národní společnost jsme. Existence českého samostatného národa *nebyla* v tomto období záležitostí zcela samozřejmou. Bylo třeba *porozumět sobě* na půdě *porozumění světu*. Zdůraznění instituce divadla jako toho, co v *dané chvíli* sjednocuje všechny složky ke společnému cíli, — jímž je demonstrace této jednoty — toto zdůraznění instituce divadla na úkor institucí politických vypovídá o nezralosti národa, o jeho nesamozřejmosti, o tom, že proces sebeemancipace nejen vnějšně, ale ani vnitřně zdaleka není dovršen.

Na základě toho, co bylo řečeno, je možno položit otázku po specifickém významu divadla pro českou společnost. Myslím, že po celou dobu obrození bylo divadlo — české divadelní představení a české divadlo — především otázkou vyrovnání společenské úrovně Čechů a Němců. Úsilí o rozvinutí českého divadla jako důležité složky kultury národa zapadá, zdá se, do celkového trendu rozvoje českého básnického jazyka, jazyka vědy, uplatnění češtiny ve školství a v odborných příručkách pro kvalifikaci v praktických profesích atd. Vzhledem ke struktuře české společnosti je české divadlo zároveň záležitostí demokratizace kultury nejen s ohledem na jazykovou srozumitelnost pro ty, kdo neovládali němčinu, ale i s ohledem na uvedení lidového diváka do tohoto specifického kulturního prostředí. Žel, je třeba říci, že vybudováním Národního divadla — národní kapličky nad Vltavou — právě tato funkce ustoupila poněkud do pozadí. Míst, která si mohl zakoupit lidový divák, bylo jednak málo, jednak to byla místa „propastně vzdálená“ od jeviště, což jistě potvrdí každý, kdo za studentských let chodil k stání na druhou galerii nebo na „bidýlko“. Daleko závažnější však byla okolnost, že s ohledem na platící diváky bylo třeba volit i repertoár, režijní pojetí, herecké osobnosti atd. Tento problém se v nových formách reprodukoval ve vztahu k progresivním pojetím vlastní divadelnosti po celou první republiku. Svědectvím je např. složitý osud Frejkův i mnoha dalších osobností. A nejen to. Divadlo se na dlouhou dobu stává prostředím pro setkání obchodních partnerů nebo místem pro módní přehlídky, což institucionální charakter „divadla“ jen podtrhuje.

Divadlo nemělo ovšem jen roli kulturní instituce se zvláštním posláním společensko politickým v našem prostředí. Bylo v té době zároveň divadlem povýtce. V divadle se chtěl člověk setkat především sám se sebou. Divadlo bylo zrcadlem, do kterého bylo možno nahlédnout, aby člověk sám sobě porozuměl, aby poznal sebe a své problémy prostřednictvím herce a jeho „prožívání“ na scéně. J. J. Rousseau v práci *O původu nerovnosti mezi lidmi* říká, že „... divoch žije pro sebe; člověk společenský vždy pro svět, umí žít jen v mínění druhých a dovede cítit svou vlastní existenci takřka jen podle jejich úsudku“.^{2/} To tedy znamená, že společenský člověk rozumí sobě právě skrze druhé, skrze „roli“, kterou má v jejich očích. Zároveň lze dodat, že divadlo umožňuje „vžít se“ do určité role jako do varianty řešení vlastní situace. Anebo pochopit svou roli pro druhé prostřednictvím přihlížení podobné situaci na scéně. Pro tehdejší dobu byla pak zvláště důležitá historická dramata, která znamenala jednak pozvednutí národního sebevědomí, jednak byla snahou ukázat

složitosti národních dějin na bázi „předvedení“ — znovuprožití — na scéně, což mělo vyvolat u diváka prožitek zkušenosti z národní minulosti jako prostředek orientace v přítomnosti.

Světová dramatická tvorba ukazovala *jiný svět*, otvírala okna do světa, umožňovala vidět život z jiných úhlů pohledu, vidět varianty řešení osobních i společenských situací a mít spoluúčast na daném dramatu od „začátku do konce“.

Neposledním momentem, podstatným pro roli divadla v rozvíjející se české novodobé společnosti, bylo divadlo jako „přerušování činnosti“. Připomeňme opět Rousseaua, který v dopise D'Alembertovi³/ píše, že důležité není samo přerušování činnosti, ale to, jaká činnost je přerušena. Význam divadla je potom třeba posuzovat podle toho, zda odvádí od podstatnější aktivity, či zda přerušuje činnost nepodstatnou nebo škodlivou. Jisto však je, nehledě na etické aspekty, sledované Rousseauem, že vytržení člověka z reálného času a jeho vtažení do jednoty děje dramatu dává mu možnost povznést se nad partikulární situace všedního dne a překročit k širšímu horizontu daných problémů, který ozřejmuje sevřené dramatické dílo.

Pokusila jsem se stručně zachytit povahu fonoménu divadla v období výstavby Národního divadla. Z uvedeného je však zřejmé, že bylo analyzováno divadlo jako prostředek — jako jeden z prostředků — emancipace národa, nikoli divadlo jako fenomén *sui generis*. Přejdeme proto nyní k této druhé otázce.

Divadlo jako drama

Už v antice u Platóna se klade otázka smyslu divadla jako „napodobeniny“ v protikladu ke směřování k ideji krásy, tj. k vykázaní „dobrá věci“ v hierarchii idejí. Platón divadlo a umění vůbec jako „napodobeninu napodobeniny“ odmítá, protože odvádí pozornost od věcí podstatných. /V této tradici zřejmě pokračuje i výše zmíněné pojetí role divadla ve společnosti u J. J. Rousseaua./ Na druhé straně se zapomíná, že právě Platón zdůrazňuje význam ideje krásy a směřování k ní, že ideu krásy klade hned za ideu dobra. Snad lze oprávněně říci, že na tuto stránku antické klasické tradice navazuje v Estetice G. W. F. Hegel. Drama skutečně nemůže být pouhým popisem života, nemůže být ani zachycením typu v jedinečném osudu. Musí otevřít divákovi mnohem více. „... Na dramatického básníka jako tvůrčí subjekt je tedy především kladen požadavek, aby zcela prohlédl to, co je vnitřním a obecným základem lidských účelů, bojů a osudů. Musí si uvědomit, v jakých protikladech a zápletkách se může jednání podle povahy věci projevovat jak po stránce subjektivní vášně a osobitosti charakterů, tak po stránce obsahu lidských projektů a rozhodnutí jakož i konkrétních vnějších poměrů a okolností; a zároveň musí mít schopnost rozpoznat, které jsou ovládající síly, jež člověku přisuzují za jeho výkony spravedlivý los.“ Připomeňme si ještě v krátkosti jinou formulaci, která se soustřeďuje na dramatické jednání: „Drama si vůbec žádá podání přítomného lidského jednání a lidských vztahů pro vědomí, které si je představuje, spojeného s jazykovým vyjádřením osob, jež tak dávají výraz svému jednání, aby si je vědomí mohlo představovat. Dramatické jednání se však neomezuje na jednoduché nerušené

provedení určitého účelu, nýbrž spočívá veskrze na okolnostech, vášních a charakterech, které jsou v kolizi, a vede tedy k akcím a reakcím, jež samy opět nutí k rozhodnutí boje a rozkolu. Co tedy spatřujeme před sebou, jsou účely, individualizované v živé charaktery v situacích plných konfliktů, charaktery, jež se projevují a vytvářejí, působí na sebe a určují se navzájem, to vše v okamžiku vzájemného dohovoru; a dále před sebou vidíme vnitřně zdůvodněný konečný výsledek chtění a docilování celého toho lidského hemžení, které se pohnutě navzájem kříží, a přesto se uvolňuje ve výsledný klid.“⁴/

Vraťme se v této souvislosti ještě jednou k antice: Aristoteles v *Poetice* ⁵/ uvažuje o tom, jak dosáhnout cíle tragédie: tragédie má budit strach a soucit. Soucit platí tomu, kdo upadne do neštěstí nezaslouženě, strach se týká toho, kdo je nám podoben. To znamená, že soucit se týká nevinného, obava člověka nám podobného, takže to, co se stane špatnému, nebude budit ani soucit ani strach. Hrdina proto musí být uprostřed krajností, takový, „který ani nepředčí všechny svou výborností, ani neupadne do neštěstí pro zbabělost a špatnost, nýbrž pro nějaké pochybení“. Znamená to, že situace, vyjádřená v dramatu, musí odpovídat „životu lidí nám podobných“. Člověk chce na jevišti vidět v podstatě sebe a prožívat varianty *svého* rozhodování, nechce vidět nějaké „vzory“. Člověk vůbec není bytost, která by se rozvíjela především cestou napodobování. Naopak. S výjimkou raného dětství se většinou rozvíjí spíše v polemice s předkládanými vzory, ctnostmi atd., i když tato polemika posléze vede často k jejich respektování. Dramatické dílo nemá být proto vzorem k napodobení, ale klíčem k situacím, které divák musí spoluprožívat jako *své* situace a podílet se na jejich řešení v souhlase nebo v protikladu k hrdinovi dramatu. Jde-li ušlápnutý zdeptaný člověk na drama, kde se velké charaktery střetávají o velké věci, nejde o to, aby se na chvíli přenesl do jiného světa a cítil se spoluúčasten předváděného konfliktu, ale aby si uvědomil svůj okamžitý stav a situaci v perspektivě širších kontextů vpravdě lidského života, ve kterém jde o víc než o okamžitou situaci jednotlivého individua. Prožitek hloubky a složitosti takových momentů, jako je křivda, strach, osudovost, hanba, zklamání v souzvuku mezi divákem a jevištěm umožní zařadit vlastní křivdu, bolest a zklamání do kontextu — a zvládnout svou situaci reálným, individuálním, *nenapodobujícím* způsobem.

V této souvislosti je ovšem důležité, aby „významy“ velkého dramatu byly uchopitelné pro diváka, k němuž v jeho situaci promlouvají. Jestliže situace diváka je taková, že v jeho prostředí se mateřství stává obtížnou záležitostí při plánování pracovních sil na nejbližších X let, jestliže na bojištích, druhou světovou válkou počínaje, umírají milióny dětí, což se neustále realisticky předvádí ve filmech, tisku a jiných sdělovacích prostředcích, vyvrcholení dramatu zjištěním, že někde vraždí malé usmrkané děti, vyzní jako běžný „drasták“. Vyvolat prožitek hrůzy, která nabádá k akci, nelze opakováním každodenní, takřka notoricky známé „informace“. Civilním předvedením vášní v době, která si nelibuje ve vášních, ztrácí dané drama svůj vlastní smysl: neosvětlí dobu, v níž vášně určovaly činy, ani neosvětlí vašeň jako vašeň.⁶/ Prožitky nelze vyčerpávat racionálním popisem. Prožitky třeba navodit, aby je divák spoluprožil a tím je pochopil v žilvu jím vlastním.

Důležitým problémem je tedy zvýznamnění prožitků, předváděných na scéně, pro diváka. Toto zvýznamnění může realizovat podle okolností dramatik, herec i režisér. Zároveň je možné několik rovin zvýznamnění: chce-li hra aktuálně promlouvat, může být transponována do současnosti a drama může být jen podnětem výpovědi o současnosti /např. režie Antigony jako mezní situace, kdy hrdinka „volí z možností“ . . ./. Hlubší možnou rovinou zvýznamnění je sdělení povahy konfliktu, jak se realizoval v podmínkách své doby /v režii uvedeného dramatu: nahlédnutí do prožitků antického člověka/. Nejhlubší pojetí je pojetí, které dokáže *objasnit smysl konfliktu* a vyjasnit jeho charakter, který se s konkrétně historickou situací proměňuje jen ve svých formách.

Vztah herce a diváka

Divadlo je dialog. Divadlo je tam, kde je herec *pro* diváka, kdy tělesný pohyb herce vyjadřuje *něco pro někoho* — kdy je vytvářena divadelní situace. Pohyb lidského těla na scéně nejen bezprostředně působí na diváka /jako „podívaná“/, ale zároveň vypovídá o podstatném, protože i na straně diváka právě lidské tělo a smysly jsou objektivně pověřeny výběrem toho podstatného pro člověka, neboť jsou základem lidského kontaktu se světem, a tedy i základem hodnocení věcí a situací.

To vše je ale jedna stránka setkání jeviště a hlediště.

Divadlo je tam, kde se herec a divák scházejí „u věci“. Člověk a pospolitost potřebuje nejen *mluvit*, ale také *slyšet a vidět mluvit*, aby mohla do promlouvajícího herce promítnout sebe /viz cit. Aristoteles: strach o toho, kdo je nám podoben . . ./. Naše porozumění sobě a světu je tak zakotveno v řeči, v řeči promlouvající i v řeči, kterou vidíme býti promlouvánu. V tomto smyslu má divadlo pro sebeporozumění společenského subjektu zvláštní význam.

A dále: nejde jen o vztah dialogický. Divák a herec se setkávají u prožitku — jejich spoluprožívání se týká *něčeho*, jejich setkání je *u něčeho* — u obsažnosti toho, *o čem je řeč*. Nejde tedy o dialog mezi nimi, ale o zprostředkování věci. Teprve spoluporozumění jeviště a hlediště — herce a diváka, spoluprožití věci dává divadlu jeho *plnost a smysl*.

Divák se „nedívá“ na napodobeninu života /ve smyslu Platónově/. Ve skutečném divadle divák vstupuje do otevřeného světa, který mu otvírá právě herec.

V teoretických úvahách třicátých let často vystupuje hledisko „spotřebitele“. Mluví se o tom, „pro koho“ je hra určena. Daleko méně pozornosti je věnováno tomu, *co je sdělováno*, a jak zabezpečit, aby toto „co“ bylo přiměřeně zprostředkováno všem, jichž se nějak týká.

Divadlo jako hra

Divadlu jako hře bývá věnováno málo pozornosti, a přece to není aspekt zanedbatelný. Právě naopak: Hra neznamená hrát něco někomu. Hra znamená uvolnění z „daností“ reálné skutečnosti, z původních pout, umožňuje „pohrávat“ si s „daným“,

odkrývat a osvětlovat různé jeho stránky, nově je komponovat. V sociální sféře hra nahrazuje experiment přírodních věd.

Z vnějšího hlediska znamená přechod ke hře přerušování původní činnosti. Je to přechod od času, naplněného prací, která je orientována k nějakému cílovému bodu, k nějakému účelu, k „volnému času“, který je charakterizován uvolněním a „svobodou“ účastníka hry. Eugen Fink zdůrazňuje, že hledíme-li na divadelní scénu, nevidíme jen lidi z masa a krve, jejich šaty a kulisy, vidíme zároveň *svět hry*, rozumíme charakteru rolí těch, kteří hrají.^{7/} Chápeme-li hru jen jako zrcadlový odraz skutečného života, odlesk, který máme nějak po ruce jako napodobeninu /v Platónově smyslu/, je otázkou, zda hře skutečně rozumíme a zda jsme s to tohoto specifického způsobu lidského vztahování se ke světu plně využít pro pochopení toho, co jest, pro pochopení obklopující nás skutečnosti. Hra je totiž významný způsob vztahování se člověka *k celku* a zároveň způsob, jak je možno člověka na tomto celku zainteresovat, jak může celek světa, který nás obklopuje, člověka „zasáhnout“. E. Fink ve známém díle *Das Spiel als Weltsymbol* říká, že ve hře člověk transcenduje sebe sama, překračuje danosti /Festlegungen/, jimiž se obklopil, překračuje k původním možnostem.^{8/} Jednota děje umožňuje, aby člověk prožil určitou situaci „od začátku do konce“ — vcelku s možností prožitek opakovat. Čas hry je tak odlišný od času našeho žití. Hra otevírá obzor, na jehož pozadí lze hlouběji porozumět povaze jsoucího. Ve hře /divadelní/ nás umělec nutí, abychom odložili navyklý pohled a zahlédli něco, co jsme dosud neviděli.^{9/}

„Hra“ v uvedeném smyslu má i svůj axiologický aspekt. Axiologie znamená vyzdvižení toho, co je hodno výkladu, co je hodno pozornosti, co je „pamětihodné“. Toto „hodné výkladu“, vytažené ze změní reálného dění, je povýšeno na téma hry. Tématem divadelní hry tedy není „napodobení“ života, ale vzhled do jeho zázemí cestou prožitku a spoluprožití toho, co je reflektováno jako „*hodnota*“.^{10/}

Závěr

Divadlo vystupuje v našich národních dějinách především jako důležitá národ sjednocující instituce. Zároveň plnilo a plní roli divadla povýtce: člověk se v divadle setkává „sám se sebou“ a je na něm, aby toho dokázal využít. Dramatický autor, herec a režisér ho přivádějí k tomuto setkání, které teprve dovršuje smysl jejich usilování. Ve „hře“ — a to platí v nemalé míře i o hře divadelní — se vztahujeme také k celku světa, v dramatickém prožitku se světem necháváme prostoupit, můžeme prožitek opakovat, pohrávat si s ním, zahlédnout ze světa to, co v běžné poznávací praxi zahlédnout nelze. A tak divadlo není jen institucí sjednocující, ale také institucí, jejímž nejvlastnějším posláním by mělo být rozšiřování obzoru moderního člověka. Mělo by být zároveň místem, kde se člověk setkává sám se sebou, aby si porozuměl.^{11/}

Poznámky

- ^{1/} První ředitel Národního divadla a jeho program, Národní divadlo informuje, Březen '83, s. 1.
- ^{2/} J. J. Rousseau, O původu nerovnosti mezi lidmi, Svoboda, Praha 1949, s. 90.
- ^{3/} Na tento problém a na text dopisu mě upozornil dr. J. Veselý ve své kandidátské práci „J. J. Rousseau a problém preromantismu“ — rukopis. Dopis Rousseauv je uveřejněn ve výboru „Contrat social ou principes du droit politique, précédé de Discours, Lettre a d'Allembert sur les spectacles . . . Paris, datum neuvedeno, (1914), viz s. 168, 169.
- ^{4/} G. W. F. Hegel, Estetika, sv. II., Praha 1966, s. 324 a 322.
- ^{5/} Aristoteles, Poetika, Praha 1964, kap. 13., s. 48. Zmíněnou problematiku ovšem nelze chápat tak, že je třeba „zobrazit lidi jako živé“ s prostředními ctnostmi a nevelkými vadami, jak se někdy v interpretacích mylně objevuje.
- ^{6/} Mám na mysli režijní pojetí Čapkovy Matky v současném nastudování Národního divadla (1983) a Elektry v nastudování Divadla na Vinohradech rovněž v letošní sezóně.
- ^{7/} E. Fink, Das Spiel als Weltsymbol, Stuttgart 1960, s. 76—77.
- ^{8/} Tamtéž, s. 231.
- ^{9/} Leon Szlauer, Prolegomena k psychologii lidské hry, 1977, rukopis disertace FF UK, s. 47n.
- ^{10/} Jako hodnota může vystoupit divadelní hra ve smyslu *žité hodnoty* /např. tematika národních dějin bez ohledu na umělecké zpracování a estetické působení/, ve smyslu *estetické hodnoty* /hloubka prožitků, který hra navozuje/ nebo *umělecké hodnoty* /míra hloubky a bohatství vzhledu do problematiky a bohatost artikulace tématu uměleckými prostředky/. Hodnota hry může být dále autentická, nulová nebo neautentická /např. národní téma za každou cenu může být z hlediska uvedených možností realizací kterékoliv z nich/. — Hodnota divadelní hry je — tak jako hodnota kteréhokoli uměleckého díla — tím větší, čím širší obzor divákovi otevírá, čím bohatší vrstvy otevřeného obzoru poskytuje divákům s různými možnostmi pro dosahování otevřených obzorů a čím větší možnosti dává pro reinterpretaci /režijní, hereckou, diváckou/ v hlubších rovinách, které vystupují jako nové problémové polohy v průběhu dějinného vývoje.
- ^{11/} Po ukončení symposia poskytl mi dr. M. Procházka z ÚTDU práci Elizabeth Burns: Theatricality, London 1972, která se zabývá naším tématem z hlediska sociologického. Pozoruhodné jsou zejména první dvě kapitoly, Sociology and the theatre a The theatrical metaphor: the world as a stage, and the theatre as paradigm. Koncepce světa a divadla je tu ovšem odlišná od filozofického pojetí — je to koncepce pozitivní speciální vědy, která se orientuje na divadlo jako na určitou formu lidského jednání, mající své předpoklady, svá pravidla a svůj význam v celku společenského dění. Teprve v konfrontaci různých přístupů však mohou plně vystoupit jednotlivé aspekty problému. Děkuji proto dr. M. Procházkovi za velmi cenný podnět.

IDEA NÁRODNÍHO DIVADLA

František Černý

[1]

V literatuře o Národním divadle v Praze, právě tak jako v pramenech programové povahy, např. v různých dobových manifestech, slavnostních projevech, publicistických statích, věnuje se velká pozornost tomu, čím se budování reprezentativní scény českého národa stalo mimořádným jevem v dějinách světového divadelnictví, a téměř se přechází skutečnost, že akce našich předků za Národní divadlo v Praze byla součástí úsilí za vybudování Národních divadel v řadě evropských zemí. Vznikání Národních divadel — či jinak nazvaných scén podobných funkcí — byl jev příznačný pro Evropu od 2. poloviny 18. století až po počátek 20. století. Teprve po roce 1900 můžeme pozorovat podobné úsilí i v Latinské Americe a v některých zemích Asie i Afriky. Studium připomenuté literatury — a také zmíněných pramenů — ukazuje dále, že se malá pozornost věnovala i průzkumu života ideje Národního divadla v českém prostředí. Proto bychom rádi zaměřili pozornost právě těmito dvěma směry.

První divadelní instituce, která měla být — a skutečně se také stala — *reprezentativní scénou evropského národa* — bylo Théâtre Français, přezvané později na Comédie Française, které vzniklo v roce 1680 v Paříži z příkazu krále Ludvíka XIV. sloučením několika předních pařížských souborů. Byla to zároveň, protože Francie byla národnostně kompaktní stát, první státní reprezentační divadelní scéna na světě.

Existence scény, která hrála v řeči francouzského národa na vysoké úrovni — a v dobrých podmínkách — pouze francouzské texty, působila iniciativně na jiné národy, a to tím spíše, že vliv mocné Francie na Evropu byl v 18. století i v mnoha jiných směrech velice silný.

Vlastní zápasy o vznik národních divadel evropských národů, jakkoli ovlivňované příkladem pařížského státního divadla, začaly však až o osmdesát let později v Německu na zcela jiné třídní základně. Po jakémisi teoretickém prologu, který představuje Schlegelova stat' Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters z roku 1764, bylo 22. dubna 1767 zásluhou sdružení dvanácti měšťanů a kupců založeno v Hamburku *Národní divadlo* tehdy do mnoha států ještě roztržštěného německého národa.^{1/} Jeho prvním dramaturgem se stal Ephraim Gotthold Lessing, osvícenec, který stál zřejmě v pozadí celé akce.

Iniciativa přicházející z Hamburku vycházela z *měšťanských pozic*. Ti, kdož v tomto městě otevírali Národní divadlo Němců, vystupovali polemicky proti obecně přístupným profesionálním divadelním dvorním institucím, které po roce 1700 po Evropě budovali feudálové. Dvorní divadlo — Königliches Theater nächst der Burg — zřídila v roce 1741 i císařovna Marie Terezie ve Vídni.^{2/} Jestliže tyto dvorní scény v zásadě reprezentovaly vládnoucího feudála, tedy jedince, pak Národní

divadlo mělo reprezentovat — a také sjednocovat — celý národní kolektiv. Jevištní řečí měl být jazyk toho či onoho národa. V německy mluvící oblasti byl veden boj za právo němčiny před italštinou a francouzštinou, které jako módní řeči aristokracie opanovaly dvorská divadla, v slovanských zemích hlavně proti němčině.

Národní divadlo však mělo být nejen pravým protikladem reprezentačních divadelních scén na evropských panovnických dvorech, které se od roku 1700 velmi rozšířily, ale i divadel feudálů menšího významu. Někteří příslušníci této třídy si nejednou budovali vlastní divadlo, do nichž měl vstup pouze nevelký počet diváků z jejich vrstev a z řad jejich úřednictva. Výjimečně otevírali však tito aristokraté už i veřejně přístupná divadla, v nichž mohl vidět činohry a zpěvohry každý, kdo na to měl. V českých zemích první takové veřejně přístupné operní divadlo založil v roce 1701 v Praze hrabě František Antonín Špork.^{3/} Jan Vondráček uvádí ve svých *Dějínách českého divadla I* zajímavou zprávu, že hrabě Černín dokonce už v roce 1698 chtěl v Praze postavit velké operní divadlo (Opera Haus).^{4/}

Úmysl reprezentovat větší sociální celek, ne jen zámožného a mocného jedince — feudála, nalézáme před vznikem hnutí za budování Národních divadel, tj. do poloviny 18. století, pouze ve snahách *zemských sněmů* budovat tam či onde divadlo a pak ve snahách některých *městských správ*. Tak např. zásluhou vedení Starého Města pražského bylo už v roce 1738 otevřeno Divadlo v Kotcích.^{5/} Hamburská iniciativa navazovala tedy v jistém smyslu na počiny sněmů i městských správ v některých zemích a městech, zároveň však s nimi i polemizovala, protože měla na mysli divadlo, které by reprezentovalo všechny příslušníky národa. Národní divadlo mělo být institucí, která by se obracela na celý národní kolektiv a zároveň obrážela zájmy tohoto kolektivu.

Národní divadlo v Hamburku, otevřené 22. dubna 1767, záhy zaniklo. Už několik týdnů po jeho otevření se objevily vážné finanční potíže a různice v souboru, takže v prosinci 1767 byla jeho činnost dočasně přerušena. Znovu hrát se začalo až v květnu 1768. Celý projekt definitivně ztroskotal v listopadu téhož roku.^{6/}

Nezdar, který potkal hamburské divadelníky, nemohl však pohřbit ideu Národního divadla, protože budování takových scén se jevilo různým pokrokovým silám mnoha evropských národů jako společensky a politicky neobyčejně závažné. Protože ale buržoazie nebyla v druhé polovině 18. století ještě třídou ekonomicky i mocensky rozvinutou, neujímali se, po nezdaru v Hamburku, budování Národních divadel měšťané, ale někteří *osvícení aristokraté*, otevírající i svou jinou činností do jisté míry cestu rozvoji měšťanstva. Národní divadlo vzniká tedy v těchto zemích zásahem mocného feudála, většinou vladaře země, podobným způsobem jako roku 1680 ve Francii. Teprve po této přechodné etapě, spadající do rozhraní 18. a 19. století, přejde budování Národních divadel — téměř ve všech zemích — definitivně do rukou měšťanstva.

V přechodném období vznikly scény, které v sobě do jisté míry slučovaly *scénu dvorskou s divadlem typu Národního divadla*. V roce 1776 proměnil Josef II., působící tehdy jako spoluvladař své matky Marie Terezie, *Königliches Theater nächst der Burg* v Hof- und Nationaltheater.^{7/} Koncem 70. let ve Varšavě

zformoval se na dvoře krále Stanislava Augusta soubor zvaný Aktorowie J. K. Mci Narodowi nebo též Aktorowie Narodowi, který se přezval v Teatr Narodowy.^{8/} Roku 1779 kurfiřt Karl Theodor zřídil v Mannheimu — za podpory Dalbergovy a Ifflandovy — Das Mannheimer Nationaltheater.^{9/} V dubnu 1783 otevřel v Praze hrabě F. A. Nostic — Rieneck Das graf. Nostitzsches Nationaltheater.^{10/} A konečně od 1. srpna 1789 vzniklo v Berlíně — z příkazu krále Bedřicha Viléma II. — National-Königliches Theater zu Berlin či Königliches Nationaltheater.^{11/} Vznikaly i scény, které měly reprezentovat menší celky větších národů. Tak např. v roce 1776 bylo divadlo v Innsbrucku přezváno na K. u. Hof- und Nationalschau**u**bühne.^{12/}

Termínu National-Theater, případně National-Schauspiel používalo se ve středoevropské oblasti také k označení jakékoli divadelní budovy a divadelního souboru /profesionálního, případně i neprofesionálního/, hrajícího pravidelně nebo nepravidelně v řeči obyvatel svého působiště. Jako příklad uveďme Olomouc, která si již počátkem 70. let 18. století otevřela Königliches städtisches Nationaltheater.^{13/} Ve středoevropské oblasti se touto řečí mínila většinou němčina, ač německy mluvící obyvatelstvo tu nemělo vždy většinu. V německé publicistice — i úřední řeči — mínila se jí však i řeč neněmeckých národů, jejichž profesionální divadlo se rodilo jen velice ztěžka.

Období, kdy hnutí Národních divadel v Evropě nesli někteří osvícení aristokraté, netrvalo však dlouho. Záleželo na rozvoji buržoazie té které země, kdy měšťanská třída začala ústřední divadelní scénu, hrající v rodné řeči, energicky — a úspěšně — prosazovat. V určitou chvíli proto scény vzniklé z příkazů aristokratů rezignovaly na úkol být Národním divadlem. Vídeňské divadlo se mění v roce 1817 v Burgtheater,^{14/} pražské Hraběcí Nosticovo Národní divadlo se proměňuje — změnou majitelů v roce 1798 — ve Stavovské divadlo^{15/} a v Berlíně se divadlo od 18. července 1811 opět nazývá Königliche Schauspiele.^{16/}

Idea Národního divadla, ač začala být proboujována v německých státech, se v této národní oblasti v důsledku veliké roztržitosti německého národa a patrně i pro velikou rozlohu, kterou německý národ obývá, neprosadila. Divadelní instituci typu Národního divadla — Deutsches Theater — pokusil se až v roce 1905 v Berlíně zříditi Max Reinhardt.^{17/} Podobný záměr asi sledovali i ti, kdo v roce 1919 otevřeli ve Výmaru Národní divadlo.^{18/} Obě instituce vznikly však v době, kdy německý národ již tvořil vyspělý národní a státní celek, takže výrazné politické funkce, které se od konce 18. století spojovaly s představou Národního divadla, nikdo od nich nežádal a neočekával. To ovšem neznamená, že v některých obdobích nebyly v některých německých státech významné divadelní scény, které silně působily na německou společnost a kulturu. Připomeňme např. Výmarské divadlo na rozhraní 18. a 19. století.^{19/}

Také jiné *velké národy Evropy* k vybudování svého Národního divadla v 19. století nedospěly. V těchto zemích /Španělsku, Itálii a Rusku/ vůdčími scénami země zůstala dvorská divadla, ovládaná více či méně dvorem až do pádu monarchie. Tyto scény vytvářely navzdory tomu nejednou i hodnoty celonárodního významu. /Viz např. moskevský Malýj teatr a milánskou Scallu./ Národnímu kolektivu těchto

zemí byly však většinou blízké jiné, demokratičtější scény, které vznikaly kolem těchto preferovaných reprezentativních útvarů. Také Anglie, jejíž vládnoucí dynastie žádným divadlem nedisponovala, nedospěla v 19. století k Národnímu divadlu. /Vzniklo až v roce 1962 v Londýně./²⁰/ Dvorské scény jako středisko divadelní kultury jen zcela výjimečně měly i menší země, např. Dánsko.

Zadíváme-li se do dějin evropského divadla, zjišťujeme, že program Národních divadel se z mnoha příčin neujal u velkých národů, ale naopak se plně rozvinul u malých národů — a především u národů slovanských.

Z menších evropských národů měli nejdříve svůj Teatr Narodowy Poláci. Velmi záhy získali své Národní divadlo také Maďaři /Nemzeti színház, 1837/ a Rumuni /1852/. V témže roce, kdy se v městě, které se teprve později stalo hlavním městem Rumunska, otevřelo Národní divadlo, zahájilo v Oslu /Kristiania/ provoz Kristiania Norske Theater. Roku 1870 začalo v Bergbomu činnost Suomalainen Teatteri /Finské divadlo/ a 1872 Nederlandsche Schouburg /Flámské divadlo/ v Antverpách a 1885 Vlaamsche Schouwburg v Bruselu.²¹/

Obraťme však nyní pozornost ke slovanským národům. Od konce 18. století usilovali o Národní divadlo českého národa Češi, podporovaní mj. i příkladem Poláků, avšak otevřeli je provizorně až v roce 1881 a definitivně — po požáru — 1883. /V roce 1862 vzniklo však v Praze tzv. Prozatímní divadlo, první samostatná profesionální česká scéna, která se stala ohniskem českého dramatického umění, ale za instituci typu Národního divadla považována nebyla./ Dříve než Čechům podařilo se Národní divadlo zřídit — už v roce 1869 — i v Bělehradě Srbům. Chorvati zahájili provoz v budově Zemského divadla roku 1895. V devadesátých letech 19. století dospěli k reprezentativní scéně také Slovinci. Bulhaři otevřeli 1891 Prozatímní Národní divadlo a v roce 1907 — v Sofii — Národní divadlo. Jako poslední dospěli k němu ve slovanském světě Slováci. Slovenské národní divadlo v Bratislavě vzniklo sice v roce 1920, avšak slovenská řeč se v něm začala výrazněji prosazovat až koncem 20. let.²²/

Celá řada malých evropských národů, ze Slovanů Poláci a Srbové, dospěla tedy k Národnímu divadlu dříve než Češi a také rychleji. I pro tyto národy zápasy o Národní divadlo — a pak jeho působení — byly politickou skutečností. I u těchto národů byl vznik divadla *podmíněn bojem národní společnosti vedené buržoazii za národní a státní svobodu*, tak jako ustavení jiných významných institucí celonárodní povahy, např. Národních muzeí, vysokých škol, kulturních a tělovýchovných organizací atp.

V tomto směru se tedy český případ neliší od podobných zápasů jiných menších evropských národů. Výjimečnost českého zápasu o Národní divadlo tkví však v tom, že zápas o ně se stal *ústřední politickou akcí českého národně osvobozenického hnutí v 19. století* a že bylo vybudováno skutečně *všemi vrstvami společnosti*, celým národem.

Lze říci, že v době, kdy Češi divadlo budovali, tedy před jeho otevřením, sehrálo toto divadlo svoji nejvýznamnější roli v českém národně osvobozenickém hnutí.

Na českém území se poprvé o *ideji Národního divadla* začíná hovořit počátkem 80. let, kdy se hrabě F. A. Nostic rozhodl vybudovat v Karolinské ulici na Starém Městě pražském velké divadlo. Tato budova, nazvaná *Hraběcí Nosticovo Národní divadlo*, byla v roce 1783 otevírána jako scéna s německou jevištní řečí, protože Nostic byl patriot územní, ne český, i proto, že české profesionální divadlo tehdy ještě neexistovalo. Nostic však v svolání k Pražanům už roku 1782 připouštěl, že divadlo otevře, bude-li prosperovat, všem řečem, což v Praze mohlo znamenat kromě italštiny, která byla stále řečí operního umění, jedině češtinu.^{23/} Nostic pak v lednu 1785 dal souhlas k českým hrám. Zdá se, že byl nakloněn myšlence, že Nationaltheater v Praze by měl mít více jevištních řečí: mezinárodně zavedenou italštinu pro opery a němčinu a češtinu jako řeč německého a českého obyvatelstva Čech.^{24/}

Národním divadlem českého národa se však velké divadlo v Praze na Ovocném trhu nicméně nestalo, i když se v něm za národního obrození konstituoval na profesionální základně český divadelní soubor, který významně zasahoval do českého společenského dění.^{25/}

V tutéž dobu, kdy hrabě Nostic v Praze otevřel velké divadlo, započal se — z *měšťanských pozic* — zápas za Národní divadlo českého národa. Češi, kteří o toto divadlo začali usilovat, nastoupili cestu, kterou se kdysi vydali v Hamburku, což mělo za následek, že k cíli šli jen velice zvolna a nesmírně dlouho. Akci za divadlo, které by reprezentovalo český národ, vzali zpočátku do rukou měšťané a v další fázi všechny vrstvy české společnosti. Idea Národního divadla, divadla všech členů národa, byla v Čechách a na Moravě probíhána se všemi důsledky, až do těch halířových sbírek nejchudších obyvatel. Aristokracie, která jinde, např. v Maďarsku nebo v Rumunsku, většinou také podporovala vznik Národních divadel, přispěla však v Čechách a na Moravě na jeho vybudování jen zcela nepatrně.

Na počátku cesty Čechů za Národním divadlem stojí, pokud víme, měšťan *František Jiřík*, který podal v roce 1784 žádost o zřízení divadla pro české i německé hry.^{25/} V pozadí jeho akce stáli zřejmě bratři Thámové, tehdy ještě velice mladí lidé, průkopníci českého profesionálního divadla. Na Jiříkovu akci navázali v roce 1785 profesionální divadelníci *František Höpfler*, *Vincenc Karel Antong*, *František Xaver Sewe* a *Antonín Zappe*, kteří, když přemohli různé překážky, založili v Praze roku 1786 K. c. Vlastenecké divadlo v Novém Městě na Koňském trhu. Tito žadatelé ve svých německy psaných peticích termínu Nationaltheater ovšem ještě neuzívali a za cíl svého podnikání uváděli jen to, že chtějí prospět české řeči a mravnosti obyvatel.^{26/} Podnikatelé Vlasteneckého divadla v centru Prahy však jako první už zdůrazňovali, že jejich divadlo bude divadlem *pro celý český národ*. Tento záměr dokládá i skutečnost, že žádali o povolení k hrám nejen v Praze na Novém Městě, ale i v Plzni, Chebu, Českých Budějovicích, Hradci Králové a v Litoměřicích.

Také tito divadelníci žádali o souhlas pro německé hry, neboť jinak by jejich žádost zřejmě neměla naději na přijetí, avšak už v peticích, jako později v praxi, naznačovali, že se německým produkcím hodlají věnovat jen okrajově.

První, kdo na českém území použil v souvislosti s českou divadelní otázkou termínu, který vzešel z hnutí evropských Národních divadel, byl anonymní autor knihy *Beobachtungen in und über Prag von einem reisenden Ausländer*, která vyšla v Praze roku 1787.²⁷ / V knize se mluví o *National-Schauspiel*. Hlavní cíl jejího působení vidí neznámý autor zřejmě v prospěchu pro českou řeč. / Divadelní praxe česká i publicistika chápaly však cíle českého divadla širše. / Autor brožury uvažuje také o tom, jak by se dalo české divadlo v Praze vybudovat, a dokonce prohlašuje, že nezná jinou zemi, kde by se snáze dala národní činohra založit a kde by jistě také mohla bez podpory z vyšších míst prosperovat. / „Ich kenne kein Land, wo bequemer ein National-Schauspiel anzulegen wäre, und gewiss auch ohne höhere Unterstützung fortkommen könnte.“ / Říká také, že česká národní činohra by se dala zřídit přispěním některých českých měst. Jeho slova dokládají, že už na konci 18. století existovala úvaha, že by se divadlo dalo postavit z peněz ne snad jen pražských, ale pomocí obyvatel několika měst, tedy jakousi svépomocí. Úvaha do jisté míry předpokládala způsob, jímž byly pak v letech 50.—80. prostředky na Národní divadlo v Praze skutečně shromážděny.

Nejzávažnější úvahu o Národním divadle zveřejnil však v roce 1793 až *Prokop Šedivý* ve spisku *Krátké pojednání o užitku, který ustavičně stojící a dobře spořádané divadlo způsobiti může.*²⁸ / V této práci, která je, aniž to Šedivý přiznal, volnou adaptací Schillerovy přednášky *Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken*, vyslovuje názor, že samostatné české divadlo by přispělo *k sjednocení a upevnění národního kolektivu*. Divadla je podle jeho soudu zapotřebí k tomu, aby vlastenci „všichni stejně smejšleli a všichni jednu náklonnost měli...“ Autor vyhrocuje své myšlenky do těchto slov: „... Kdybychom se toho dočekali, že bychom ustavičné české divadlo měli, tenkrát bychom také jeden národ byli.“

Šedivý jako první v českých zemích upozornil *na podstatnou funkci Národních divadel* pro rozvoj evropských národů. V jeho stati vrcholí — na evropské úrovni myšlení — úvahy o českém Národním divadle v okruhu české osvícenské inteligence.

Další úvahu o „stálém a řádném divadle“ v českém prostředí najdeme v rozsáhlé žádosti pražského měšťana *Mikuláše Müllera* o zřízení české scény v Praze, kterou v roce 1821 poslal císaři Františku I.²⁹ / Autor žádosti, toužící v Praze vybudovat — jako první — už *výhradně českou divadelní scénu*, zdůrazňuje, že tato scéna by měla být divadlem Čechů, kteří až dotud takové divadlo neměli. V žádosti se připomíná její reprezentační význam pro celý národní kolektiv. Termínu „Národní divadlo“ nebylo však v tomto dokumentu použito.

Termín Národní divadlo připomněl se v českém kulturním okruhu až v roce 1839, kdy *Květy* v čísle 102 otiskly překlad článku Jindřicha Börnsteina *Über die Begründung einer illyrischen National-Bühne*, který původně vyšel v témže roce v časopisu *Danica* /č. 46/. Krátce nato vynoří se tento termín také na Slovensku. Tam totiž v roce 1841 vzniklo v Sobotišti jako reprezentační ochotnická scéna štúrovské generace Slovenské národní divadlo nitrianské.³⁰ /

Myšlenka zřídit české divadlo v Praze objevuje se znovu až v polovině 40. let, kdy řada pražských měšťanů a inteligentů měla v úmyslu založit *Jednotu pro divadlo*

české/1845/, která by pomocí akcí získala kapitál potřebný ke stavbě. Ač ani v jejich žádosti o povolení této akce není použito termínu Národní divadlo, text jasně dokládá, že signatářům memoranda, odeslaného nejprve zemskému sněmu, šlo o ústav tohoto druhu. „Ano, trpký stud naplňuje nás při myšlence, že my Čechové, hledíce s pýchou na naše slavné předky, kteří druhy se svými sousedy ve všelikém ušlechtilém umění závodili, zůstali jsme v tomto směru uměleckém pozadu a uprostřed kruhu vzdělaných národů jedini stojíme, kteří dosud žádného jeviště nemáme.“^{31/} V téže žádosti se říká, že Čechům, Moravanům, Slezanům a Slovákům nebyla zatím poskytnuta možnost mít vlastní divadlo. Signatáři žádosti, mluvící jakoby v zastoupení těchto, chápali tedy scénu, kterou chtěli vytvořit, jako *reprezentativní scénu obyvatel českých zemí a dokonce i — Slovenska*.

V žádosti jsou zformulovány i *cíle*, které by toto české divadlo mělo plnit. Žadatelé tvrdí, že toto divadlo bude ústav vzdělávací, tedy zdůrazňují jeho poznávací funkci, i zároveň institucí působící k zušlechtění mravů a budící smysl pro umění. Podobné formulace, totiž důraz na funkci poznávací, morální a estetickou, najdeme v roce 1850 i v svolání Sboru pro zřízení českého Národního divadla v Praze. Pouze v jednom bodě se toto svolání zásadně liší od pozdějšího dokumentu. Nepřipomíná politický význam divadla. V předbřeznovém metternichovském Rakousku by to bylo velice netaktické a vlastně i nemožné. I tak ovšem tato akce nakonec ztroskotala pro nepřízeň vídeňského dvora.

To, že v tomto případě signatářům šlo již o Národní divadlo, dosvědčil J. K. Tyl v dedikaci F. L. Riegrovi, zřejmém inspirátoru této akce, otištěné v knižním vydání svého dramatu *Slepý mládenec*.^{32/}

S naprostou otevřeností hovoří o Národním divadle již J. K. Tyl v Nebezpečném proslovu z jara 1848.^{33/} Cíle tohoto divadla vidí jednak v reprezentaci národa /„veřejné osvědčení národního života“/, jednak v tom, že je „pákou k povznesení národu“. Konečně chápe divadlo jako vzdělávací ústav všeho občanstva. /„Potřebujeme i pro nynější generaci vedle jiných vzdělávacích prostředků i řádné divadlo . . .“/

Národní divadlo, tj. termín pro označení budovy a instituce, objevuje se běžně v české publicistice všech frakcí měšťanských politiků za buržoazně demokratické revoluce 1848—1849. Také první česká kočovná společnost, kterou zřídil v roce 1849 J. A. Prokop, se nazývala Národní divadlo pro venkov.^{34/}

V roce 1850 v prohlášení *Sboru pro zřízení českého Národního divadla v Praze* setkáváme se pak s další formulací cílů divadla.^{35/} Autorem svolání byl František Palacký, text však prošel několikerou redakcí a cenzurou, protože vznikl již za politické reakce. V tomto svolání se říká, že Národní divadlo „bude školou života a mravů“, „semenišťem krasoumy“ a „pomníkem nabyté rovnoprávnosti konstituční“. V tomto závažném dokumentu se tedy připomínala *funkce poznávací, morálně výchovná, estetická a politická*.

V okamžiku, kdy se přecházelo od proklamací k činům, kdy se rozbíhala reálná akce za vybudování českého Národního divadla v Praze, končí zatím náš výzkum života ideje Národního divadla v české společnosti. V dalším vývoji byla idea Národ-

ního divadla, program budované scény, dále rozpracována. Politický aspekt však v době budování jednoznačně převládá. Češi, bojující tehdy neúspěšně prostředky přímého politického boje za svá národní práva v rámci rakouské monarchie, viděli v budovaném divadle symbol své svobody a věřili, že divadlo bude vůdčí tribunou jejich zápasů za svobodu. Kdyby nešlo o akci mimořádného politického významu, nemohla by nikdy nalézt takového ohlasu v české společnosti, jaký ve 40.—80. letech 19. století dosáhla.

Cíle, které proklamovali pro české Národní divadlo v polovině 40. let signatáři žádosti zemského sněmu a později i citované svolání Sboru, neškodí srovnat s cíli, které přisuzuje Národnímu divadlu v roce 1846 neznámý autor v druhém vydání Allgemeines Theater-Lexikon I, který vycházel v Altenburgu a v Lipsku.^{36/}

Nationaltheater

Eine Bühne, die ausschliesslich Stücke gibt, die ihrem Volke angehören /also nicht Uebersetzungen/ wie das Théâtre Français in Paris und /sonst wenigstens/ Covent-Garden u. Drury-Lane in London, die also durch diese Stücke sowohl, als durch die Art der Darstellung den Charakter des Volkes repräsentiert, und folglich auch als Normalbühne gelten kann. . .

Autor slovníkového hesla zachytil jedno z pojetí Národního divadla ve středoevropském prostoru téměř sto let po výzvách osvícenců k zakládání divadel tohoto typu. V jeho pojetí Národní divadlo je už jen ústav, sloužící k zobrazování národního života jednak v dramatických textech, jednak v inscenacích. Je to pojetí neobyčejně úzké. Naproti tomu koncepce signatářů, i později budovatelů Národního divadla, přerůstala úzké národní cíle — v osvícenském duchu — důrazem na význam divadla pro poznání, charakter i umělecké cítění občana. České představě Národního divadla bylo také cizí zužovat repertoár českého divadla na dramatik vlastní národa.

Slovníkové heslo také neříká, že by se Národní divadlo toho či onoho národa mělo aktivně podílet na jeho rozvoji. Text hesla prozrazuje, že bylo formulováno v národním společenství, které již nežilo problematikou Národního divadla, jako v tu dobu řada menších národů, mezi nimi i Češi.

Zápas o Národní divadlo v Praze — pokusme se shrnout náš výklad — je součástí zápasů evropských národů o reprezentativní národní scénu, která na přechodu od feudalismu ke kapitalismu měla roli důležitého sjednocujícího centra.

Idea Národních divadel se neujala u velkých národů — s výjimkou Francie — a naopak se naplno rozvinula u malých, hlavně slovanských národů.

Zvláštností českého vývoje je, že budování Národního divadla se stalo po řadu desetiletí klíčovou národně osvobozenou akcí a symbolem národního zápasu za národní a státní svobodu. Divadlo vzhledem k mimořádně dlouhé době zápasu o jeho zřízení sehrálo hlavní politickou roli v národním hnutí před svým otevřením.

V českých zemích budoval Národní divadlo skutečně celý národ, idea Národního divadla tu byla domyšlena do krajnosti.

Program českého divadla — a tedy i Národního divadla — nebyl nikdy úzce nacionalistický. Divadlo mělo prospívat české národnosti, ale i obecně lidské výchově člověka.

Poznámky

- 1/ J. P. /J. Pospíšil/, *Hamburská dramaturgie je . . .*, in: G. E. Lessing, *Hamburská dramaturgie*, Výbor, Praha 1951, s. 9. Viz též J. Stromšík, *Lessingovy práce o umění*, in: G. E. Lessing, *Hamburská dramaturgie*, Láokoón, Stati, Praha 1980, s. 523.
- 2/ R. Lothar, *Das Wiener Burgtheater*, s.l., s.a., s. 17—18.
- 3/ *Dějiny českého divadla I*, Praha 1968, s. 263.
- 4/ J. Vondráček, *Dějiny českého divadla*, Doba obrozenská, 1771—1824, Praha 1956, s. 600.
- 5/ *Dějiny českého divadla I*, Praha 1968, s. 224.
- 6/ Viz pozn. 1.
- 7/ Viz pozn. 2, s. 43—46. Též: J. Gregor, *Weltgeschichte des Theaters*, Zürich 1933, s. 504.
- 8/ Z. Raszewski, *Krótká historia teatru polskiego*, Warszawa 1978, s. 59—61.
- 9/ Nesign.: *Nationaltheater*, in: *Theaterlexikon*, Berlin 1977, s. 388.
- 10/ *Dějiny českého divadla II*, Praha 1969, s. 18.
- 11/ Údaj z expozice v Märkisches Museum, Berlin /1983/.
- 12/ H. Haider — Pregler, *Theater und Schauspielkunst in Oesterreich*, Wien s.a./1970/, s. 177.
- 13/ *Přehledné dějiny české literatury a divadla v Olomouci I*, Od počátku do roku 1918, Praha 1981, s. 46.
- 14/ Viz pozn. 12, s. 164.
- 15/ Viz pozn. 10, s. 69.
- 16/ Viz pozn. 11.
- 17/ Viz pozn. 9.
- 18/ Tamtéž.
- 19/ H. Knudsen, *Deutsche Theatergeschichte*, Stuttgart 1970, 2. vyd., s. 221—239.
- 20/ Viz pozn. 9.
- 21/ Údaje zejm. z *Enciclopedia dello spettacolo*. Viz též J. Hušková-Flajšhansová, *Moderní rumunské drama*, Praha 1934, s. 14.
- 22/ Údaje — kromě výše uvedené encyklopedie — zejm. ze spisu J. Máchala *Slovanské literatury II, III*, Praha 1925, 1929.
- 23/ O. Teuber, *Geschichte des Prager Theaters II*, Prag 1885, s. 93—95.
- 24/ O tomto procesu pojednává druhý svazek *Dějin českého divadla*, Praha 1969.
- 25/ Jiříkovu žádost publikoval F. Bařha, *Dva dokumenty k historii počátků českého divadla v Praze*, *Divadlo* 9, 1958, s. 750 n.
- 26/ Viz pozn. 4, s. 95—107.
- 27/ Anonym: *Beobachtungen in und über Prag von einem reisenden Ausländer*, Erstes Bändchen, Prag 1787, s. 140.
- 28/ F. Schiller — P. Šedivý, *O mravním poslání divadla*, Praha s.a. /1955/, s. 39—40.
- 29/ Viz pozn. 4, s. 421—426.
- 30/ *Kapitoly z dejín slovenského divadla*, Od najstarších čias po realizmus, Bratislava 1967, s. 222—232.
- 31/ O této akci viz nejpodrobněji F. A. Šubert, *Národní divadlo v Praze*, *Dějiny jeho i stavba dokončená*, Praha 1881/—1883/, s. 13—30. Odtud i citát.
- 32/ J. K. Tyl, *Slepý mládenec*, Praha 1847.
- 33/ J. K. Tyl, *Nebezpečný proslov*, *Včela* 1848, s. 106, 110—111, 114, 118—119, 124.
- 34/ J. Knap, *Umělcové na pouti*, Praha 1961, s. 8.
- 35/ Faksimile provolání je v *Dějínách českého divadla II*, Praha 1969, za s. 356.
- 36/ *Allgemeines Theater-Lexikon I*, Altenburg-Leipzig 1846, 2. vyd., s. 345.

SPOLEČENSKOPOLITICKÉ ZÁPASY O NÁRODNÍ DIVADLO V 70. LETECH 19. STOLETÍ

Robert Kvaček

Tyto nepočtené a nescelené poznámky, které název „Společenskopolitické zápasy o Národní divadlo v 70. letech“ jen tematicky uvádí, nemají charakter a samozřejmě ani ambice referátu. Dokonce se neodvažují pojmenovat je ani příspěvkem, protože jim chybí novost soudů. Nazval bych je nejraději připomenutím, či upozorněním na to, co také a někdy především zajímá historiky v souvislosti s dějinami Národního divadla, a to nejen u příležitosti jeho výročí. Naše setkání je tradičně pracovní, tedy přemýšlivé a tříbící názory, schopné metodických a faktografických inspirací při styku oborů. Chápeme, že postup a výsledky uměnohistorických disciplín jsou nezbytnými znalostmi i pro oblast obecné historie našeho tématu. Zároveň ale chceme upozornit na potřebnost povědomí o tomto obecném i pro jiné obory, bylo totiž nejen vnějším rámcem, ale přímo organickou součástí, spoluurčovatelem a určovatelem historie, o kterou nám jde. Jistě to ještě lépe zdůvodní příspěvky mých kolegů.

Už ve třicátých letech byl vysloven požadavek napsat o vzniku Národního divadla knihu celistvou. Objevil se v kritice práce, která takový úkol chtěla vlastně naplnit — o Budovatelích Národního divadla Jana Bartoše. Oboje si dodnes zaslouží pozornosti, i Bartošova kniha i Stloukalova kritika, ať náš úsudek o nich vyznívá jakkoli. Dějepiscům zůstane Bartošův text opravdu jen syntetickým esejem stvořeným spíše duchem uměleckým, který o historiografické práci ví pramálo, knihou vášnivou — totiž vášnivě zaujatou svými tezemi, svou koncepcí à la these. Knihou jednostrannou, v jejíž kritice bychom nežádali ani tak rovnováhu v soudech, jako jejich znalostní a metodickou oprávněnost, kterou tu nezřídka postrádáme. Autor ji vskutku lehkovážně vystavil kritickým šlehům — a ještě je umocnil horkokrevným způsobem obrany. Nepsal knihu s hlavou chladnou a chladným nechtěl nechat ani čtenáře. Jistě se mu to podařilo. Další čtenářské návraty ke knize snad mohou být už klidnější — zjistíme v ní i více pozitivního, než jsme původně seznali. Počítám k nim i — jistě nechtěnou — výzvu historiografii. Ta na některé své povinnosti a možnosti upozornila v obsáhlé recenzi Bartošova kritika. Téma tu vyznačené však na své propracování — metodické, i faktografické — teprve čeká.

Důvod je jistě také v tom, že soudobé dějepisceví si leccos v 60. a 70. letech minulého století ještě mapuje, třebaže se pokusilo — a jistě úspěšně — podívat se na ně i synteticky. Dost tu zůstává detailněji nedoznáno /a leccos i nepoznáno/, jiné žádá nové položení otázek. K odbornému využití se nabízejí prameny s rozsáhlou informační hodnotou. Jsou schopny mnohé povědět i o historii Národního divadla, především o jeho mnohaleté stavbě, která realizovala ideu. Nikdy nebylo tajemstvím, že Národní divadlo se budovalo za sporů a střetů — Bartoš je nazval konfliktem generačním, někde dokonce konfliktem dvou romantických generací, ale takové určení je nehistorické, neutkaly se tu v pravém slova smyslu generace /Rieger byl

přece jen o čtyři roky starší než Sladkovský/, ale strany, politické skupiny — a politika vtiskla těmto dějinám ráz a průběh. Historie stavby Národního divadla je tedy i politickou historií a někdy dokonce především politickou historií: potvrzuje to studium kompetentních pramenů, které boří různé legendy /hovořeno s Bartošem/, ale nové nevytváří /hovořeno proti Bartošovi/.

Spor, o němž je řeč, je součástí potýkání se buržoazních liberálních konzervativců s buržoazními liberálními demokraty, střetů, které národní liberální stranu rozdvajovaly na staročechy a mladočechy. Byl to také spor osobností a jejich názorů a taktiky — jeviště politiky nebylo tehdy nijak přeplněno, zvláště ne vskutku výraznými postavami. Snad proto se někteří dostávali do popředí snadněji a zvykali si být „výtečníky“, autoritami, určovateli — někteří jimi byli ovšem po právu, i oni však mluvivali do činností, jejichž obsahu a smyslu rozuměli jen povrchně. Byli takoví na obou stranách, proto jejich myšlení, chování a jednání může zosobňovat střet jinak povahy obecnější. Tato personifikace by mohla být zkratkovitě /opravdu jen zkratkovitě/ uplatněna i pro dějiny Národního divadla — a vskutku v podobě souboje Rieger — Sladkovský také vylíčena byla.

Zmíněný stanickopolitický nesvár, který měl v tomto případě samozřejmě i souvislosti další, vyvstalé z názorů na umění a na kulturu a ze situace těchto oborů, se vepsal do dějin Národního divadla už v 60. letech. Čteme jej rovněž z historie divadla Prozatímního, zvláště potom, co silou reality přestávalo být nadlouho prozatímním a co se dostávaly do sporů přílišný důraz na tuto realitu s přílišnou vírou, že jinak může být rychle, že monumentální Národní divadlo /a takové chtěli snad všichni/ může být zbudováno za nemnoho let. Rozvírající se dělení v národně liberální straně proměnilo málem v jednostrannou záležitost samo kladení základů Národního divadla. I tak tu patřila převaha skupině Sladkovského, která už vedla Sbor pro zřízení Národního divadla. Snad je třeba k tomu poznamenat, že Rieger se s ním nadlouho loučil o to lehčeji, že se svými stranickými spolupracovníky viděli svůj hlavní politický terén jinde a že si hlavní úkoly formuloval jinak. Jejich politický zájem divadlo zase plněji připoutalo, když stále více cítili důsledky nezdarů státoprávní politiky a když nestejná odpověď na naléhavou otázku „jak dál?“ dokončila ustavení mladočeské strany. Tomuto období chci věnovat několik následujících konstatování.

Karel Sladkovský, pracovitý, energický vedoucí muž Sboru, jej postupem let řídil a střežil jako prostředek, který vytvořením velkolepé divadelní budovy zajistí úspěch jeho politickému směru. A samozřejmě také osobám jej nesoucím. Rieger napsal v únoru 1876 Karlu Mattušovi: „Dr. Sladkovský považuje divadlo jako památník, jež sám sobě staví. Veliká jeho ctižádost nenašla nikde dosud žádoucího ukojení; vyrvete mu tuto útěchu, že divadlo zachovává jméno jeho, a vyrvete mu jeho duši krom toho jen ve slabém těle vězící.“ I kdyby to byla charakteristika zcela věcná, nemám ji za pejorativní rys, jaký měl na mysli Rieger. Podnik tak obtížný a vyčerpávající potřeboval lidi ctižádostivé /tato vlastnost ostatně také Riegrovi ani maličko nechyběla, dokonce ani ne v divadelní politice/, žádal lidi, kteří třeba právě pro ctižádost — ale ušlechtilou — byli ochotni napřít své činorodé síly.

Historik však ví, že toto ctižádostivé úsilí nesl a povzbuzoval také i stranickoideový zájem, protivenství s druhou stranou a snaha získat tu mocný triumf pro zápas s ní.

Naplno se tento boj rozvířil během roku 1873. Na jeho počátku zazněla však ještě slova o jednotě vyvolaná potřebou zabránit stůj co stůj přímým volbám do říšské rady, které chystala vláda jako volební reformu. Musely těžce zasáhnout český zápas státoprávní. Skrejšovský a Julius Grégr smluvili ve vězení dohodu, která byla začátkem roku 1873 ohlášena ve všech listech. Vyzývala národ, aby spoléhal jen na svou sílu, a byť by mohla být jeho mysl neutěšená, zmalátnělou být nesmí. „Cesta odporu je cesta pravá,“ sdělovalo prohlášení ve svornosti. Jednomyslnost však zase dlouho nevydržela. Dubnová ústavní reforma povýšila význam říšské rady a zasáhla postavení zemských sněmů. Poškodila — jak už řečeno — české státoprávní snahy, nemohla ale zasáhnout úsilí národní. Spolu s dalšími dobovými rakouskými skutečnostmi vyhrotila otázku, jak by měla česká politika dále postupovat. Zůstat u pasivní rezistence — která samozřejmě nebyla nečinnou a nevznikla z pohodlnosti, jak chtěl své čtenáře přesvědčit Bartoš — anebo se navrátit aspoň na sněm, byť jeho rozhodnutí nebylo možné zatím téměř nijak ovlivňovat. Po doplňovacích volbách sněmovních v listopadu 1873 prosadil Rieger, už před rokem doufající, že vláda dlouho nevydrží — v odhadu její lability podlehl spíše přání —, aby se napříště o obeslání sněmu vůbec nediskutovalo. Měl za sebou většinu poslanců, kterou si ještě utvrdil pohrůžkou složení mandátu; 28 poslanců /také Sladkovský, Škarda, Grégrové, Tyrš aj./ však vydalo protestní osvědčení, jímž se mandátů zříkalo — obdrželi je, jak pravili, aby „skutečnou činností na sněmu přispěli svému národu“. Nejednota — přikrytá ještě nedávno chvilkovou slovní svorností — přerostla v otevřenou roztržku, vlastně v jakousi podivnou a nedůstojnou občanskou válku, která začala prostupovat celý život české společnosti. Pronikla i do rodin, naplňovala tisk, plodila nenávist, která si za argument zvolila i ránu do hlavy. Vše se poměřovalo politikou, i koupě hasičské stříkačky pro obec, i udělení obecní almužny. „Bídačtví tančilo kankán a vlastenectví mu aplaudovalo,“ posteskl si svědek tohoto ovzduší. Nemohlo nepoznamenat i stavbu Národního divadla, která se pro své hlavní organizátory stávala ještě zřetelněji prestižní politickou záležitostí. Rieger ji zanedlouho v jednom polemickém spisku připomněl jako „první pole, o jehož opanování se zasadili celou silou a organizací živlové“ pokřtění na stranu mladočeskou.

V roce 1873 měla mladočeská většina ve Sboru situaci ještě pevně v rukou. Stavba také stoupala vzhůru, její pokrok byl viditelný, byla vyvedena k architrávu a k první římse, osazovaly se kamenné obklady oken a lodžii. Přesto se nezbavila finančních problémů, ty se dokonce staly citelnými. Sbírký — byly jimi především příspěvky měst — nepřinášely očekávané /zvláště Praha odvedla příspěvek až mizivý/, souhlas Vídně s loterií, která měla pomoci, se jako obvykle důkladně pozdržel, a tak Zítkem požadovaných 600 tisíc zlatých pro dokončení stavby za tři roky bylo jen plánem. V příštích měsících se finanční situace dále zhoršila — politický boj na ni dolehl ještě zhoubněji, a také se už zřejmě projevovaly první důsledky hospodářské krize, na něž si později stěžovala i jednatelská zpráva.

Rok 74. byl časem voleb, vzájemná útočnost už ničeho nešetřila; mladočeši čekali větší volební úspěch, než zaznamenali, ale přesto vstoupili na zemský sněm a pak se i stranicky osamostatnili. Staročeši v nich stále viděli jen vzpurnou frakci, kterou se podaří rozdrtit. Bouřlivě bylo i kolem stavby Národního divadla.

Staročeši zamýšleli zlomit mladočeskou většinu Sboru, ale valná hromada z 3. května 1874 ji ještě utvrdila. Sladkovský a jemu blízcí chránili zatím své pozice nekolísavě. Staročeši chtěli stavbu vyhladovět: vyvolali kampaň odpírání sbírek a příspěvků tomuto Sboru, příspěvky zadržovali /příkladem byla redakce staročeského listu Pokrok/. Vystřelili i reedicí Riegrova článku O boucharónech, Národní divadlo jim bylo vděčným žurnalistickým tématem. Národní listy odpovídaly stejným tónem: hojně v něm byl slyšet hlas Nerudův, jehož fejetony bychom měli posuzovat v dvojím interpretačním světle — jako názor osobnosti umělecké a jako stanovisko odpovídající zájmům Grégrova listu a mladočeské politiky. Hrubě se staročeští kritikové pustili do některých umělců a do divadelního družstva. Sbor se měl stát podnikatelskou společností, která by členy rozlišovala podle výše pravidelných příspěvků. Mladočeši v tom viděli instrument ke změně skladby Sboru /nemohlo je samozřejmě přesvědčit ani podmíněčné přispívání na tomto základě, třebaže slibovalo částku značnou/. Prosadili jako vedlejší podpůrný spolek Matici divadelní. Pro ni získali ohlas v uměleckém světě a mezi pražskými dělnickými spolky. Realita nákladné stavby, hospodářských možností a politického ovzduší je přiměla opouštět některé z původních představ o finančním zabezpečení výstavby Národního divadla. Museli nejdříve sáhnout po rozsáhlé půjčce, dokonce u České spořitelny, což byl peněžní ústav německý /podmínky půjčky byly ale výhodné/. Jak využívaným terčem se tento krok stal pro staročeskou kritiku, není snad třeba ani dokumentovat. Koncem roku 1874 bylo Sboru i tak úzko, měl v pokladně jen 17 tisíc zlatých.

Za této situace se Sladkovský rozhodl vrátit k námětu, který kdysi prosazoval už Rieger a jenž se mu tehdy nezdál vhodný — požádat o zemskou subvenci, a to ve výši 300 tisíc zlatých. Měl to být vlastně první zisk z mladočeské účasti na zemském sněmu. Vysloužil si za tuto žádost ze 16. dubna 1875 další staročeské hromobití: peníze sice většinou pocházely z daní českých poplatníků, toho však protivníci nedbali. Měly jim teď posloužit jako důkaz mladočeské „zaprodanosti“ německým ústavákům. Obě strany vůbec hodnotily v politickém boji věci po svém, nehledíce na to, že třeba včera byla jejich stanoviska poněkud jiná. Historiografie si však nesmí nechat vmluvit tyto okamžité instrumentální soudy.

Ohně do vášní přidala Palackého stať O roztržce v národu českém, která mladočeský vstup na sněm pojmenovala bludem osudným, hříšným sebeklamem, ba zradou národu. Skrejšovského Brousek — jeho majitel šturmoval na mladočechy snad nejvydatněji — spustil proti zemské subvenci tak zostra, že chtěl nechat Národní divadlo raději „rozvalinou, než být pohaněn tím prokletým příspěvkem“. Skrejšovský se také přičinil o to, že padla myšlenka, aby Prozatímní divadlo řídilo družstvo spojené, a tak se ho na jaře 1876 ujalo družstvo mladočeské, jemuž napomohla přízeň zemského výboru. Následky nedaly na sebe dlouho čekat: bojkot

divadla staročeským tiskem, z obou stran zřizování zvláštních scén. Divadlo z toho prospěch nemělo, leda divadlo německé.

Všechny tyto srážky byly znát i na vnitřním stavu Sboru pro zřízení Národního divadla. Počet jeho členů se tenčil, jiným ubývalo chuti či sil. Stavba se však nezastavila, i když byly potíže s přísunem materiálu a se stavitelem Havlem; pomýšlelo se dokonce na její brzké zastřešení. Ale zpoždění tu byla, hovořila o něm i jednatelská zpráva z valné hromady v lednu 1876. Vypočítala několik důvodů neutěšené finanční situace, nezapomněla na krizi v různých odvětvích, zvláště uvedla působení „mnoha nepřátel ve vlastním táboře, jež všemožně o nezdar divadla se přičiňují“. Už se ale ozývaly hlasy po kompromisu. Eduard Grégr řekl, že by Národní divadlo mělo být dílem vsutku celého národa. „A byť zde bylo sebvíce stran politických, nemá to míti pro věc divadla žádné důležitosti, žádných následků.“ O smír se činně staral Jakub Škarda; byla určena delegace pro jednání s Riegrem, staročeši však jednání protahovali. Kompromis jim měl přinést většinu v novém Sboru, a k tomu potřebovali, aby finanční a stavební potíže Sboru dosavadního se ještě zmnožily.

V tomto spoléhání se opravdu nezmýlili. I někteří mladočeši ještě čekali, že se Sbor z těžkostí přece jen nějak dostane /např. pomocí úspěšnější loterie/. Valná hromada, která měla změnit jeho složení, se proto chystala až v polovině roku 1877. Rieger svěřil zajištění staročeského úspěchu hlavně Zeithammerovi. U jeho vědomí Sladkovský na svou funkci předem rezignoval: nemínil přihlížet majorizaci Sboru staročechy a nechtěl prý také — jak napsal — překážet sjednocení.

Od srpna 1877 vedli tedy Sbor staročeši. Zastavili bojkot stavby i akcí s ní spojených. Začali naopak s dostavěním Národního divadla spěchat. Mohli tu využívat pozitivního odkazu svých předchůdců, řízení Sboru ovšem uzpůsobili svým — i politickým — představám. Nešlo vše snadno. Finanční situace se po čase znovu stala alarmující, některé příspěvky slíbené kdysi pod podmínkou se ukázaly nedobytnými, musela poněkud pomoci zlatková sbírka a hledaly se i jiné zdroje a způsoby řešení. Dopršení a završení stavby se ale přece jen blížilo.

Mohla snad být ušetřena mnohých obtíží a zdržení, kdyby —. Toto kdyby je však pro výklad její historie nepřislušné, třebaže je lákavé eticky nebo ještě spíše vztahem, který si pokolení k Národnímu divadlu vytvořila. Místo něho jsou tu skutečné dějiny Národního divadla, jistě složité, ale neztrácející na důstojnosti onou složitostí, byť zcela neodpovídají představě spojené s bezpříkladným národním činem po požáru. Musí pamatovat i na něco z toho, o čem byly tyto připomínky.

PODÍL PLZNĚ NA PROGRESÍVNÍM VÝVOJI ČESKÉHO HUDEBNÍHO DIVADLA

Antonín Špelda

Opera v Plzni se zrodila v podzimu 1868 za ředitelování znamenitého divadelníka Pavla Švandy ze Semčic. Byla to jediná operní scéna v českých zemích mimo Prahu. A již v druhém roce svého trvání přišlo plzeňské hudební divadlo s nastudováním současné české opery — Smetanovy *Prodané nevěsty* —, pouhé tři roky po pražské premiéře, a navíc se zajímavou novinkou v kostýmování. Všichni pěvci na scéně byli totiž oblečeni do originálních selských plzeňských krojů, které si správa divadla vypůjčila od sedláků z blízkých vesnic Chrástu a Dýšiny. Odtud se vlastně traduje začátek tzv. „plzeňské tradice“ v kostýmování v *Prodané nevěstě*. Zdeněk Nejedlý v knize *Smetana ve společnosti* /Praha 1954, s. 151—156/ nepovažuje tuto tradici za oprávněnou. Lze však uvést i několik důvodů, které mluví v její prospěch. Nesporně nejzávažnější z nich je krátká informace, otištěná v *Plzeňských novinách* 27. října 1869, tedy krátce před plzeňskou premiérou *Prodané nevěsty*, podepsaná šifrou A. Tato informace nebyla Zd. Nejedlému známa. Pod šifrou se neskrýval nikdo jiný než kapelník Mořic Anger, jenž plzeňské nastudování opery připravil. Ve zprávě čteme, že děj *Prodané nevěsty* „vzat je ze života venkovského lidu z okolí plzeňského, neboť Smetana zde prožil mladá studentská léta“. Protože Anger se přátelsky stýkal se Smetanou již v Praze, kde hrál pod Smetanovou taktovkou jako houslista v orchestru Prozatímního divadla, a protože v roce 1868 na sklonku léta byl Smetanovi průvodcem i hostitelem při jeho výletu do Sušice a do Povydrří /Anger byl sušický rodák/, sotva můžeme pochybovat, že citovanou informaci měl Anger přímo od skladatele. Také ze Sabina libreta se snažili Plzeňští vyčíst, že vesnice, v níž se děj odehrává, je v západních Čechách. /Jeník v rozhovoru s Kecalem říká: Zdaleka, pane, jsem, až z moravských hranic./ Plzeňská tradice v kostýmování *Prodané nevěsty*, na níž si Plzeňané vždycky nemálo zakládali, byla ještě znovu zdůrazněna v roce 1882, kdy pro novou inscenaci *Prodané nevěsty* na Národním divadle dal tehdejší divadelní intendant dr. Jakub Škarda, jenž pocházel ze Skvrňan u Plzně /dnes součást Plzně/, na vlastní náklad zhotovit nové plzeňské kroje. Plzeňská tradice v krojování se tak poprvé dostala i do Národního divadla. A připomeňme ještě, že Bedřich Smetana od roku 1869 až do své smrti nikdy nevyslovil sebemenší námitku proti plzeňským krojům v *Prodané nevěstě*.

Po útlumu plzeňského divadla v sedmdesátých letech, jenž úzce souvisel s finančním krachem rakouského kapitálu v roce 1873, přišel nový vzestup úrovně opery v sezóně 1886—1887, kdy operu vedl mladý dirigent Karel Kovařovic. Největší událostí tohoto Kovařovicova plzeňského roku byla plzeňská premiéra Wagnerovy opery *Lohengrin* 25. ledna 1887, která k sobě soustředila pozornost nejen plzeňské, ale i pražské kritiky, neboť nikdo nevěřil, že požadavky wagnerovské scény a wagnerovského orchestru bude moci splnit malá provinční scéna. Přísný kritik

Hynek Palla po premiéře napsal: „Lohengrin se stal skutečností, a to v takové dokonalosti, která vzbudila obdiv všech přátel plzeňského divadla.“

Hned v další divadelní sezóně, kdy hudební vedení zpěvohry bylo svěřeno dirigentu a skladateli Jindřichu Hartlovi, došlo k další historicky významné události. Ctizádostivý ředitel Pištěk se totiž rozhodl uvést *poprvé v české řeči* Wagnerovu operu Tannhäuser /v Praze byl Tannhäuser česky hrán až o čtyři léta později/. Premiéra byla v Plzni 16. ledna 1888. Prvním českým Tannhäuserem byl tenorista Josef Jelínek, Alžbětu zpívala vynikajícím způsobem jedna z nejnadanějších pěvkyně, které Plzeň měla ve starém divadle, Marie Poláčková-Chlostíková. Partie Venuše byla obsazena dramatickou sopranistkou Františkou Součkovou.

A ještě jednou ve wagnerovském repertoáru zazářila plzeňská opera. Stalo se tak 18. března 1914, kdy byla v plzeňském divadle inscenována Wagnerova opera Rienzi — opět *poprvé česky*, tedy před Prahou a před Brnem. Zárukou vysoké kvality nastudování byla osobnost Václava Talicha, jednoho z největších českých dirigentů, v čele opery. Také režie ředitele Karla Veverky, jenž se s operou Rienzi důvěrně seznámil již za svého působení na velkých operních scénách v Německu, byla příkladná. Mužský operní sbor byl posílen mladými členy plzeňského Hlaholu, zápas gladiátorů předvedli členové atletického klubu S. K. Plzeň. Hrdinnou tenorovou partii Rienziho zpíval Alois Waszmuth, dceru Irenu Ella Noemi. Choť ředitele divadla, altistka Anna Veverková, jež před příchodem do Plzně byla sólistkou opery Národního divadla a německých operních scén, zobrazila postavu Adriana. Z dalších účinkujících nemůžeme nepřipomenout alespoň Boženu Petanovou, brzy potom primadonu opery Národního divadla, a mladičkou Aničku Novákovou, což nebyl nikdo jiný než pozdější ozdoba opery Národního divadla za Ostrčilovy éry, Ada Nordenová. V roli Hlasatele nacházíme plzeňského rodáka Karla Hrušku, později v Praze nezapomenutelného Skřivánka v Tajemství a Bendy v Jakobínu. — Když v Liberci v roce 1963 nastudovali operu Rienzi, objevilo se v tisku nesprávné tvrzení, že v Liberci byl Rienzi poprvé zpíván česky. Primát však měla a má v této věci opera v Plzni, kde Rienzi byl nastudován téměř o půlstoletí dříve.

Vrátíme se nyní o několik let zpět. Již v referátu na sympoziu v roce 1982 jsem se zmínil o tom, že Plzeň byla také v českých zemích první, kde byla inscenována slovenská opera, tj. opera zpívaná ve slovenském jazyce a s dějem vzatým ze slovenského venkovského prostředí. Stalo se tak 13. března 1897, kdy se objevila na plzeňské scéně operní aktovka mladého nevidomého skladatele Stanislava Sudy U božích muk, komponovaná na libreto herce, režiséra a spisovatele Karla Želenského. Úspěch měla novinka mimořádný a hned v následujícím roce byla hrána v pražském Národním divadle a brzy i v opeře v Brně. Byl to v té době odvážný čin, který nemálo přispěl k posílení česko-slovenského bratrství na hudebně dramatickém poli a za jehož realizaci vděčíme tehdejšímu řediteli plzeňského divadla Vendelínu Budilovi a dirigentu Antonínu Kottovi.

V roce 1907 vedl operu v Plzni kapelník Emanuel Bastl, později šéf opery v Ostravě a pak v Olomouci. Bastl, na pražské konzervatoři spolužák houslistů Karla Hoffmanna, Josefa Suka a Oskara Nedbala, a ve své dirigentské praxi nadšený citel

Smetanova díla, připravil na den 8. prosince 1907 *první českou* inscenaci světově proslulé opery *Madame Butterfly* od Giacoma Pucciniho. O to, že i zde Plzeň předstihla Prahu, se patrně kromě dirigenta Bastla a ředitele divadla Vendelína Budila zasloužil i tehdejší tajemník a později rada plzeňského magistrátu Josef Foman, neboť jeho jméno nacházíme na programu české premiéry *Madame Butterfly* jako překladatele. Týž Josef Foman o sedm let později přeložil do češtiny i Wagnerovu operu *Rienzi*, o níž jsme se zmínili výše. První českou *Butterfly* byla mladodramatická sopranistka plzeňské opery Ella Noemi, pěvkyně krásného, zářivého hlasu a velké technické erudice, žačka pražské Pivodovy školy a pak žačka Karla Kovařovice. Když po pětadvacetiletém působení v opeře se Ella Noemi pěvecké dráhy vzdala, stala se učitelkou zpěvu na městské hudební škole v Plzni a zde vychovala mimo jiné výborné pěvce, tenoristu Karla Leisse, altistku Lídu Komancovou /působila dlouhá léta v opeře v Ostravě/ a sopranistku Blanku Veckovou, jež byla ozdobou plzeňské opery téměř celé dvacetiletí /od roku 1940/.

V polovině dvacátých let, kdy plzeňskému divadlu vládl soukromý ředitel Bedřich Jeřábek, došlo z podnětu tehdejšího mladého šéfa opery Antonína Bartáka ke třem uměleckým akcím mimořádného významu. V divadelním roce 1923—1924 nastudoval plzeňský operní soubor cyklus všech Smetanových zpěvoher. Byl to velký čin, třebaže nezapomínáme, že už v sezóně 1911—1912 Emanuel Bastl jako první realizoval v Plzni cyklus Smetanových oper. Co však rozhodně nebylo všední událostí, byla v příští divadelní sezóně — 1924—1925 — realizace cyklu všech Dvořákových oper. A nechyběly tu ani opery *Armida* /ta se nehrála od své pražské premiéry v roce 1904/ a *Vanda*, která od svého uvedení v pražském Prozatímním divadle v roce 1875 a 1880 už nikdy nebyla na žádném českém ani jiném divadle do roku 1925 inscenována. K uskutečnění tohoto záměru přispěla cenná pomoc Dvořáková životopisce ing. Otakara Šourka a Dvořáková zetě, skladatele Josefa Suka, kteří operu *Vandu* pro plzeňskou inscenaci znovu upravili. O čtyři roky později byla nastudována *Vanda* poprvé a naposledy v Národním divadle. — Dovršením této obdivuhodné iniciativy dirigenta Bartáka bylo v roce 1925—1926 uskutečnění cyklu všech hudebně dramatických děl Zdeňka Fibicha. Nacházíme v něm kromě známých oper i Fibichovu operní prvotinu *Bukovín* a velkolepý, ale i velice náročný scénický třívečerní melodramatický cyklus *Hippodamie* na verše Jaroslava Vrchlického. Podobným činem se nemohlo dodnes pochlubit ani pražské Národní divadlo.

Když po Jeřábkovi byl znovu pověřen vedením divadla ředitel Karel Veverka a když po boku šéfdirigenta Antonína Bartáka stál ještě dirigent Ferdinand Ledvina, jenž byl předtím, za první světové války, kapelníkem opery v Kyjevě na Ukrajině, rozhodl se podnikavý Veverka uvést dvě novinky z ruské národní tvorby. Jistě k tomu rozhodnutí Veverku vedl i stále rostoucí zájem české veřejnosti o ruskou a sovětskou kulturu, vyvolaný pozoruhodnými politickými i ekonomickými úspěchy mladého sovětského státu, a ovšem i dobrá orientace kapelníka Ledviny v ruské operní tvorbě. A tak se stalo, že 27. října 1927 byla *poprvé v českém jazyce* hrána opera *Chovanština* od Modesta Petroviče Musorgského, významného reprezentanta novoruské školy, a o tři léta později byla v Plzni nastudována — *zdá se, že také poprvé*

v české verzi — opera Střevíčky /přepřacovaná opera Kovář Vakula/ od Petra Iljiče Čajkovského.

Za druhé světové války /26. června 1943/ připravil ředitel divadla Ota Zítek, jenž předtím v Brně stál u zrodu několika úspěšných inscenací oper Leoše Janáčka, scénické řešení překrásného Janáčkovy Zápísníku zmizelého. Zítek s Vilémem Sedláčkem instrumentoval klavírní part, orchestr řídil František Preisler, později šéf opery v Opavě. Zítek řešil scénu tak, že Janíčka a Zefku jednak zpívali sólisté /tenorista Antonín Votava a mezzosopranistka Jarmila Winklerová/, jednak mladá dvojice milenců ze Zápísníku byla zobrazována i pohybově na měkce ztlumené scéně. /Zefku tančila mladička Jiřina Kovaříková, dnes známá choreografka baletního souboru AUS VN a zasloužilá umělkyně Jiřina Mlíková, a jejím partnerem v postavě Janíčka nebyl nikdo jiný než mladý činoherec Miroslav Horníček! /V Praze měl Zápísník zmizelého /vedl jej tam po válce Ota Zítek/ slabší odezvu, zatímco v Plzni byl přijat s nadšením. Navíc se objevily v Praze námitky a výtky, že Janáček nikdy neuvažoval o jevištním ztvárnění tohoto svého skvělého díla. Argument byl však lichý. Našel jsem totiž před lety v plzeňském časopise Za hudebním vzděláním z roku 1928 malou zprávičku, že ředitel plzeňského divadla Karel Veverka požádal Janáčka /bylo to jenom několik málo měsíců před Janáčkovou smrtí/, zda by nechtěl Zápísník zmizelého upravit pro jevištní provedení v Plzni, a zároveň byla citována kladná skladatelova odpověď, že se Janáčkovy návrh líbí a že jej přijímá.

Dne 16. 2. 1952 došlo v Plzni k první inscenaci s o v ě t s k é o p e r y . Byla jí Mejtusova Mladá garda ve výborném nastudování dirigenta Františka Belfína, režiséra Luboše Pistoriuse a choreografa Jiřího Němečka. A v roce 1957 /21. prosince/ za šéfovství zasloužilého umělce Bohumíra Lišky nastudovala Plzeň jako první operní scéna v Československu, a to ještě řadu let před premiérou v SSSR, Prokofjevovu operu Hráč. Hlavní postavu představoval hrdinný tenorista Oldřich Spisar, brzy potom sólista opery Národního divadla. Hudební novinku výborně připravil dirigent Albert Rosen, režii měl Václav Špidla. Oba inscenátoři také zanedlouho přešli z plzeňského divadla do Národního divadla v Praze. O necelé tři roky dříve seznámil dirigent František Belfín těsně před svým odchodem do Prahy plzeňskou veřejnost s operou Mazepa od Čajkovského. Toto dílo vyznělo na plzeňské scéně velmi působivě, do té doby však bylo v Československu téměř úplně neznámé.

Pokud jde o české operní novinky, jejichž původní premiéry se za Liškova působení v letech 1956 až 1967 uskutečnily v Plzni, nelze rozhodně opominout premiéru opery Plameny od Jana Hanuše. Byla to totiž první česká současná opera, jejíž dějový námět se citlivě vyrovnával s léty kruté nacistické okupace a s odporem českého lidu proti fašismu až do konečného vítězství v květnových dnech 1945.

Dosud jsme zdůrazňovali silné momenty ve vývoji plzeňské opery. Zbývá dotknout se alespoň v krátkosti i plzeňského baletu. Ten sice dlouhá desetiletí stál poněkud stranou, ale v začátku padesátých let, když se šéfem baletu a choreografem stal Jiří Němeček, dnes šéf baletu v Národním divadle a národní umělec, stali jsme

se svědky zlaté doby i v tomto hudebně dramatickém oboru. Němeček, jenž v Plzni působil v letech 1952 až 1957, dobýval svými inscenacemi jedno vítězství za druhým, a pro nás, kdo jsme tuto éru spolu s obdobím Liškovým prožili, jsou to léta nezapomenutelná. Ať už to byl premiérový večer Prokofjevova baletu Romeo a Julie nebo inscenace Čulakiho Mládí a Asafjevovy Bachčisarajské fontány nebo české balety Vostřákovy Viktorka a Sněhurka, Bořkovcův Krysař či Beethovenova Stvoření Prometheova a Gluckův Don Juan, vždy každý z těchto Němečkových uměleckých počinů byl výrazným krokem vpřed ve vývoji nejen plzeňského, ale i českého baletu.

Z letmého pohledu do historie plzeňského divadla se snad podařilo ukázat, že i provinční operní a baletní scéna, jakou Plzeň vždy byla i dnes je, může nejednou vybojovávat progresivní cesty vpřed českému hudebnímu divadlu.

PARADOX OBROZENSKÉHO DIVADLA

Vladimír Macura

Česká kultura se v prvních desetiletích 19. století utvářela jako kultura v kultuře — teoreticky před ní stály zhruba dvě cesty. Bud' musela rezignovat na „kompletnost“ a plně rozvinutí všech sociálních funkcí, které vyspělá národní kultura má, a spokojit se s funkcemi dílčími, přesně sociálně vymezenými, být tak jen okrajovou, hodnotově níže postavenou „subkulturou“, anebo naopak být budována směrem k ideálu kultury kompletní, tedy kultury v pravém smyslu sociální. Historické proměny v české kultuře v druhém desetiletí 19. století a později, které spojujeme s generací jungmannovskou, lze považovat za přesouvání těžiště od představy české kultury jako kultury parciální k představě české kultury jako kompletního, zcela samostatného útvaru. Tento pohyb byl spjat s jedním základním paradoxem — byl to sice pohyb, který mířil k ideálu kultury jako organismu v pravém smyslu slova sociálnímu, ale přitom nemohl souběžně nepůsobit zcela opačně — totiž jako narušení dosavadních sociálních vazeb české kulturní produkce, jako její dočasné odreálnění. Tato cesta vedla k nutnosti budovat plně rozvinutou, „vysokou“ kulturu ještě dříve, než se zformovala dostatečně diferencovaná národní společnost, která by mohla být jejím hegemonem. Česká obrozenská kultura ve své vrcholné — a pro jednoduchost řekněme „jungmannovské“ — podobě nemohla tedy nemít krajně umělý ráz.

S tím byla spjata jedna zvláštnost nikoliv nepodstatná. Člověk bývá — obrazně řečeno — do kultury zrozen, je nucen si ji osvojit, aby do ní mohl aktivně zasáhnout. Na úrovni vývoje jedince jako sociální bytosti se tak relativizuje absolutní protiklad kultury a přírody, kultura se vůči jedinci natáčí jako „naturalizovaná“. Pro člověka-vlastence účastného na projektu české kultury byla však kultura mnohem méně „daná“ a více „tvořená“, byla jeho výtvorem, a to nikoliv jen jakousi svou přítomnou výsečí: byl nucen tvořit nejen přítomnost, ale i minulost /odtud například značný podíl mystifikací/ a budoucnost české kultury /nedostatečné sociální zázemí jungmannovské kulturní produkce je implicitní — a často i explicitní — výzvou k potomkům/. Míru kreativní složky kultury rozšiřovala i skutečnost, že se do kulturních výtvorů v pravém smyslu slova také ukládala veškerá realita českého světa — což ostatně všemu, co český svět konstituovalo, dodávalo tehdy silný znakový ráz. Nedostatečné, dosud nezformované sociální-národní zázemí podtrhuje emisi, vyzařování sociální, které je kulturním výtvorům obecně vlastní. To do značné míry ovlivňovalo povědomí o hierarchii kulturních sfér. Přednost bývala dávána těm typům kulturních výtvorů, které v sobě jistým způsobem zrcadlily sociálně s určitými pevnými národními charakteristikami. Do středu zájmu se tak dostává tvořivost v širokém smyslu jazyková¹ /, protože „český jazyk“ se stává příznakem národního kolektivu par excellence.

Česká společnost mohla být evokována jazykovými kulturními výtvary, tedy v užším smyslu slova texty, přímo, v tematizované podobě, což nutně naráželo na

četné problémy /Lev Thun je vyjádřil pregnantně: „Nesnadná jest věc psáti českou novelu, ve vyšších třídách společnosti našich časů se pohybující, již proto, poněvadž arci život tento dosaváde skutečně německý jest, takže obrazy z něho vzaté v české řeči nepravdivou barvu mívají . . .“²/. Především ovšem byla iluze českého sociála jakožto vlastního nositele kulturního výtvaru vyvolávána implicate, náročností textu, jeho zdůrazněnou vysokou vnitřní kultivovaností. Orientace na vrcholná díla prestižních kultur vyvolávala zdání pevného, konsolidovaného, vzdělaného sociálního zázemí s plynulou kulturní tradicí, jež je schopné takový text v českém jazyce komunikovat. Týkalo se to textů všech „žánrů“ a týkalo se to i textů divadelních — máme tu tak co dělat se zvláštní, koncentrovanou podobou znakovosti: kulturní produkty konstituující vrcholnou českou obrozenskou kulturu jsou „znakovými“ v mnohem důraznějším smyslu toho slova, nejen znakově zprostředkují, ale především zastupují a nahrazují. Jinak řečeno realita české kultury je ve svých počátcích nutně více záležitostí vnitrotextovou než mimotextovou; mnohem živější a kompletnější je tedy obraz sociální situace vytvářený samými kulturními výtvaru než skutečné mezilidské, sociální vazby, do nichž pak text vstupuje.

Tato situace — pro jungmannovské kulturní úsilí typická — platí i pro drama, tj. texty dramatické, nemohla však platit pro divadlo. A tady podle našeho názoru stojíme u kořene zvláštního postavení českého divadla uvnitř vrcholné obrozenské kultury. Je patrné již na skutečnosti, že hlavní osobnosti, které se staly nositeli jungmannovského kulturního projektu plně rozvinuté, univerzální české kultury, nebyly spjaty s divadlem /akademické Dějiny českého divadla tento fakt charakterizují až příliš výlučně sociologicky jako odliv zájmu o divadlo směrem k vědě a literatuře a motivují jej společenským tlakem za utužení ponapoleonské feudální reakce.³/ A naopak: hlavní tvůrci dobového českého divadla, Štěpánek a Klicpera, byli osobně i názorově spjati spíše s pokolením starším. Jungmannovská vlastenecká společnost jim — a zvláště ovšem Klicperovi — sice přiznávala zásluhy o divadlo, ale mnohem střízlivěji než pak vlastenci let třicátých. Model štěpánkovského a klicperovského divadla se značně lišil od divadelního ideálu, který byl formulován jako součást jungmannovského kulturního projektu.

Zatímco hry Štěpánkovy a Klicperovy ještě vesměs těžší z tradiční žánrové struktury českého divadla /frašky, rytířské hry/, jungmannovská představa počítá se zcela jinou žánrovou hierarchií; jakkoliv je její formulace ve Slovesnosti⁴/kompilovaná z německých pramenů, je to formulace pro snahy o vybudování české kultury jako celistvé příznačná, přestože byla dotvořena až v letech čtyřicátých. Na vrchol žánrové hierarchie klade Jungmann tragédii /smutnohru/, přiřazuje jí estetickou kategorii „vznešenosti“ a vyžaduje pro ni současně vysokou básnickou řeč — nejlépe 5—6 stopý trochej /v náboženské tragédii bezpodmínečně, v tragédii světské s výjimkou — v próze přípustných — komických výstupů kontrastních k tragickým scénám/. Na druhé místo klade Jungmann drama /činohru/, spojuje ji s estetickou kategorií velikosti, šlechtivosti, slavnosti, spanilosti a tematicky ji vymezuje zaměřením na „vážné události života vzdělaného“ /poměry „obecného života“ jsou z ní tak vyloučeny a vyhrazeny žánrům veseloherním/. Na nejnižší

stupeň žánrového žebříčku je kladena komedie /veselohra/ jako „představení vidy člověctva v jeho zvláštních veselých poměrech“ — Jungmann ji spojuje s estetickou kategorií komična — a zvláště pak fraška, která se v Jungmannově koncepci liší od komedie jen větší výrazností v podání vyššího komična /ne tedy komičnem nižším, které je považováno za zcela neestetické/.

žánr	estetická kategorie	protihráč v konfliktu	způsob zobrazení člověka	jazykové ztvárnění
tragédie	vznešenost	prozřetelnost /osud/	abstraktnost	verš /jamb/
činohra	velikost šlechtnost slavnost spanilost	osud /více v pozadí/	konkrétnost	verš proza
komedie /fraška/	vyšší komičnost	náhoda	konkrétnost veselost	verš proza

Je zřejmé, že tato žánrová hierarchie byla budována z pozice žánrů vysokých, je klasicistně přísně stupňovitá, pojatá jako postupný hodnotový pokles v jednotlivých charakteristikách, ale současně úzkostlivě jako hodnotový pokles v rámci „vysokého“. Tato představa vlastně nemá nízké žánry v absolutním smyslu slova — proto je setřen i rozdíl mezi komedií a fraškou, a dokonce i u komedie a frašky se doporučuje verš jako kompenzace jejich krajní konkrétnosti v zobrazení „nesmyslností a pošetilostí lidských, pokudž neškodné jsou“, aby autor „z umělství prosou nevypadl“. A nakonec Jungmannovo tvrzení o větším nedostatku komedií proti tragédiím a činohrám vlastně přímo ignorovalo převahu veseloherní produkce v českém divadle té doby, a nepřímou tak tehdejší reálnou českou veselohru vyloučilo z oblasti estetického.

Podíváme-li se na Jungmannovu pasáž o dramatu jako na dobový literární text v tom smyslu, jak jsme o něm hovořili, tj. nejen jako na jev společenské komunikace účastný, ale současně ji v sobě i odrážející, pak „za“ Jungmannovým textem je na tomto místě sugerován obraz české společnosti jako společnosti vysoce kultivované, s vytříbeným vkusem, jednoznačně preferující nejnáročnější umělecké útvary; ale současně jako společnosti s natolik silnou kulturní tradicí, že vytváří pevný a normativní systém závazný pro přítomnost, společnosti natolik hotové, že až nehybné, více lpějící na dosaženém než hledající nové.

Tuto žánrovou představu a skutečnosti zcela nepřiměřenou reflexi „české

společnosti“ za ní skrytou mohly naplnit výlučně divadelně nerealizované dramatické texty. A není náhodou, že v kulturním projektu jungmannovském má — pokud jde o drama — ústřední postavení tzv. drama knižní, které k jevištní realizaci nedospělo a vlastně na to ani neaspíralo.

Jestliže univerzalistická koncepce kompletní české kultury vedla zpočátku k nutnosti budovat ji jako realitu textovou, muselo se divadlo nutně jevit v počátcích jako útvar touto kulturou neadaptovatelný a cizorodý, příliš „věčný“ proti jejímu „textovému“ charakteru, příliš sociální a pevně začleněný do určité sociální reality /realita divadelního provozu, publikum apod./ proti jungmannovské zvrstvenější, ale zatím jen ideální představě české společnosti. Jestliže hegemonem jungmannovské kultury byla vlastenecká společnost, tedy společenská skupina sice s výrazně vyhraněnými zájmy, ale zatím územně značně rozptýlená a ne natolik početná, aby mohla v plné šíři společnost „zastupovat“, nemohla to být v žádném případě vrstva, na kterou se mohlo a muselo orientovat divadlo jako instituce. Zatímco „text“ jako kulturní výtvar mohla v zásadě suplovat neexistující společnost svým vnitřním sociálním, sebou samým ztvárněnou komunikační situací a vnějšně se mohl spokojit s její reprezentací vlasteneckou společností, pak české divadlo potřebovalo skutečné publikum, muselo respektovat jeho potřeby i možnosti a nemohlo jimi nebýt determinováno.

Mezi divadlem jako institucí veřejnou a obrozenskou kulturou, jak se začala formovat v první čtvrtině 19. století, existoval velice napjatý vztah. Univerzalistický projekt českojazyčné kultury, který se nespokojoval jen s určitou úzce vymezenou sférou působnosti uvnitř kultury Čech, nutně divadlo potřeboval a rozhodně se bez něho nemohl obejít. Rozhodně je však nemohl potřebovat v té podobě, v jaké bylo, a která byla mnohem bližší dosavadnímu, předjungmannovskému a v doslovném smyslu tedy „předobrozenskému“ stavu české kultury, jakožto závislé, nesamostatné subkultury. Tj. jako divadlo omezené provozními možnostmi /kolísající mezi ochotnictvím a subalterním postavením v rámci německé scény, bez vlastní budovy/ a současně jako divadlo lidové s výraznými vnitřními i vnějšími znaky tohoto typu.

Sociální ráz českého divadla tehdy dokládá v pozdější vzpomínce Pichl⁵ /připomenutím dobové charakteristiky českého divadla jako divadla „pro děvečky“, tj. divadla určeného především řemeslnickým vrstvám a služebnictvu, a současně divadla s dětskou návštěvností. Povaha publika českého divadla v dobových textech, zvláště pozdějších, bývá postihována charakteristikami typu „hledající radost a obveselení mysli“, „bodré“, s vkusem „prostého, upřímného srdce a vytřené jasného rozumu“, „milující zdravou fantazii“ /později Zdeněk Nejedlý píše o nevzdělaném, nepřipraveném, nevědomém a nezkušeném, naivním, ale aktivnějším publiku⁶/ a v tomto smyslu se obecnost v první polovině 19. století příliš neproměňovala.

V roce 1795 píše o českém publiku Allgemeines europäisches Journal⁷ /jako o „příslušnicích cechu mlynářského, řeznického a pekařského... Jaký vkus se tu dá očekávat, to se dá snadno vytušit. Této skupině pražského obyvatelstva ovšem slouží ke cti, že místo rvaček nebo Kašpárka hledají svou zábavu na divadle. Je pravda, že i přes všechnu ohavnost a frivolnost nových německých výtvarů, a zvláště

těch, které jsou provinciím dodávány z Vídně, působí na ně i mnohé dobré kusy starší, jež nenápadně podporují jejich vzdělání“. V prosinci 1842 píše podobně vídeňský Theaterzeitung o českém divákovi: „Jen v jednom zůstal náš milý bratr Jonathan nebo John Bull, česky Horziček čili Honziček, neb jak jej chcete nazývati, sobě věrný a nezměnitelný, totiž v neukojitelném hladu a ve stoické lhostejnosti, s jakou do svého nezničitelného pštrošího žaludku cpe dobré i špatné, zdařilá představení i dramatické smetí, které kdysi po našich vlastech vozili v Thespidově káře potulné tlupy herecké. Tento Honziček ochotně přijímá dnes neslušné, jako tygr divoké běsnění herečky místo mírného a slušného vyjadřování, jak to vyžaduje role, a zítra zase fraškovitou neohrabanost arcifilistra místo pravé graciéznosti a umělecké půvabnosti vždy v lásce vítězího caballera. Nikdy pak neopomine každého přicházejícího a odcházejícího herce nebo herečku shodně odměňovat jednohlasou pochvalou, podobnou zemětřesení. A to je prosím milé a vděčné obecenstvo české.“^{8/}

Tyto citáty časově od sebe dosti vzdálené a s odlišným postojem vůči samému faktu lidového /a českého/ publika — od osvícensky sice nadřazeného, ale také osvícensky oceňujícího, až k ironizujícímu, elitářskému postoji pozdějšímu — jsou nicméně v základní charakteristice společné. Takový typ obecenstva musel udávat a udával příznačný ráz českým představením, ovlivňoval herecký projev /oblíbenou vyhraněných a jinde již zastarávajících hereckých stylů, ale i svou živostí, naivním spoluprožíváním divadla/ i repertoár /veselohry, zpěvohry/ apod.; ale současně se nemohl stát nositelem reprezentativní scény soudobého evropského typu, která jediná mohla být vlasteneckou společností jungmannovskou plně akceptována. Přitom ovšem na druhé straně žádným jiným obecenstvím nemohlo být tehdy české lidové obecenstvo ani vytlačeno, ani převáženo a tato skutečnost ještě ve čtyřicátých letech poznamenává krach Stögerova pokusu o samostatné české divadlo. Stöger zvnějšku rozpor vlastenecké společnosti a publika sám ve svém podání divadelní komisi vystihl přesně: „Snaha po povznesení české řeči, vlastní pouze několika jednotlivcům, není naprosto sdílena širokými vrstvami obyvatelstva, s jejichž účastenstvím mohlo moje podnikání jediné počítat.“^{9/}

Vlastenecká společnost tak stála v paradoxní situaci, byla nucena si přičlenit a adaptovat něco, co zadaptovat z podstaty věci jako cizorodý prvek nemohla. Adaptace tak probíhala zpočátku především v symbolické rovině, byla nesena vlastně jakýmsi znakovým gestem — divadlo bylo včleňováno do české kultury v jungmannovském smyslu jeho prostým pojmenováním jako „českého divadla“, „české Thalie“. Jeho reálné funkci — a tou byla především funkce zábavná a lidovýchovná — mohla vlastenecká společnost implantovat poměrně snadno i funkci rozvoje jazyka, která je tak mohla přiblížit obrozenské ideologické koncepci, v níž byl rozvoj jazyka vlastně motorem celého kulturního pohybu; také kritika věnovala po celá dvacátá léta značnou pozornost právě jazykové stránce představení. Jestliže tedy pro lidového diváka byl jazyk českých představení prostředkem, jímž se zmocňoval zábavy, pro obrozenského intelektuála byla lidová zábava hodnotou jen v tom smyslu, že se jejím prostřednictvím demonstrovala schopnost češtiny na

divadle obstat. Jen v jednom bodě mohla vlastenecká společnost let dvacátých akceptovat český národní repertoár a tím byla opera.

Prořala se zde záliba českého lidového publika ve zpěvohře s vlasteneckou touhou po reprezentativní, vysoké divadelní kultuře; opera byla na jedné straně zpěvohrou, oblíbenou lidovou podívanou /lidové publikum nebylo ještě ostře hudebně diferencované a provozování vážné hudby jako doprovodu i zcela komerčních zábavních kusů nebylo výjimkou/, na straně druhé se snadno podrobovala sémiotickým operacím, o něž se obrozenská ideologie opírala.

Jako prestižní divadelní žánr se pro vlasteneckou společnost stávala opera znakem vyspělosti a kultivovanosti českého jazyka, ztělesňovala v divadelní podobě jeho kvalitu „libozvučnosti“, hudebnosti, v níž byla jungmannovskými vlastenci spatřována jedna z vrcholných kvalit českého jazyka. Proto vznikal tlak na sepětí opery s časomírou, která dávala češtině možnost esteticky uplatnit protiklad krátkých a dlouhých vokálů, ale současně vlastně českou operu začleňovala do celé soustavy obrozenské ideologie /demonstrace těsného vztahu české kultury k starým a prestižním kulturním oblastem — antické a indické, demonstrace předností českého jazyka a české kultury nad jazykem a kulturou německou fonologickými možnostmi češtiny atd./.

Zázemím české opery se ve vlastenecké ideologii stal tradiční mýtus o hudebnosti jako o pevné a zvláště příznačné složce české a slovanské charakterologie¹⁰/, který přetrvával hluboko i za hranice let třicátých — pak už ovšem spíše jako obecný ideologický ideogram za jiným konkrétním kulturním projevem: společenským zpěvem /„kdo rád nezpívá, ať Čechem nesluje“, „Dokud český zpěv nezhyne, nezhyne ni Čechové“/. Díky tomu byla také hudba jedním z mála kulturních oborů „netextových“, který dovolil, že mohla být přijímána jako příznakově česká — ještě dříve, než se vyhrotily diskuse o národní specifičnosti v hudbě. Stala se znakovou reflexí české charakterologie i eufonických předností češtiny, přestože v praxi byla účast profesionálních hudebníků na českém národním hnutí mizivá. Nejvýznamnější čeští doboví tvůrci V. J. Tomášek, ani J. B. Kittl, nepočítali s možností svébytné české kultury, a také Škroup se — postupně s tím, jak společensky a lidsky zakotvoval — od národního hnutí odklonil.

V pragmatice této znakové operace byl položen zvláštní důraz na možnost získání zájmu vyšších sociálních vrstev, ale i na jistý agonální moment: česká opera byla chápána jako „vítězství libozvučnosti“ jazyka nad urputnými odpůrci české věci — dobové ohlasy české opery v tisku i v korespondenci obsahují jako téměř závazný motiv konstatování o Němcích přinucených uznat přednost české opery /českého zpěvu/ před operou a zpěvem německým¹¹/.

Tato teprve postupná adaptace českého divadla pro českou obrozenskou kulturu ovšem zdaleka neznamená tak zcela jednoznačně, že by české divadlo bylo vůči české kultuře prostě a jednoduše zpožděno. V jistém smyslu skutečně zpožděno bylo, zůstávalo „předjungmannovské“ v mnoha ohledech až do let čtyřicátých. Ani klicperovský repertoár — který ostatně ideálu jungmannovské kultury zdaleka neimponoval, — nebyl pro české divadlo přijatelný a pronikal na jeviště jen s krajní

obtížností. Ale na straně druhé, zatímco se obrozenská kultura jako kompletní česká kultura vyvíjí ve svém celku zhruba řečeno od kultury jako souboru textů ke kultuře jako veřejné instituci, české divadlo od počátku jako instituce existovalo /jakkoliv instituce v naší terminologii „subkulturní“/. Divadlo se nemuselo institucionalizovat, pouze se muselo přetvořit v instituci nového typu: začleněnou do nové, zvrstvenější sociální kultury, tak jak se postupně formovala. Proto se vlastně proces zrealňování české jungmannovské kultury, překonávání jejího „obrozenství“ ve vlastním smyslu slova může opírat snad vlastně ještě více než o textovou produkci jungmannovské kultury právě o divadlo. Jestliže na počátku stojí proti sobě výrazně herní ráz jungmannovského konceptu české kultury, spíše „hraní na kulturu“ než kultura skutečně sociální, a divadlo jako instituce každopádně „reálná“, pak s postupným zrealňováním české kultury /pohyb od textu k reálu, včleňování institucí, rozvoj sociálních vztahů, socializace vlasteneckého života a získávání širší společenské základny pro vlastenecký program/ naskýtá se možnost jejich sblížení.

V tom sblížení na povrchu vyvstává řada známek jakéhosi návratu k předjungmannovskému stavu v postojích k divadlu. Jungmannovým novým vydáním Slovesnosti sugerovaná představa o ideální podobě divadla a hierarchii jeho žánrů v 40. letech neplatí již ani jako ideál. Opera, která v klasické obrozenské představě představovala vrchol možností českého divadla, je již Tylem v třicátých letech příznačně odmítána jako pouhý „pamlsek“, protože je neschopná „život národní v podobách nejrozmanitějších“ zobrazit, naopak do středu pozornosti vyzdvihuje Tyl „pěkné činohry a zdařilé veselohry a nějakou frašku se zpěvem.“ Ve veselohře vidí Tyl přímo nástroj „ošlechtění naší domácí a pospolitě mluvy“^{12/}, význam veseloher v třicátých letech si uvědomuje i přítel Vinařického Josef Černý /„... není naše útočiště leč ve směšnohrách“/^{13/}; divadelní vkus let třicátých se tak na povrchu v mnohém vrací k střízlivosti generace předjungmannovské /Hněvkovský: „Slované, tento hudebný a bodrý národ schopný bude pravé veselohry vyvesti...“/^{14/}. Rozbíjení určitých ideologických kánonů jungmannovských s takovým přeskupováním představy o funkci a ideální podobě divadla zasahovalo často dost hluboko. V klasické obrozenecké myšlenkové soustavě bylo s vysoce prestižním hodnocením opery spojeno — jak jsme viděli — vysoké hodnocení libozvučnosti, v které byla spatřována snad nejvyšší kvalita českého jazyka, v Tylově koncepci akcentující významné postavení veseloher. Projekt české kultury vynesl do popředí jiné kvality jazyka /„skladnost, plynost a hbitost jeho, dvojsmysl a směšnost... taková se skoro v žádném jiném jazyku nejeví“/^{15/}, což mimo jiné znamenalo přesuny v představě o českém národním charakteru, v níž se v souvislosti s kultem prostoty a opravdovosti dostala do popředí prostá srdečnost a nenucenost.

Teprve rozpad „textové“ podstaty obrozenské kultury, rozpad „obrozenství“ mohl vytvořit předpoklady pro připojení divadla k samostatné a nezávislé kultuře české — a naopak: existence divadla mohla poskytnout oporu tendencím, které hranice klasické obrozenské kultury překračovaly. Ve svých důsledcích to současně znamenalo zrod dalšího paradoxu. Zatímco divadlo vzdorovalo značně znakovým operacím příznačným pro jungmannovskou kulturu a podrobovalo se jim jen s krajními

obtížemi, s ústupem znakovosti české kultury jejím stále podstatnějším zakotvováním v realitě společenské se teprve divadlo do české kultury integruje. Stává se tak vhodným objektem pro znakovou manipulaci jako součást kolektivně sdíleného a upevňovaného mýtu národa.

Od třicátých let sílí náznaky sakralizace divadla v tomto smyslu, která dovoluje, aby konvenční opis „chrám Thaliin“, „chrám Musy české“ byl postupně brán stále doslovněji, divadlo — původně „cizorodý“ prvek v samostatné české kultuře a později už výrazněji „vlastenecké podnikání“ /Tyl/ — se přetváří v „pomník národního probuzení“ /Frič/, ve znamení nové velikosti českého národa. Je proto budováno nákladem národa /už nad Stögrovým pokusem o českou divadelní budovu si Tyl povzdechl: „To jediné by tragikomické zůstalo, kdyby nám Němec divadlo vystavěl“^{16/}/, ale stává se i jeho znakem jako stavba z kamenů poslaných z různých míst České země, znakovou odplatou mytizované porážky na Bílé hoře. Jeho sakrální složku také víc než výrazně podtrhl asociacemi spjatými se symbolikou ohně i sám požár divadla.

Poznámky

- ^{1/} To se projevilo i v postojích k neverbálním divadelním útvarům, srov.: „Takovéto skoro dvě hodiny zaujímaví pantomimie, domníváme se, nebyly by divadlu českému velmi ku prospěchu, neboť tyto lahůdky Čech i v německém divadle zažítí může“ /M. č. d., České divadlo v Praze, Květy 1838, Příloha s. 8/.
- ^{2/} J. L. Turnovský, Život a doba Josefa Kajetána Tyla, Praha 1892, s. 143. Srov. obdobný výrok F. Palackého v posudku Turinského Angeliny z roku 1821 /Radhost I, Praha 1871, s. 426—433/ o obtížnosti velkého dramatu, „jelikož odjata nám života veřejnost“.
- ^{3/} Dějiny českého divadla II, Národní obrození, Praha 1969, s. 198.
- ^{4/} J. Jungmann, Slovesnost, Praha 1846, s. 134—142.
- ^{5/} J. B. Pichl, Vlastenecké vzpomínky, Praha 1936, s. 114.
- ^{6/} J. Vondráček, Dějiny českého divadla, Doba předbřeznová 1824—1846, s. 85, 149; Z. Nejedlý, Bedřich Smetana V, Praha 1952, s. 255; J. K. Tyl, Spisy s. 15, Divadelní referáty a stati, Praha 1960, s. 40.
- ^{7/} N. k., Fortsetzung der Nachrichten über das Theater zu Prag, Allgemeines europäisches Journal 1795, 3, s. 210—215.
- ^{8/} J. Vondráček, l. c., 325—326.
- ^{9/} Tamtéž, s. 335.
- ^{10/} P. Vít, Formování novodobého historického a estetického myšlení o hudbě, Kandidátská práce, katedra věd o umění FF Univerzity J. E. Purkyně, Brno 1976.
- ^{11/} Tento motiv, jakkoliv se objevuje i v německém dobovém tisku, by se neměl přeceňovat a přijímat bezvýhradně jako autenticky odrážející tehdejší stav věci. Je třeba mít současně na paměti, že šlo o konvenční agonální motiv doložený z celé oblasti české obrozenské kultury. Opera v českém lidovém divadle sotva mohla být než kompromisem mezi ideálem vlastenecké jungmannovské společnosti a požadavky lidového publika; za pozornost z tohoto hlediska stojí, jak ostře odlišovala ve dvacátých letech vlastenecká společnost operu od hudební frašky typu Aliny a jak málo oba žánry odlišovalo obecnstvo lidové.
- ^{12/} J. K. Tyl, l. c., s. 79, 81, 18. Srov. také M. Otruba — M. Kačer, Tvůrčí cesta J. K. Tyla, Praha 1961, s. 66.
- ^{13/} K. A. Vinařický, Korespondence a spisy pamětní II, Praha 1909, s. 36.
- ^{14/} Z. Nejedlý, Bedřich Smetana IV, Praha 1951, s. 91.
- ^{15/} J. K. Tyl, l. c., s. 17.
- ^{16/} Týž, l. c., s. 92.

DIVADLO JAKO PROSTŘEDEK POLITICKÉ PROPAGANDY V PRVNÍ POLOVINĚ 19. STOLETÍ

Jiří Rak

Honosné stavby divadelních budov, s nimiž se běžně setkáváme ve většině evropských měst, svědčí nad jiné výmluvně o významu, který měšťanská společnost divadlu přikládala. A můžeme rovnou konstatovat, že motivace tohoto zájmu o divadelní dění byla z velké části politického a reprezentativního charakteru.

Myšlenka využívat účinnosti divadelních představení k propagaci určitých politických nebo ideologických postojů a názorů je pochopitelně staršího data. Stačí v této souvislosti připomenout jezuitské školské hry patřící mezi účinné prostředky protireformace a ze 17. století známe také řadu her a interludií oslavujících panující habsburský rod, idealizujících jeho spravedlivou vládu a propagujících cíle jeho politiky /např. války proti Turecku/. Přesto je ale možno říci, že vrcholu svého politického působení divadlo dosahuje až v souvislosti s celkovou demokratizací společnosti v 19. století. Výjimkou z tohoto trendu není pochopitelně ani divadlo české — na jeho vývoji je naopak možno velmi dobře pozorovat jednotlivé etapy českého národního hnutí.

V prvních počátcích českého divadla, spadajících, jak známo, do poslední čtvrtiny 18. století, nelze ještě dost dobře mluvit o nějaké vyhraněné politické koncepci. Osvícenská společnost si významu divadla byla vědoma a snažila se ho využít pro své obecně pojímané humánní a osvětové cíle — s těmito tendencemi či s jejich ohlasy se v českém prostředí setkáváme. Tak píše pražský měšťan František Jiřík ve své žádosti o povolení divadla v roce 1784, že „každý rozumný a znalec dějin ví, že umění herecké mělo a má vliv také na mravnost státu, že v mnoha případech tříbí pojmy a vzdělává lidi“¹/ a na počátku devadesátých let vydává Prokop Šedivý překlad Schillerovy mannheimské přednášky pod názvem Krátké pojednání o užitku, který ustavičně stojící a dobře spořádané divadlo působiti může. Tento užitek spočívá v tom, že „nám divadlo osudy lidské v známost uvádí, ono nás také učí, bychom spravedlivěji s nešťastným nakládali a mírný slušný soud nad ním drželi . . . Divadlo jest všeobecný pramen, z něhož dobře smejšlející lidé moudrost váží a ji v celé obci rozšiřují. Divadlo jest škola, kde se lidé zdravě uvažovati, důkladně jednati a čistěji cítiti učí. Divadlo příčinou jest, že lidé divokost mravů svých ze sebe skládají, že pověrectví mívají a že noc světlu vítězujícímu ustupuje“²/. V podobném duchu se pak většina žádostí o povolení českého divadelního provozu odvolává na snahu zušlechtovat a osvěcovat co nejširší vrstvy publika. Proto se také v repertoáru objevují hry propagující tyto osvícenské tužby — bojují proti pověrám a snaží se odstraňovat zakořeněnou nedůvěru vůči novým ideím. Určité politické tendence je snad možno spatřovat v některých dramatech reagujících na nedávné události, jako bylo Stunovo Selské buřičství v Čechách nebo rezonujících současný boj josefínského státu proti výsadám feudální šlechty a za vytvoření jednotného státního vlastnictví symbolizovaného postavou panovníka. „Poddaní patřejí nejprve císaři

a potom teprve hraběti," říká jedna z hlavních postav dramatu *Odběhlec z lásky synovské*³/.

Oproti těmto obecným trendům nese české divadlo navíc svůj základní rys, kterým je jeho české vlastenectví, úsilí o povznesení českého jazyka a rozšíření lásky k národu i vlasti. Před cizinou tak má být podán důkaz o kulturnosti a vyspělosti češtiny, která je schopna i dramatického účinku, a pro domácí publikum zaznívají z jeviště výzvy k obětavé práci pro vlast a národ a o lásce k nim jako nejvyšším mravním principu.

Tato vlastenecká idyla ale poměrně brzy skončila a představitelé počínajícího českého národního hnutí byli náhle konfrontováni s převratnými politickými událostmi následujícími po vítězství Velké francouzské revoluce. Monarchie stála od počátku v řadách nesmiřitelných nepřátel revolučních myšlenek a vbrzku se ukázalo, že jim není možno čelit pouze na bitevních polích a uvnitř hranic jenom prostou metodou zákazů. Bylo zřejmé, že je nutno vybudovat vlastní protirevoluční a později protinapoleonskou propagandu polemizující s protivníkovými principy a idealizující domácí poměry. Do této propagandistické akce se zapojila naprostá většina české vlastenecké inteligence. Její spisy se nyní zaměřují především na zdůrazňování tradic české loajality vůči habsburskému domu, s nepokrytou tendencí jsou popisovány výhody, kterých Češi v rámci monarchie požívají, a válečné výzvy apelují na starou českou vojenskou zdatnost. Stranou tehdy nemohlo zůstat ani divadlo, i když se zde neseťkáváme s díly takové účinnosti, jako mělo např. Kleistovo drama *Hermannsschlacht*. Byla uváděna řada příležitostných her, jejichž tendenci vyjadřují již tituly způsobem nevyžadujícím dalšího komentáře. Tak třeba 20. listopadu 1796 byl uveden Thámův překlad Čechové, vlastně Rakušané a původní Heimbacherova hra Češi jsou praví vlastencové⁴/ . Dramatické formy pro zvýšení účinnosti také využila řada propagačních brožur, jako např. *Rozmlouvání rakouských bojovníků v vojenském ležení na jaře léta 1809*, jehož autorem byl G. A. Gundelfinger a do češtiny je přeložil a upravil Bohumír Dlabač. Rozhovoru se zde účastní příslušníci jednotlivých zbraní /kyrysník, dragoun, husar, pěšák, dělostřelec a granátník/, kteří se přátelsky přou o to, čí zbraň je pro nepřítele škodlivější a nebezpečnější. Dlabač sám byl autorem *Rozmlouvání o nynější vojně mezi farářem a sedlákem českým*, které vyšlo také v roce 1809. Farář zde poučuje sedláka o štěstí, kterého se mu dostalo tím, že se narodil jako rakouský poddaný a přesvědčuje jej, aby nevěřil podvratným zprávám.

Příkladem agitační politické hry z vrcholného období rakouské protinapoleonské propagandy, kdy se monarchie snažila o vedení vlastní lidové války, je *Rulíkův Vlastenecký mladý rekruta* z roku 1808. Hrdinou hry odehrávající se v českém raném středověku je mladý chlapec, který chce dobrovolně sloužit knížeti Oldřichovi „až do roztrhání těla“, a protože mu vůdce českého vojska vysvětlí, že podle knížecího nařízení mohou do vojska vstupovat mladíci nejméně šestnáctiletí, nastoupí mladý Miloslav službu alespoň jako tambor.

Dobrym příkladem politickopropagační hry ze závěrečného období napoleonských válek pak mohou být *Štěpánkovi Vlastenci* aneb *slavnost lipského vítězství*⁵/ . Jejich

hlavní hrdina, hospodský Michal, je přímo ztělesněním ideálního rakouského „hodného poddaného“. Svědčí o tom již jeho první vstup na jeviště, kdy si v povznesené náladě pobrukuje pozdější císařskou hymnu „Zachovejž nám Bože krále“ a v průběhu krátké hry se mu podaří splnit všechny požadavky, které na tehdejší vesnici mohly být kladeny. Pošle syna k zemské obraně, s nadšením poskytuje koně pro vojenské dodávky a obětavě pomáhá při ošetřování transportu raněných. Je přesvědčen o správnosti rakouského stanoviska a radikálně vystupuje proti rozkladné šeptandě, když např. říká židu Davidovi pochybujícímu o císařských vítězstvích: „Vaše zprávy a ti, kteří vám je posílají, patří na šibenici.“ Na závěr celé hry, která je nádhernou ukázkou loajálního proudu českého vlastenectví, se shromáždění vesničané radují ze zprávy o vítězné bitvě u Lipska: „Sláva, sláva dvoru rakouskému! Radujme se z toho, že zůstaneme Češi, nebo si nás chtěl již dávno Francouzský národ podmanit, ale naše věrnost je větší než jeho ouskočnost.“

Na české publikum pak atraktivně působila také skutečnost, že zde Štěpánek uvedl na scénu i ruské kozáky bratřící se s českými venkovany — z dobového tisku známe dostatek dokladů nadšení, které při uvádění této hry v divadle propukalo^{6/}.

Po skončení napoleonských válek nastává doba odlivu politických emocí a vláda císaře Františka se snaží o konzervování daného stavu a o zamezení všem změnám. Pro české hnutí byla určující ta skutečnost, že bylo nuceno omezit se pouze na pěstování jazyka a literatury a abstrahovat ode všech samostatnějších politických projevů. Cenzurními a policejními orgány bylo zvláště sledováno divadlo jako snad jediné místo, kde se mohl legálně shromáždit větší počet lidí, a bylo zde tedy aktuální nebezpečí jejich ovlivnění pro stát nepřátelskými idejemi. Za této situace ovládají jeviště romantické rytířské hry, sentimentální tragédie nebo lidové frašky. Přímé politické projevy jsou zcela vyloučeny nebo se omezují na projevy loajality a příchylnosti k trůnu jako Klicperova dramatická předehra k narozeninám Ferdinanda V. *Der Habsburg Mauer*^{7/}. Nepopiratelný význam českého divadla leží v této době především v jeho usilování vlasteneckém, v šíření národní ideologie a je možno konstatovat, že tuto svou roli splnilo, jak dostatečným způsobem dokazuje také divadelní původ naší národní hymny.

Pokud jde o přímé politické působení českého divadla v době předbřeznové, shledáváva je v něm snad jediné cenzura /stačí připomenout Tylův povzdech, že tehdy nebylo povoleno říci na jevišti ani „pro pána krále“, aby tak nebyla připomínána bývalá česká samostatnost^{8/} a potom ovšem obecnostv touto cenzurou vychovávané. Tímto způsobem bylo možné podsouvat, zvláště do historických her, utajený politický význam, a divadlo tak do jisté míry suplovalo politickou publicistiku a především politickou výchovu.

Přese všechny vládní snahy ale ruku v ruce s rozvojem národního hnutí a s celoevropským vývojem šla i stoupající politizace české společnosti nebo alespoň jejich hlavních mluvčích a v tom samozřejmě i politizace úkolů kladených na divadlo.

Výrazně politické motivy zaznívají např. z přednášky o významu divadla, kterou měl na počátku čtyřicátých let mladý Josef Václav Frič pro své spolužáky. Kromě obecných úvah o povzbuzení lásky k vlasti uvedl zde i to, že by divadlo podle jeho

názoru „... mělo vychovat obecnstvo v řádné sebevědomé a neohrožené občany. Mělo býti kazatelnou i katedrou zároveň tak, aby z jeviště zaznívala slova povzbuzující k lásce vlastenecké a k udatnosti, rozněcující idey samostatnosti“⁹/. Proti předchozímu vlasteneckému horování je to pokrok jistě výrazný. Divadlo se již neomezuje jen na výchovu k vlastenectví, ale objevují se zde nové pojmy jako občan, samostatnost. Samozřejmě že nelze tato slova radikálního Friče, psaná mnoho let po události, kterou popisují, přeceňovat nebo zevšeobecňovat, ale náladu doby vyjadřují jistě dobře. Mladší generace se již nespokojovala s planým vlastenčím staršího typu, byla sebevědomější a cílevědomější. Chtěla pro vlast také pozitivně pracovat — nezapomeňme, že je to stejná doba, kdy Havlíček vystupuje se svou známou kritikou Tylova Posledního Čecha.

Ve čtyřicátých letech české národní hnutí vstupuje do kvalitativně nové etapy svého vývoje. Je to doba, kdy si jeho nejlepší představitelé uvědomují, že časy, kdy se vlastenecká činnost mohla omezovat na záchranu jazyka, již minuly a že další setrvávání na tomto stavu by bylo na škodu věci. Za programové prohlášení v tomto směru je možno považovat Palackého Předmluvu k vlasteneckému čtenářstvu z roku 1837, kde po stručné rekapitulaci úspěchů dosažených v posledních letech říká jasně: „Co nyní chceme — Rádi bychom pokročili dále . . . Nyní ale, když jsme se co do jazyka téměř již naroveň s jinými vzdělanými národy dostali, nastává nám jiná práce a povinnost, abychom totižto k věcem samým zřetel svůj obraceli a s těmito národy zároveň a v závod o palmu skutečné osvěty i vědecké i krásocitné i průmyslové se snažili.“¹⁰/

A skutečně léta čtyřicátá jsou ve znamení rozmachu — zásluhou Palackého se národní snahy pevně zachytily v Královské české společnosti nauk, bylo pro ně získáno Vlastenecké muzeum. Budoucí čeští politikové svádějí vcelku úspěšný zápas o počestění Průmyslové Jednoty a v Praze vzniká Měšťanská beseda jako společenské středisko českého měšťanstva. V těchto poměrech se Češi ovšem již nehodlají dále spokojovat jen s několika z milosti povolenými českými představeními ve Stavovském divadle a omezovat se na činnost vlasteneckých ochotníků.

Není tedy jistě náhodou, že v polovině čtyřicátých let vstupuje do českého divadla opět politická problematika, tentokrát ale divadlo nemá být jejím hlasatelem či nositelem, ale samo se stává objektem politického snažení. Roku 1845 totiž znovu ožívá úsilí o vybudování samostatného pouze českého divadla, které je zde chápáno v první řadě jako jeden z atributů a důkazů národní svébytnosti. Výraznou političnost této akce dokládá jistě i ta skutečnost, že v jejím popředí stál budoucí vůdčí český politik František Ladislav Rieger. Nebude jistě na škodu se jí zabývat trochu podrobněji právě vzhledem k tomu, že se jedná o celkem málo známý doklad české předbřeznové politiky, dokazující její poměrnou sílu a vyspělost i modernost provedení.

Na počátku roku 1845 podal Rieger zemskému výboru jménem skupiny majetných pražských měšťanů žádost, aby stavové českému divadlu přenechali jedno ze svých divadelních privilegií. Od podobných žádostí o povolení ochotnického divadla, jak je známe z předchozích let, které se odvolávaly hlavně na to, že výtěžek z představení bude užít výhradně k dobročinným účelům apod., se Riegrovo memorandum

podstatně liší. Promlouvá zde nový, sebevědomý duch mladé české společnosti, která se již nechce doprošovat poskytování koncesí, ale požaduje to, co jí podle práva náleží. Rieger se zde dovolává početního vzrůstu pražského obyvatelstva, které /včetně předměstí a garnizon/ dosáhlo již počtu 130 000 a toto číslo se v krátké době ještě zvýší v důsledku vybudování železničního spojení. Také nepopíratelný rozvoj české literatury a její působení na měšťanstvo /v originále „die Bürgerklasse“ / a celý národ poskytuje, podle jeho názoru, záruku dobré úrovně budoucích českých představení. Nechceme zamlčovat, praví se dále v žádosti, jakou bolestí nás naplňuje skutečnost, že rodově navzájem spříznění Češi /v originále „die Czechen“/, Moravané, Slezané a Slováci, spojení od staletí požehnanou vládou habsburského rodu a společným spisovným jazykem, nemají dostatečný prostor pro pěstování vlastní dramatické literatury. Zvláště pak iniciátory akce naplňuje studem myšlenka, že Češi /v originále „die Böhmen czechischer Zunge“/, jejichž předkové se v pěstování ušlechtilých umění plně vyrovnali všem sousedním státům, nyní zůstávají pozadu a v kruhu evropských civilizovaných národů jsou jediní, kteří nemají své vlastní divadlo. Shoda s výše citovanými slovy Františka Palackého je zde jistě markantní. Významná je také ta pasáž žádosti, která uvažuje o umístění budoucí divadelní budovy, jež musí splňovat všechny požadavky národní reprezentace. Z tohoto hlediska se pak jako nejvýhodnější jeví právě budované vltavské nábřeží, vedle staveniště pomníku císaře Františka. Jedná se tedy o místo skutečně důstojné, kde by divadlo tvořilo protějšek dominantě Hradčan a navíc o místo, na němž se již počátkem čtyřicátých let snažil Palacký umístit reprezentativní budovu pro českou vědu a umění, tzv. Francisceum, které mělo pojmout sbírky Vlasteneckého muzea a Společnosti vlasteneckých přátel umění¹¹ /.

Když byla Riegrem podaná žádost v zemském sněmu kladně vyřízena, sešla se v následujícím roce 1846 společná schůze pražského měšťanstva a stavovských zástupců, na níž bylo dohodnuto založení akciové společnosti pro vybudování českého divadla. Duší akce byl, jak je uváděno, opět Rieger, méně se již ví o spoluúčasti tehdejší vůdčí osobnosti národního hnutí — Františka Palackého. V Riegrově pozůstalosti je ale doložena návrhem stanov pro tuto společnost korigovaným a v postatných pasážích doplňovaným Palackého rukou.¹² / Na vzpomenuté schůzi byl také zvolen třicetičlenný výbor, který se měl postarat o císařské povolení společnosti a řídit její první činnost. Volba byla provedena tím způsobem, že každý účastník napsal jména osob, které si přál mít ve výboru zastoupeny, a za zvolené bylo považováno prvních třicet jmen, která získala nejvíce hlasů, při jejich rovnosti mělo rozhodovat stáří kandidátů. Dochovaný seznam ze sčítání hlasů¹³ / tak tedy výmluvně dokládá popularitu a autoritu jednotlivých osobností.

Nejvíce hlasů /84/ dostali Josef Matyáš Thun a Jan Norbert Neuberk; čtvrtým s počtem 65 hlasů je František Palacký a šestým známým mecenáš, majitel liběchovského panství Antonín Veith a hned za ním František Ladislav Rieger. Tímto umístěním je jasně doložena jeho vynikající politická autorita, nezapomeňme, že tehdy nebyl ještě dostudovaný a na seznamu je uveden jako „kandidát práv a majitel mlýna“. Za ním následují představitelé pražských měšťanských kruhů: dr.

Josef Frič, Martin Brabec, Jan Slavík, František Pšross, Emanuel Zdekauer a jiní a někteří aristokraté: kníže Kamil Rohan s 49 a Hanuš Kolovrat se 43 hlasy. Nejvíce překvapuje špatné umístění známých vlastenců — Pavel Josef Šafařík je dvacátý druhý s 39 hlasy, Josef Jungmann dvacátý čtvrtý se 36 hlasy a Jan Svatopluk Presl dvacátý sedmý také s 36 hlasy. Václav Hanka se do výboru nedostal — skončil s pouhými 5 hlasy, sládek Fingerhut získal jenom dva příznivce, kanovník Pešina a Jan Erazim Vocel /tehdy zastával významné místo redaktora muzejního časopisu/ obdrželi pouze po jednom hlasu.

I když žádost o povolení akciové společnosti zůstala až do roku 1848 ležet ve Vídni, aniž by se dočkala vyřízení, byl politický význam celé akce jistě nepopíratelný — jasně jej formuluje Rieger v dopisu Karlu Huškovi z roku 1846: „Bůh dej, aby se věc jen dobře dařila. Záleží na tom nesmírně mnoho, zvláště vážnost národu našeho před světem a před samou vládou, kteráž dle zdaru věci té sílu a intenzivnost naší národnosti měřiti bude.“^{14/}

Starosti o povolení českého divadla byly ale v krátké době vystřídány starostmi závažnějšími — událostmi revolučního roku 1848, a tato doba všeobecného zpolitizování naprosto vyřadila divadlo z arény českého politického života. Ze soudobých pamětí se ještě dozvíme, že zpráva o pařížské únorové revoluci se v Praze nejprve rozšířila mezi účastníky plesu pořádaného ve Stavovském divadle a že ze své lóže v tomto divadle oznámil hrabě Stadion zprávu o odvolání Metternicha, a pak zmínky o divadle z těchto dokumentů mizí. Je to jev logický a naprosto přirozený — pro politickou činnost se tehdy otevřely normální možnosti, především publicistické a divadlo je již nemuselo suplovat, jako tomu bylo v době předbřeznové. Jistě se i v této oblasti dělo mnoho nového, byly uváděny hry do té doby cenzurou zakazované a návštěva divadla se stala reprezentační součástí všech významnějších společenských akcí té doby, ať to byly oslavy univerzitního jubilea nebo Slovanský sjezd. Přesto ale překvapuje mlčení pamětníků o těchto událostech, což značně kontrastuje s podrobnými popisy bohoslužby na Bílé hoře, výzdoby jednacího sálu Slovanského sjezdu, pořadí průvodu ubírajícího se na mši na Koňský trh apod.

Až na konci revolučního období opět ožívají akce za zřízení samostatného českého divadla, které vedly k ustavení Sboru pro postavení Národního divadla, jehož dějiny tvoří ale již novou, samostatnou kapitolu. Pokud jde o přímé politické působení našeho divadla v první polovině minulého století — znovu vystupuje do popředí na samém konci tohoto období. Po odlivu revoluční vlny, na sklonku roku 1848, tedy v době počínajícího omezování politické publicistiky, se konala v Praze premiéra Tylova Jana Husa a tu Jakub Malý, který jinak ve svých vzpomínkách po celý revoluční rok nevěnuje divadlu ani řádek, poznamenává, že neobvykle velká účast publika na této premiéře byla důkazem národní a politické pokročilosti.^{15/}

Příloha

Ve všeobecné schůzce pánů oučastníků příprav ku zřízení akcionářské jednoty pro české divadlo dostali níže psaní pánové následující počet hlasů:

- | | | | | |
|---|----|-----|--|----|
| Jeho Excellenci Jos. Mat. hrabě Thun | 84 | 44. | Havránek velkokupec | 22 |
| Pan Jan Norbert rytíř z Neuberka | 84 | 45. | Klicpera c. k. profesor | 22 |
| Jeho Jasnost kníže Karel Schwarzenberk | 75 | 46. | baron Koc | 22 |
| Pan Leopold šlechtic Lammel | 67 | 47. | JUDr. Rozkošný | 22 |
| Pan Palacký stavovský historiograf | 65 | 48. | Halla velkokupec | 21 |
| František hrabě Thun syn | 62 | 49. | Doubek representant a majitel Platejsu | 18 |
| Veith Antonín pán na Liběchově | 61 | 50. | Kolbe velkokupec | 17 |
| Rieger Fr. Lad. kand. práv a majitel mlýna | 60 | 51. | Dittrich měšťan a dřevař | 15 |
| Brabec Martin měšťan a obchodník v dříví | 59 | 52. | Haklík měšťan a městský kasír | 14 |
| Vojtěch Lanna c. k. šífmistr | 57 | 53. | Korb rytíř z Weidenheimu | 14 |
| Fritsch Jos. JUDr. a advokát | 56 | 54. | Jeho Jasnost kníže Karel Auersperk | 13 |
| Slavík Jan mlynář | 52 | 55. | Pan JUDr. Mudroch advokát | 13 |
| Jindřich sládek | 49 | 56. | Pan Feigl měšťan a representant | 13 |
| Jeho Jasnost kníže Camil Rohan | 49 | 57. | Pan Kazda c. k. inženýr a majitel statku | 13 |
| Pan František Pštross měšťan a representant | 48 | 58. | Novotný Jan měšťan | 12 |
| Pan baron Robert Hildtprandt | 47 | 59. | JUDr. Vaňka advokát | 12 |
| Pan Albert Klein podnikatel železné dráhy | 47 | 60. | rytíř z Müllera měšťanosta | 11 |
| Emanuel Zdekauer velkoobchodník | 46 | 61. | Kranner architekt | 11 |
| Veith Václav pán na Kolíně | 45 | 62. | hrabě Fridrich z Dejmu | 10 |
| hrabě Hanuš Kolovrat | 43 | 63. | Pan JUDr. Helminger advokát | 10 |
| hrabě Jindřich Kolovrat | 42 | 64. | Pan rytíř Bohuš | 9 |
| Šafařík PhDr. a c. k. custos | 39 | 65. | Fanta MedDr. | 9 |
| Pleschner Eduard velkokupec | 39 | 66. | Mňouček sládek | 9 |
| Jungmann Jos. rytíř řádu Leopoldova | 36 | 67. | JUDr. Porth advokát | 9 |
| Baron z Aehrenthalu Lexa | 36 | 68. | Jeho Jasnost kníže Adolf Schwarzenberk | 9 |
| J. Svatopluk Presl c. k. profesor | 36 | 69. | Pan Hlaváč sládek, representant | 8 |
| Pan Fr. Vaňka sládek | 36 | 70. | JUDr. Hoffmeister advokát | 8 |
| JUDr. Kaňka advokát | 34 | 71. | hrabě Jos. Kinský | 8 |
| Jeho Jasnost Hugo kníže Salm | 34 | 72. | baron Riese | 8 |
| Pan hrabě Lev Thun | 34 | 73. | Martin Wagner majitel statků | 8 |
| Pan JUDr. Strobach | 34 | 74. | Herget starší representant | 7 |
| 32. Pan Václav Novotný majitel Žofína | 33 | 75. | hrabě z Kounic Michal | 7 |
| 33. Pan Vyšín jun. sládek | 32 | 76. | Kose velkokupec | 7 |
| 34. Pan hrabě Moric Dejm | 31 | 77. | rytíř Kalina z Jathensteina | 7 |
| 35. Pan JUDr. Maier | 31 | 78. | [chybí] | |
| 36. hrabě Albert Dejm | 29 | 79. | hrabě Ervín z Nostic | 7 |
| 37. Ondřej Haase knihtiskař | 29 | 80. | Vyskočil mlynář | 7 |
| 38. A. Fiedler velkokupec | 28 | 81. | Wolf sládek | 7 |
| 39. Albert hrabě z Nostic | 26 | 82. | JUDr. Červinka majitel statku | 6 |
| 40. MedDr. Caspar | 25 | 83. | rytíř z Eisensteinu Vojtěch | 6 |
| 41. Ripota stavitel | 25 | 84. | Francl Bedřich mlynář | 6 |
| 42. Richter Prokop měšťan a zlatník | 24 | 85. | Jedlička měšťan | 6 |
| 43. Harrach hrabě | 22 | 86. | baron Hrubý z Jelení | 6 |
| | | 87. | Jeho Jasnost kníže Josef z Lobkovic | 6 |
| | | 88. | Pan Jan šlechtic Nádherný | 6 |

89. Pan Turecký měšťan a hosp. rada 6
90. Boulogne měšťan a fabrikant 5
91. Hanka bibliotékař 5
92. JUDr. Horáček advokát 5
93. MUDr. Held 5
94. Langer majitel statku 5
95. Mertz měšťan a kupec 5
96. Petřina Dr. a c. k. profesor 5
97. Pan Rezek měšťan 5
98. Richter měšťan, zlatník 5
99. František hrabě Thun otec 5
100. Leo hrabě Thun Excellenci 5
101. Pan Zeyer stavitel 5
102. Pan Duda měšťan, cukrář . 4
103. Danzer měšťan 4
104. Frenzl architekt 4
104.[!] Frey lékárník 4
105. Bohumil Haase knihtiskař 4
106. Hlavsa mlynář 4
107. MUDr. Hofrichter měšťan 4
108. Klecan JUDr. advokát 4
109. Kchom měšťan 4
110. Lederer kupec 4
111. Pavíček stavitel 4
112. Riedl měšťan 4
113. Richter Michal 4
114. Řivnáč knihkupec 4
115. Frant. hrabě Salm 4
116. baron Chanovský 3
117. Hlasivec měšťan 3
118. Kounic hrabě Karel 3
119. Kounic hrabě Ludvík 3
120. Lažanský hrabě 3
121. Neumann JUDr. advokát 3
122. hrabě Nostic Hugo 3
123. rytíř Pecha c. k. gub. rada 3
124. Příbyl vrchní v Karlíně 3
125. MedDr. Staněk 3
126. Veverka obchodník 3
127. Fingerhut sládek 2
128. JUDr. Fischer advokát 2
129. Pan Hubatka lékárník 2
130. Haide c. k. rada 2
131. Jurein měšťan 2
132. JUDr. Kohout advokát 2
133. JUDr. Kiemann advokát 2
134. Macourek kupec 2
135. JUDr. Měchura advokát 2
136. hrabě Morzin 2
137. JUDr. Mužík advokát 2
138. Rosenwald zlatník 2
139. Růžička majitel statků 2
140. Schickl JUDr. advokát 2
141. Schütz mag. rada 2
142. Schoebl měšťan a úředník u stavitelství 2
143. Schlindenbuch JUDr. 2
144. hrabě Arnošt Thun 2
145. hrabě Jindřich Thun 2
146. Vrtátko 2
147. Bubeník 1
148. hrabě Černín 1
149. hrabě Chotek 1
150. Dousek měšťan 1
151. rytíř Eisenstein Václ. 1
152. rytíř Eisenstein Jan 1
153. Fanta kr. vicepurkmistr 1
154. Jednorožec sládek 1
155. Gabriel j. Viland 1
156. Hasner šlechtic z Arthy dvorní rada 1
157. Jeeger měšťan 1
158. Jansa stavitelský rada 1
159. JUDr. Kuchynka peněžník 1
160. rytíř z Kleebornů 1
161. Pan Klenka nákladník /sen neb jun?/ 1
162. Pan Kučera sládek 1
163. Karásek sládek 1
164. Keller kr. vicepurkmistr 1
165. Kuřák měšťan /sen? jun?/ 1
166. Lanna Tomáš obchodník ve dříví 1
167. Mráz representant, měšťan 1
168. Milde sládek /který/ 1
169. Natali měšťan, pekař 1
170. Osborne Dr. měšťan 1
171. Pštros Eman. měšťan 1
172. Pštros Fridrich měšťan 1
173. Pešina kanovník 1
174. Dr. Polák advokát 1
175. Popel měšťan, pekař 1
176. Popelka velkokupec 1
177. Prokop/?/ 1
178. Puteany baron/?/ 1
179. Renner st. obchodník ve dříví 1
180. Renner ml. obchodník dtto 1
181. Svoboda/?/ 1
182. Schnirch c. k. inženýr 1
183. Schwertner měšťan, mechanik 1
184. Soukup měšťan 1
185. Schwarz /?/ 1
186. Strobach mlynář 1
187. Urfus majitel statku 1
188. Vocel redaktor musejníka 1
189. K. Vlček representant 1
191.[!] Zippe c. k. profesor 1

Poznámky

- ¹/ Dějiny českého divadla II, Praha 1969, s. 23.
- ²/ Jan Vondráček, Dějiny českého divadla. Doba obrozenecká 1771—1824, Praha 1956, s. 241—242.
- ³/ Dějiny českého divadla II, s. 36.
- ⁴/ Tamtéž, s. 82.
- ⁵/ Hra vyšla až roku 1821 ve třetím svazku Divadla od J. N. Štěpánka.
- ⁶/ Dějiny českého divadla II, s. 99.
- ⁷/ Tamtéž, s. 135.
- ⁸/ Tamtéž, s. 210.
- ⁹/ Josef Václav Frič, Paměti, ed. Karel Cvejn, Praha 1957, s. 90.
- ¹⁰/ František Palacký, Předmluva ke vlastenskému čtenářstvu, nově vyd. např. Jan Novotný in: Obrození národa. Svědectví a dokumenty, Praha 1979, s. 303.
- ¹¹/ Archív Národního muzea, Pozůstalost Fr. Lad. Riegra, sign. 130a.
- ¹²/ Tamtéž.
- ¹³/ Tamtéž.
- ¹⁴/ Jan Heidler, Příspěvky k listáři Dra Frant. Lad. Riegra I, Praha 1924, s. 19.
- ¹⁵/ Jakub Malý, Naše znovuzrození. Přehled národního života českého za posledního půlstoletí, II; Doba převratu, Praha 1880, s. 157.

SCHMERLINGOVO DIVADLO — POLITIKA JAKO DIVADLO

Otto Urban

Na jaře roku 1861 se otevírala v improvizovaných prostorách poblíž Skotské brány na vznikající Okružní třídě ve Vídni historicky zcela neobvyklá scéna. Po sice významných, nicméně epizodních a potlačných snahách z let 1848/49 vstupovala tentokrát do života instituce s trvalejší platností a významem. Na nové scéně měla začít velká hra ze současnosti, o současnosti a — o současnost i budoucnost. Měla svá zvláštní pravidla, vlastní dramaturgii a režii a jim přizpůsobený přesný scénář. Měla také brzy získat své protagonisty a více méně stabilní kompars, bližší i vzdálenější obecnstvo, zasvěcenější či méně zasvěcenou kritiku.

Dění ve světě je jistě velkou podívanou a připust'me, že divadlo ve vlastním slova smyslu je v nejrůznějších podobách kultivovaným a stylizovaným zobrazením této podívané. Od nepaměti lidé zveřejňovali na divadelní scéně radosti i trápení individuálního či kolektivního bytí. Divadlo po dlouhou dobu takřka výlučně zaplňovalo prostor toho, čemu dnes říkáme běžně veřejné mínění. Nahrazovalo, napovídalo, v tak či onak skryté nebo otevřené podobě vstupovalo do aktuálního dění jako jeho tvořivá součást. Přesto vždy zůstávalo jakýmsi snovým odrazem skutečnosti — vždyť je to jenom sen, vždyť je to jenom divadlo — nemělo, nemohlo a nechtělo mít bezprostřední ustavující vliv na skutečnost.

Pojednávat o věcech obecného zájmu veřejně a přímo, tj. bez alegorického prostředkování a s vědomým zákonodárným oprávněním, to bylo v zemích pod habsburským žezlem již dávno něčím nebývalým.

Nová scéna poblíž Skotské brány, stejně jako její vedlejší scéna na Pětikostelním plácku na Malé Straně v Praze a v dalších zemských městech, neměla ovšem s profesionálním divadlem nic společného. K počtě tehdy prvního ředitele v politickém systému monarchie, státního ministra Schmerlinga, byla současníky již záhy tato scéna nazývána Schmerlingovým divadlem. A to ne pro občanské divadelní projevy — ty jsou ostatně přirozenou součástí každého parlamentního života a svým způsobem dokonce jeho kořením — nýbrž ze zcela zásadních, institucionálních důvodů.

Určitá teatrálnost, tj. neautentičnost rozvíjejícího se parlamentarismu, měla řadu důvodů a projevovala se také ve velice pestré škále. Vyplývala ovšem zejména z celkového uspořádání a funkce reformujícího se politického systému. Přejít od absolutní monarchie ke konstituční monarchii, onen dominantní proces 19. století ve státněpolitické rovině, byl — jak je dobře známo — po určitých pokusech v letech 1848/49 zastaven. Nová organizace společnosti a státu se dostalo do rukou horlivých reformátorů, kteří měli vybudovat a v podstatě také vybudovali adaptovaný politický systém neoabsolutismu. Jeho tvůrcům bylo více méně zřejmé, že tento systém nemůže být trvalou a zcela neměnnou soustavou. Smysl horlivé činnosti rozrůstající se armády civilní byrokracie bylo vytvořit pružně a autoritativně fungující systém

výkonné moci na všech stupních. A to se také v poměrně krátké době skutečně podařilo.

Krise neabsolutismu přišla snad o něco dříve, než jeho tvůrci očekávali, a zcela jistě z nejméně příjemné a očekávané strany. Nebyla výsledkem spontánního vnitřního napětí, nýbrž zapeklitého zahraničně politického postavení monarchie. Doplatilo na ni několik nejvýznamnějších představitelů systému, v mnohem menší míře však utrpěl šrámy vlastní systém jako takový. Ano, mělo se začít reformovat a upravovat. Ale záměrem — a to mnohokrát výslovně zdůrazňovaným — nezbytných reformem bylo doplnit stávající pevnou a neměnnou strukturu o takové články, které by umožnily určitou formu podílu občanstva na veřejném dění, aniž by to přitom nějak významněji narušilo již vybudované fundamenty.

Z toho pak pramenila celá hra na konstitucionalismus či parlamentarismus, kterou se z nejvyššího pověření snažil režírovat Schmerling. Jeho známá ústava z února 1861 byla jak z hlediska státoprávního, tak obecně politického v pravém slova smyslu kuriózní rakouskou karikaturou skutečného konstitucionalismu. A to nejen proto, že celý systém veřejného zastoupení byl konstruován na přísně třídně stavovských zájmech a velkou většinu veřejnosti diskvalifikoval. To nebylo v podmínkách formující se buržoazní společnosti nijak zvláštní, i když se i tady setkáváme od počátku se škodolibou kritikou z konzervativních pozic. A to na půdě samotného parlamentu, kde na sklonku Schmerlingovy éry 27. března 1865 prohlásil na půdě poslanecké sněmovny tehdy pověstný tyrolský poslanec Greuther mj.: „Jednoho dne přijde do obce výnos, že zítkem začínají volby volitelů; a tu se pojednou začínají lidé klasifikovat zvláštním způsobem, a to dle daňového rejstříku. Do tolika a tolika krejcarů ještě nejseš ničím, jen ještě jeden krejcar k tomu, a pojednou jsi občanem plnohodnotným a k volbě oprávněným. Často se vytýkalo feudálům, že dle jejich mínění pro ně člověk začíná teprve baronem, ale podle nové svobody začíná vlastně občan teprve při tolika a tolika krejcarech na daňovém výměru.“

Co ovšem liberální buržoazii vadilo a od počátku vadit muselo, to byla do očí bijící nekompetentnost zemských sněmů a říšské rady. Tak byla značně omezena i pravomoc těch, kteří byli spolehlivě vybíráni na základě složitých volebních řádů. Jestliže tedy byla většina občanstva naprosto vyřazena z účasti na utváření politického systému, pak i připuštěná menšina byla odsunuta někam na periférii do postavení pseudotvůrce. Tato okolnost byla příliš zřejmá a všeobecně známá. Dejme na chvíli slovo F. L. Riegrovi — mimochodem také proto, aby bylo zjevné, že tehdejší česká liberální politika nešla proti Schmerlingovi zdaleka jen a výlučně pod státoprávním praporem — který dne 21. února 1862 postihl skutečnost pozoruhodnými slovy: „Dnes je celý svět v principu liberální. Když ale má jít o praktické uplatnění tohoto principu, pak jsou tu vždycky určité obavy, neboť jednou je prý příliš brzy, jindy není něco ještě nezbytně nutné, případně slýcháme také: Nesmíme dělat nic polovičatého či naopak to nesmíme dělat všechno najednou, nýbrž jen postupně; jednou má o něčem rozhodovat říšská rada, jindy zemský sněm, jak se to právě hodí. Všechny tyto námitky neznamenají nic jiného než zabránit praktickému uplatnění svobody, která je nicméně v principu všeobecně uznána. Tak jsme

většinou liberální v principu a reakční v praxi. Takoví liberálové jsou dle mého mínění malomyslní. Je třeba mít odvalu uplatnit princip, který je v teorii obecně uznáván, také v praxi. Malomyslní liberálové sloužili vždy jen tomu, aby otevírali cesty absolutismu, anebo přinášeli v konstitučních formách nepochybně nekonstituční obsah.“

Když se postupně nenaplnovaly naděje alespoň části poslanců na možnost postupného rozvíjení stávajícího systému a Schmerling pověstně čekal, přecházela nechuť ve zjevný odpor a odmítání. Ale zase musely přijít — tentokrát ještě mnohem složitější — zahraničně politické zápletky, aby se politický systém alespoň poněkud modifikoval. Jak je dobře známo, rakouský panovník se musel za dualismus v neuherské části říše dosti tvrdě vykoupit a v řadě případů ustoupit ve věcech zásadního významu. Přesto však ani prosincová ústava z roku 1867, která kodifikovala občanská práva a svobody a podstatně zvýraznila funkci parlamentu v politickém systému, neměnila v zásadě výlučné postavení nositelů výkonné moci. Schmerlingovo divadlo se sice skončilo, zdaleka však nebyly odklizeny všechny jeho rekvizity. Určité rozčarování a skepsi vyjádřil poněkud nadneseným způsobem již na půdě nové říšské rady 5. listopadu 1868 německý liberální poslanec z Moravy, továrník Alfred Skene, tj. zástupce nikoli opoziční strany, takto: „Režim osobní moci u nás vládne jako dříve . . . Snad se vám zdá toto tvrzení příliš ostré. Ale, pánové, položme si každý ruku na srdce a zeptejme se, zda Bach vystupoval proti zájmům předlitavských zemí, jak se to děje dnes a jak tomu bude nepochybně v budoucnosti. Nedělal to. Ostatně nás také ušetřil předstíraného parlamentarismu, vystoupil a vládl jako otevřený absolutista; avšak, pánové, on nám tehdy alespoň ponechal naději, že jiná vládní forma bude lepší a že jednou můžeme počítat s tím, že se tato forma uplatní. Nuže, pánové, kde vládne předstíraný parlamentarismus, tam je třeba vzdáti se vsí naděje. Jsem přesvědčen o tom, že parlament bez práv tu není k ničemu jinému, než aby předstíral parlamentarismus; jsem přesvědčen o tom, že parlament bez práv není ničím jiným než hlasovací mašinou za 10 zlatých na hlavu a musím přiznat, že lituji těch, kteří se nechali z nejrůznějších důvodů pohnout k tomu, aby z rakouského parlamentu takovou hlasovací mašinu udělali. . .“

Utvářející se rakouský parlamentarismus tak ve skutečnosti do značné míry předstíral anebo přímo zastíral veřejné mínění. Nikdo si nedělal iluze o tom, že by vylučoval či nahrazoval kabinetní zákulisní politiku. Naopak, všechny formy a metody praktické politiky absolutistického státu ve formě poněkud nezměněné podobě přetrvávaly a do značné míry dokonce přecházely do parlamentarismu samotného. Masívní tradice a po staletí vypěstovaná technika vládnutí se musely proti parlamentarismu v plenkách prosadit. V parlamentě samotném se od počátku tedy dělala kuloárová zákulisní politika, která si v ničem nezdala s pověstnými praktikami dřívějšího světa.

Souvislost parlamentního života šedesátých let s jistou teatrálností se ovšem nevyčerpává jen jeho postavením v soudobém politickém systému. Věc měla také jinou zajímavou stránku. Když divadlo, tak divadlo — a to se všim, co k tomu patří. Pročítáme-li dnes nejvýznamnější parlamentní projevy a četná žurnalistická

svědectví, pak nelze upírat alespoň některým profilujícím řečníkům zcela osobitý projev, vědomě založený na významu veřejnosti určitého vystoupení a spoléhající předem na určitý divadelní efekt. Řeč musela být nejen obsahově kultivovaná, vybraná, pokud možno protkaná klasickými citáty a vypointovaná metaforickými obraty, ale také formálně dokonale hlasově i mimicky zvládnuta. Někdy dokonce ani nazáleželo na tom, co kdo řekl, ale jak to řekl.

Za poslanci nechtěli zůstat a také nezůstávali pozadu ani novináři. Parlament a politický tisk, to byly ostatně v době velikých přelomů v šedesátých letech 19. století dvě stránky téže mince a přes všechno, co zde bylo o schmerlingovském parlamentarismu řečeno, nelze jejich dvojjediné působení na utváření veřejného mínění ani v nejmenším podcenit. Od divadelního referátu nebylo daleko k parlamentnímu fejetonu. A tak nemohl v létě 1861 chybět na podívané u Skotské brány ani Jan Neruda, který hned na počátku objasnil svým čtenářům události na nové scéně následujícím způsobem: „Stenografické zprávy a časopisy přinesou vám sice věrně každé pronešené slovo, tentokráte by měla ale s sebou přijít notová příloha, aby podala tón, jakým se co proneslo, a fotografické album, abyste viděli např. škodylibou a vítězoslavnou tvář Kurandovou . . .“ Podobně jako Neruda, který byl velice pozorným divákem a mistrnou zkratkou dokázal zachytit ovzduší celého dění — dovolte ještě připomenout alespoň charakteristiku F. L. Riegra: „. . . osobnost Riegrova činí i zde na obecenstvo, zvláště pohlaví ženského, velmi dobrý dojem . . .“ —, předstihovali se zejména vídeňští žurnalisté v duchaplných charakteristikách vybraných osobností a v dramatických popisech průběhu jednání. Jen pro ilustraci uvedme některé „akvarely“ fejetonisty vídeňského Wanderera. O panu Schmerlingovi nám zanechal toto svědectví: „Pan v. Schmerling je si nepochybně vědom své důstojnosti, sedí velice hrdě a jen občas přechází sálem; jakýsi úsměv plný sebeuspokojení se neustále zračí ve výrazu jeho tváře a ztrácí se polehounku v jeho loajálně zastřiženém vousu, který je tak vzorně pěstěn, že něco podobného neuvidíme nikdy u fregatního kapitána a dokonce jen velmi zřídka u vrchních číšníků. Když pan v. Schmerling hovoří, pak dělá za každou větou delší pauzu a my bezděčně čekáme, že celá přestávka je jen k tomu, aby si sám blahovlnně poklepal na ramena a povzbudil se k pokračování v projevu. Když pak vybraným řečnickým efektem skončí, zaujme vždy postoj, jako by už stál vytesán mezi sochami starohraběte Salma a hraběte Starhemberga.“ Nám již známý moravský politik Skene se měl dostat do parlamentního alba takto: „Skeneho přednes není špatný, hovořívá lehce a souvisle, a když mu slova dojdou, tak dělá špásy; jeho projevy tudíž sestávají ze samých špásů. Přednáší je přitom zcela vážně a tím neobyčejně zvyšuje působnost svého vystoupení.“ A do třetice pozoruhodná, i když historií vůbec nepotvrzená, předpověď na adresu jednoho z tehdy proslulých liberálních politiků K. Giskry: „Dr. Karl Giskra je zakladatelem onoho rodu svobodných pánů, kteří se v polovině příštího století budou s prominutím také počítat ke starší vysoké šlechtě Rakouska. Tvrdím to s určitostí, přestože nyní, kdy tyto řádky píšeme, pan dr. Giskra ještě svobodným pánem není . . .“

Tehdy bylo samozřejmě ještě vše klasicky uměřené, a to jak vybrané řečnické projevy, tak reakce parlamentního komparsu. Jestliže souhlasné řečnické projevy

„Bravo, Výtečně atp.“ zůstávaly víceméně decentní, tak na druhé straně ani ne-souhlasné výrazy ironického údivu „Oho“ nevybočovaly zpravidla z mezí vybraných mravů. Hospodskou terminologii, ohlušující řev, davové scény s herostratovskými manuálními výkony a podobné výjevy z parlamentního života tehdejší doba ještě neznala.

Připomeňme konečně ještě souvislost mezi divadlem a státně politickým či parlamentním životem, která sehrála tak významnou roli právě v českém prostředí. Je dobře známo, že celý politický systém habsburské monarchie v šedesátých letech 19. století byl tehdejší českou politickou reprezentací zejména ze státoprávních důvodů odmítnut. Rezistence se praktikovala důsledně vůči vídeňskému parlamentu, ale po určitou dobu a s menší důsledností také vůči zemskému sněmu, který byl vcelku právem pokládán za nereprezentativní orgán. Pozornost české veřejnosti se tudíž symbolicky soustředila ve zvýšené míře ke skutečnému vlastnímu divadlu, které mohl „národ sobě“ — na rozdíl od českého parlamentu — dát. Snahy o monumentální a skvostné divadlo se přímo demonstrativně staly významnou součástí českého národně emancipačního úsilí. Staly se však také symbolickým výrazem reálných možností a vymezených hranic soudobé české politiky v úsilí o politickou seberealizaci. Vždyť jen několik dnů po slavnostním zahájení provozu v pražském Národním divadle vstupovali poslanci říšské rady ve Vídni na Okružní třídě do pompézní budovy rakouského parlamentu a jen několik málo měsíců předtím byla na březích Dunaje v Budapešti zahájena stavba budovy uherského parlamentu. Tyto souvislosti je třeba mít na zřeteli, abychom se ubránili někdy podvědomé tendenci k fetišizaci a neztráceli smysl pro historickou realitu.

K VÝVOJOVÉ A AXIOLOGICKÉ PROBLEMATICE ČESKÉHO HUDEBNÍHO DIVADLA NA MORAVĚ V 2. POLOVINĚ 19. STOLETÍ

Vladimír Hudec

Zpoždění vývoje profesionálního českého divadelnictví na Moravě, způsobené společenskými, národnostními i kulturními specifiky obrozující se české Moravy už od doby předbřeznové, se projevilo jako retardační faktor i při rozvoji hudebního divadla. Připomeňme si alespoň heslovitě ty nejdůležitější faktory, které na Moravě zpomalily vývoj českého hudebního divadla i v relativně příznivých podmínkách pro vývoj novodobé české kultury po Říjnovém diplomu.

Žádné moravské město nenásledovalo v 60. letech příklad Plzně, jejíž česká societa jen několik let po založení pěvecko-hudebního spolku Hlahol dobyla i budovu městského divadla a prosadila v ní soustavný český operní a operetní provoz.

Zatímco v Čechách řada i tak nevelkých měst, jakými byly Nymburk, Kolín nebo Čáslav, disponovala už v 60. letech divadelními budovami, na Moravě nacházelo české divadlo až do konce století útulek převážně v sálech adaptovaných nebo budovaných především pro koncertní provoz.^{1/}

Nositeli českého profesionálního hudebního divadla na Moravě byly až do vzniku stálého českého divadla v Brně v roce 1884 — a mimo Brno prakticky až do roku 1918 — pouze kočující divadelní společnosti. Úroveň jejich divadelních představení, v Brně a v Olomouci nadto zákonitě srovnávaných s hudebním divadlem stálých německých scén, nemohla konkurovat nadprovinční úrovni českého koncertního života pěvecko-hudebních spolků typu Besedy brněnské, kroměřížského Moravana nebo olomouckého Žerotína.

Hegemonie pěvecko-hudebních spolků v uměleckém a společenském životě českého měšťanstva přispěla k zformování sebevědomých a poměrně autonomních kulturních regionů bez pocitu potřeby kulturního centra, které by — obdobně jako v Čechách Praha — koncentrací tvůrčích osobností a kvalitou i společenskou reprezentativností svých uměleckých aktivit integrovalo hudební a divadelní kulturu české Moravy nebo alespoň její podstatné části.

A konečně, synonymem českého hudebního divadla na Moravě bylo až do konce 70. let toliko česky provozované hudební divadlo. V repertoáru českých kočujících divadelních společností /mezi nimi pak nejvýrazněji v souboru Elišky Zöllnerové/ byla pouze pařížská a vídeňská opereta. Národnostně buditelský aspekt českého činoherního repertoáru kočujících společností, který v podmínkách Moravy 60. a 70. let hrál mimořádně důležitou roli, v oblasti hudebního divadla takřka zcela chyběl, nepočítáme-li funkci kupletů a „aktualizací“ operetních textů. Snad i proto brněnské obecenstvo při prvním zájezdu společnosti Jana Pištěka do Brna v roce 1879 zcela zaplnilo sál Besedního domu při Smetanově Prodané nevěstě, ale chladně reagovalo na Flotowovu Martu a takřka ignorovalo tak atraktivní titul, jakým v té době byl Weberův Čarostřelec^{2/}.

Tyto jen letmo naznačené vstupní předpoklady se promítly i do skladby divadelního

obecenstva a do jeho hodnotového vztahu k české opeře. O vkusu brněnského obecenstva po sedmiletém výchovném působení opery tamního Prozatímního divadla nejmýlněji svědčí statistika úspěšnosti českých operních titulů z let 1884—1891, vyjádřená počtem dosažených repríz. Po naprosto nejmýlnější Prodané nevěstě se 44 reprízami vedla Blodkova opera V studni s 20 reprízami, Dvořákův Šelma sedlák — ten v roce své premiéry 1885 dokonce převýšil počtem repríz i tehdejší nové nastudování Prodané nevěsty — a „prostonárodní“ Smetanova Hubička z 15 reprízami. 13 repríz dosáhl Smetanův Dalibor, ale i opera Zakletý princ Vojtěcha Hřímálého, kterou Leoš Janáček označil za nepůvodní „komickou operetu, která se spokojuje s útvary veselé polky a rychlého valčíku“³/.

Obdobný hodnotový vztah k české opeře prokazovalo v 80. letech i české obecenstvo těch moravských měst, kam se opera dostávala od roku 1882 především prostřednictvím stagion společností Františka Pokorného a jeho nástupce Františka Trnky. V Ostravě, Prostějově, Kroměříži nebo v Třebíči dosahovaly tehdy vedle Prodané nevěsty největšího úspěchu Blodkova opera V studni, Hřímálého Zakletý princ, Dvořákův Šelma sedlák i Šeborova Zmařená svatba, hraná u Prokopa „v pestrých a vkusných oblecích slováckých“⁴/ . Teprve v 90. letech se tento poměr úspěšnosti jednoznačně měnil ve prospěch dramatického díla Bedřicha Smetany. /To ostatně naznačil i úspěch Smetanova Tajemství v Brně, když v jediné sezóně 1890—1891 dosáhlo 7 repríz./ Olomoucké obecenstvo reagovalo při svém prvním setkání s česky zpívanou operou při zájezdu Trnkovy společnosti v roce 1889 takto: ze sedmi českých titulů byly Šelma sedlák, Zmařená svatba a Zakletý princ hrány pouze jednou, V studni dvakrát, Prodaná nevěsta třikrát a Hubička dokonce čtyřikrát. Tyto dvě Smetanovy opery dominovaly v repertoáru Trnkových zájezdů do Olomouce i v letech 1892 a 1894 a při olomoucké stagioně v roce 1896 hrál Trnka výhradně smetanovský repertoár, rozšířený tehdy o Tajemství a Dalibora.

Není bez zajímavosti ani to, že v Olomouci a v Kroměříži, kde tehdy vrcholil dvořákovský kult, využíval místní tisk inscenací Smetanových oper k nebývalé propagaci Smetanovy tvorby a jeho dramatického slohu včetně bystrých úvah o jeho tzv. wagnerianismu⁵/ . I to je doklad toho, že na Moravě, která ještě v 80. letech stavěla „českého“ Smetanu proti „moravskému“ Dvořákovi⁶/ , probíhal proces, jehož symbolickým vyvrcholením byl Lacinův reprezentativní cyklus Smetanových oper v brněnském divadle v roce 1901, manifestačně akceptovaný brněnským obecenstvem i kritikou.

Ale nejen po této stránce překonalo české hudební divadlo na Moravě limitující a retardující vstupní faktory svého vývoje. V době, kdy české Brno začalo psát první závažnou kapitolu svého smetanovství, měla brněnská opera v repertoáru prakticky všechny reprezentativní hodnoty soudobé české i světové opery, včetně světové premiéry Janáčkovy Její pastorkyně z roku 1904. Repertoárový servis, který první kamenné divadlo na Moravě poskytovalo dvacet let po svém vzniku brněnskému — a Lacinovými zájezdy po moravském „venkově“ i mimobrněnském — obecenstvu, se v podstatě nelišil od nabídky opery pražského Národního divad-

la. To pak vedlo i k inovaci operního repertoáru kočujících společností. Soubor Elišky Zöllnerové hrál Kovařovicovu operu Psohlavce i Pucciniho Toscu, Rajmund Příbramský Fibichovu Šárku a soubor Bedřicha Jeřábka cestoval po moravských městech s Janáčkovou Její pastorkyní. Blízkost Vídně a kontakty brněnského divadla s Carlstheater a s divadlem An der Wien dovolily moravským souborům zachytit na přelomu století i nový vývojový trend zábavného hudebního divadla, a to v řadě případů dokonce pohotověji než v divadlech pražských. Můžeme proto tuto část svých poznámek uzavřít zjištěním, že české profesionální hudební divadlo na Moravě dohnalo už na počátku 20. století své vývojové opoždění a v době postupující krize pěvecko-hudebních spolků převzalo v řadě moravských kulturních center roli hegemonu české umělecké kultury. Připomeňme, že např. v Ostravě zahájilo v roce 1908 činnost tzv. Divadlo moravských měst, druhá stabilní česká divadelní scéna s operním a operetním provozem na Moravě.

Pohled na tento vývoj by však nebyl úplný, kdybychom k otázce: kde a co poskytovalo české hudební divadlo svému obecenstvu, nepoložili i otázku: jak — tj. otázku po interpretační hodnotě tohoto repertoárového servisu.

Když Leoš Janáček hodnotil v roce 1887 práci brněnské opery jako „hru na divadlo, která odpudí ponenáhlu soudné obecenstvo“^{7/}, mohlo se to zdát jako příliš tvrdý odsudek „dětských“ nemocí začínajícího divadla z pera radikálního kritika. Avšak nemožnost stabilizace operního ansámblu při častém střídání souborů vedených soukromými podnikateli i charakter těchto souborů, budovaných především pro arénní repertoár v jejich smíchovském nebo vinohradském domicilu, se ukázaly být limitem trvalejší povahy. Kádr orchestru brněnské opery nepřestoupil po léta 18 hráčů. Ještě v roce 1908 hrály ve smyčcové skupině toliko 4 první a 2 druhé housle. V roce 1913 disponoval orchestr pouze jedním lesním rohem a jeho složení bylo stále ještě menší než složení, v němž hrál někdejší orchestr opery pražského Prozatímního divadla.

Tísňivá finanční situace divadla nejenže neumožňovala nezbytnou specializaci těch často vynikajících zpěváků, kteří působili v brněnské opeře, ale nutila obsazovat menší role činoherci anebo dokonce škrtnat role, pro něž zpěváci nebyli^{8/}. Režie dlouho nevybočovala ze svých „inspicientských“ povinností, osobité inscenace typu Pikové dámy z roku 1896 byly výjimkou, tvůrce této inscenace František Šípek byl právě v tomto roce z malicherného důvodu z divadla propuštěn^{9/}. Funkce scénografa byla v brněnském divadle nastolena až po příchodu Jaroslava Auerswalda v roce 1899. Při neexistenci baletního souboru téměř až do roku 1909 byly často vynechávány tance v Prodané nevěstě, v inscenaci Saint-Saënsovy opery Samson a Dalila v roce 1908 tančila v prvním jednání pouze jedna tanečnice, „ostatní baletní hudba odpadla zcela“^{10/}. Z týchž důvodů musela být vyškrtnuta celá baletní hudba při inscenaci Fibichovy Hedy v roce 1909. Není divu, že Antonín Dvořák přes svůj vřelý vztah k Brnu a Moravě dlouho váhal, než dovolil uvést v Brně svého Dimitrije, že opery Dimitrij a Rusalka tu měly premiéru až po Dvořákově smrti^{11/}. Ostatně i Janáček svěřil brněnské opeře svůj Počátek románu i Její pastorkyni až poté, když je odmítlo pražské Národní divadlo. A to bylo na scéně, která si vydobyla

na Moravě prvořadě postavení a která reprezentovala moravskou divadelní kulturu i při svých úspěšných zájezdech za hranice českých zemí.

Nesrovnatelně omezenější možnosti měly kočující divadelní společnosti, které až do roku 1918 zprostředkovaly rozhodující styk s českým hudebním divadlem většinou mimobrněnských center. /I ostravské Divadlo moravských měst bylo v té době zadáváno kočujícím společnostem Trnkově, Janovského nebo Komarova./ V roce 1886 připomněla prostějovská kritika nesměle Františku Pokornému, že „sbor, sestávající ze dvou sopránů a dvou altů, jest přece jen poněkud málo k vypravení Šelmy sedláka“^{12/}. Při stagioně Trnkovy společnosti v Kroměříži v roce 1888 byl Šelma sedlák hrán bez ouvertury, protože kapelník mohl rozšířit svůj orchestr místními hudebníky na alespoň trochu přijatelný počet hráčů jen v těch řídkých případech, kdy to umožnil předpokládaný výnos představení. Ba nechyběla ani taková představení, při nichž se orchestr kočujících operních společností příliš nelišil od smyčcového kvartetu, „posilovaného“ harmoniem, s nímž na menších moravských stacích odehrála Eliška Zöllnerová v 70. letech většinu svých operetních představení.

Důsledkem takové provozovací praxe bylo často už nejen zkreslení, ale přímo zpochybnění autenticity operních artefaktů, a to v takové míře, proti níž se diskuse okolo Novotného úprav Smetanových *Dvou vdov* nebo *Dalibora* nebo dokonce kampaň proti Talichově dramaturgické úpravě *Čertovy stěny* jevily doslova jako bouře ve sklenici vody.

Tato závažná problematika nesporně axiologické povahy však není toliko moravským specifikem. Soubory Jana Pištěka, Pavla Švandy, Františka Pokorného nebo Františka Trnky působily jak v Brně a na Moravě, tak v Plzni a dalších českých městech. Je to zřejmě problematika širší, problematika možností tzv. venkovského divadla v oné rozhodující fázi jeho vývoje na přelomu 19. a 20. století, kdy se kategorickým imperativem pro celou českou kulturu stala její všestranná profesionalizace. Tomuto imperativu mohlo české hudební divadlo mimo Prahu dostat jen výjimečně.

Ale to už je problém, jehož řešení se vymyká mému časově omezenému vystoupení, problém, který mi však dovolí ukončit je otázkou: Máme považovat vývojovou etapu českého hudebního divadla na Moravě před rokem 1918 toliko za prehistorii plnohodnotného českého profesionálního divadelnictví, nebo máme hledat její smysl v tom, že vytvořila novou mapu české divadelní Moravy a v řadě měst nové divadelní obecnstvo, okouzlené a zasažené např. Smetanovým *Daliborem*, přestože v orchestru chyběla třeba celá dřevěná harmonie?

Poznámky

^{1/} První Národní dům projektovaný především jako divadlo postavil na Moravě arch. Kotěra v Prostějově až v roce 1909.

^{2/} Po mimořádně špatně navštívené premiéře *Čarostřelce* 20. 11. 1879 volal kritik Moravské orlice rozhořčeně: „Pakli český živel nemá v Brně tolik obětavosti, aby dva měsíce vydržel české divadlo, tedy zač vůbec stojí?“ Mor. orlice 7. 12. 1880.

- ^{3/} Hudební listy 2, 1885, s. 67.
- ^{4/} Hlasy z Hané 26. 8. 1886.
- ^{5/} Kroměřížské noviny 1. 5. 1888.
- ^{6/} Srov. např. negativní reakci Besedy brněnské na žádost o finanční příspěvek ke 100. provedení Smetanovy Prodané nevěsty v pražském Prozatímním divadle. Viz V. Helfert, Leoš Janáček I. V poutech tradice. Brno 1939, s. 238, pozn. 1.
- ^{7/} Hudební listy 4, 1887, s. 29.
- ^{8/} V roce 1893 se pozastavila kritika nad tím, že do repertoáru brněnské opery byla zařazena Bizetova Carmen, přestože „pro čtyři úlohy nemáme vůbec sólistův operních. Tím, že se některé cenné číslo vynechá, poněvadž je provést nemožno, věci se nepomůže“. Dalibor 16, 1894, s. 70.
- ^{9/} Dalibor 18, 1896, s. 142.
- ^{10/} Dalibor 29, 1908, s. 184.
- ^{11/} U Dvořáka tehdy intervenoval brněnský Klub přátel umění. Srov. L. Kundera, Leoš Janáček a Klub přátel umění. Olomouc 1948, s. 17—18.
- ^{12/} Hlasy z Hané 3. 10. 1886.

PROMĚNY DIVADELNOSTI V DOBĚ PŘEDBŘEZNOVÉ

Adolf Scherl

Divadelnost je pojem víceznačný.

Divadelnost znamená jednak přizpůsobení umělecké formy jevištního díla specifice divadla. Toto přizpůsobení má přirozeně své různé historické podoby, je však vždy atributem jevištního díla, a bývá proto také estetickým postulátem a jistým kritériem umělecké hodnoty divadelní inscenace.

Tento hodnotící aspekt pojmu divadelnost ponechám v dalších úvahách stranou. Půjde mi spíše o příznačnou podobu divadelnosti té které vývojové periody českého divadla 1. poloviny 19. století a zejména o to, jak divadelnost v té či oné epoše předbřeznového českého divadla souvisela se vztahem divadla a skutečného života.

Na shromáždění interdisciplinárního složení nemohu si však nepovšimnout také dalšího významu termínu divadelnost. Divadelnost může znamenat totiž zároveň „podobnost divadlu“ u jevů nedivadelní povahy, ať z oblasti životní praxe či kulturní tvorby jiných odvětví.

Na počátku 19. století, v období napoleonských válek, byl pojem divadelnosti vymezen zhruba jistým souborem klasicistických norem, požadujících jistý kompromis mezi výstižností a zušlechtěním, resp. zvýrazněním podstatných rysů. Takové požadavky kladl např. pražský kritik roku 1797 na divadelní masku: „Pouze krásné, úhledné, něžné rysy netvoří ještě divadelní tvář. K ní patří rysy silně výrazné, nad obvyklý průměr poněkud vynikající, zveličené.“^{1/}

Smysl tohoto zušlechtění a zvýraznění tkvěl v morálně výchovné funkci divadla. Divadlo, jak to formuloval například Prokop Šedivý, „krásné obrazy ukazují nám . . . k následování“ a zároveň jako „opovrhlivé a hanebné . . . v zrcadle svém nepravosti představuje.“^{2/} Tak divadlo usiluje o přímý vliv na lidské chování. Základními uměleckými prostředky tohoto působení jsou jednak jistý závazný stupeň přesvědčivé výstižnosti zobrazení, jednak ušlechtilý patos, jímž se vyznačuje vystupování hrdinských postav, utkávajících se v zápletkách dramatu s představiteli zla. Patos, nesený jak deklamační tirádou, tak vznosnou pózou a rozmáchlým gestem.^{3/}

Tento druh divadla existuje počátkem 19. století ovšem v českých představeních jen v defektní podobě. Václav Thám, který byl asi jeho největším ztělesnitelem, mohl jej v této době realizovat už jen na mimopražských německých jevištích. Umělecké zvláštnosti tohoto divadelního systému jsou u nás málo prozkoumány.

O jaké možnosti průhledů do osobitostí vývoje české kultury 19. století nás to ochuzuje, uvědomil jsem si, když jsem se nedávno seznámil s několika statěmi Jurije Lotmana, které se zabývají typologií vztahů mezi divadlem a životem na materiálu ruské a francouzské divadelní kultury začátku 19. století.^{4/}

V této době, kdy u nás divadlo na značně nízké umělecké úrovni stěží přežívalo, prochází například ruské a francouzské, ale i německé a dokonce i pražské německé divadlo obdobím empirie, vyznačujícím se svéráznou obnovou klasicistické diva-

delnosti a zvlášt' intenzívní infiltrací divadelních forem do životní praxe i do druhých kulturních odvětví.

Dovolte, abych věc objasnil na příkladu, který Lotman uvádí. K oné události došlo shodou okolností dokonce na našem území. Za bitvy u Slavkova byl sedmnáctiletý ruský praporčík jezdeckva hrabě Pavel Suchtelen zraněn a upadl do francouzského zajetí. Když jej Napoleon spatřil mezi ostatními zajatými ruskými důstojníky, prohodil cosi podcenivého o jeho mládí. Suchtelen jej ohromil, když mu odpověděl verši z Corneillova Cida:

Je suis jeune, il est vrais, mais aux âmes bien nées
La valeur n'attend point le nombre des années.
/Mlád jsem, je pravda, však je čackých duší ctnost,
po plném počtu let se neptá udatnost./

Napoleon pak dal na toto téma namalovat obraz. Lotman k tomu poznamenává: „V této epizodě ozřejmuje se s klasickou jasností triáda 'jeviště — život — obraz': Mladý Suchtelen kóduje své chování podle norem divadla, a Napoleon v této životní situaci s jistotou vytuší námět pro obraz.“⁵ / Lotman přináší množství podobných případů a bylo by je možno snadno ještě rozmnožit /známa je např. úloha historického obrazu na téma Kleistova Prince Bedřicha Homburského při vzniku hry/.

Tento zajímavý vztah mezi divadlem, životem a malířstvím Lotman vysvětluje některými zvláštnostmi sémantiky lidského chování této doby. Tyto zvláštnosti mohly být nejspíše reflektovány právě divadlem. Divadlo díky tomu nabylo některých pozoruhodných osobitostí.

Největší význam tu mělo závazné rozlišování aktu životně či dokonce historicky důležitosti od bezvýznamného každodenního jednání. Jednání historicky významné bylo spjato s řadou pravidel o aranžmá a mělo v podstatě podobu sledu výrazných póz a gest, zatímco běžné jednání všedního života probíhalo s víceméně nenormovanou volností pohybu. Toto rozlišování akceptovalo i divadlo, které na tomto základě vytvářelo své stěžejní estetické normy. Jsou v tom smyslu kodifikovány např. v Goethových pravidlech pro herce z roku 1803.⁶ / Divadlo pak působilo zpětně na skutečný život i jako prvořadý kódující mechanismus kulturního chování.

Z této osobitosti divadla počátku 19. století vyplývá však osobitost další. Protože děj spojený s oním závažným, světodějným jednáním tvoří hlavní osnovu hry, musí být celé představení osnováno tak, že periodicky vyúsťuje v aranžované kompozice póz a gest, například — abychom použili dobové „české“ terminologie, v ony známé aktšlasy a skupení, které byly v každé tehdejší hře skutečně obligátní. Tímto zdůrazněním významové statiky v kontextu divadelní inscenace a výtvarné kompozice jevištního obrazu vzniká zcela přirozeně důležitý styčný bod mezi divadlem a malířstvím, který se stává základem pro jejich dalekosáhlé vzájemné ovlivňování.

V české kultuře samého počátku 19. století bychom asi stěží našli doklad o podobné vazbě mezi divadlem, životem a malířstvím, jako byla citovaná historická anekdota od Slavkova. Na to byl český divadelní život příliš defektní a česká společnost příliš

málo konstituovaná. V české kultuře dojde však k obdobnému zjevu o něco později, přestože podmínky tohoto jevu se rodily již počátkem století.

Nestane se tak hned v období následujícím. Éra Štěpánkova ředitelství poznamenala české jeviště jiným druhem divadelnosti, spjatým hlavně s dobovou rytířskou hrou. Chmelenského epigram z roku 1835 charakterizuje tento styl takto:

Hřmotně vykroč, očima krut', svůj pancíř divoce tluč,
házej židlemi, ryč — pochvalu máš dobytou.^{7/}

Tuto divadelní konvenci vyznačuje dalekosáhlý rozestup mezi divadlem a skutečností. Zatímco společnost žije v policejně dobře střeženém klidu, je hrdinou jeviště hřmotný rytíř, zjednávající si právo silou svého meče, a nelítostný loupežník zhrdající zákonem.

Toto divadlo lidového preromantismu, jehož „vyšší“ protiváhu se svými literárními pokusy snažili vyvolat Turinský, Linda a koneckonců i Klicpera, fungovalo v tehdejší české společnosti jako zábava. Jeho šablonovité zápletky a hyperbolický styl se stýkaly se skutečným životem jen v milostných motivech a v nejzákladnějších vztazích osobního prospěchu k etickým představám o dobru a zlu.

To platí dokonce i o komickém divadle této doby, hojně čerpajícím z předklasických tradic komedie dell'arte a jejích různých barokních odnoží. Situační komika tehdejších veseloher byla z této věkovité tradice odvozena stejně zřetelně jako její tanečně poskočná herecká realizace a již tím zábavný svět divadla oddělovala od celkem neveselé reality.

Toto divadlo příliš neovlivňovalo ani způsob chování lidí, ani jejich smýšlení a příliš neinspirovalo ani okolní umění. Estetika tohoto divadla byla přímo vytvořena tak, aby hra nerušila ničím *biedermeierovský* klid. Čeští lidé této doby se chovali nikoli divadelně, ale zdůrazněně občansky spořádaně /k historicky závažnému jednání neměli také vůbec příležitost/. Výtvarná složka divadla fungovala tehdy spíše jako zdroj efektní podívané /hradní požáry, cesta Dona Juana do pekla apod./ než jako organizátor smyslu inscenace, a malířství se nemělo na jevišti čím inspirovat.

Zcela jinak je tomu však počínaje 30. lety 19. století. Pro tato leta platí Tylova programatická věta „Divadlo je život a jde zase do života“.^{8/} Tento Tylův výrok je ovšem třeba chápat v souvislosti s jinými jeho výroky o divadle v duchu romantismu, zejména nezapomínat na jeho druhou polovinu. Podle Tyla mělo divadlo vycházet z poznání skutečného života, ale mělo jeho obraz dotvářet ve smyslu toho, „co v nás býti má“.^{9/} Důraz tu byl položen ne na zrcadlení, ale na aktivně přetvářející funkci divadla.

Mnoho z toho, co Lotman dovozuje o francouzské a ruské kultuře počátku 19. století, lze říci o české předbřeznové kultuře po roce 1830. V tomto období se skutečně setkáváme se zarážejícím množstvím případů, kdy lidé stylizují své jednání v životě do zřetelně „divadelních“ forem. Přesněji řečeno: ona zásada odlišeného, patetizovaného chování lidí v životně důležitých okamžicích a při jednání zásadního společenského významu pronikla v této době už hluboko do zvyklostí lidí a umožnila intenzivní ovlivňování divadla a života v oblasti kódování kulturního chování.

Už někdy na počátku 20. let Josef Frič /otec Josefa Václava/ — když s Václavem Staňkem jako novopečení studenti poprvé vystoupili na Hradčany, „kdež byli uchvácení rozkošnou panorámou . . . poznovu hlavy obnažili a klesli si vzájemně v náručí“, slíbili si navzájem přátelskou podporu do smrti a přísahali vlasti věrnost svatou přísahou.¹⁰ / Známa Máchova scéna s Lori u rakve její zemřelé matky — „strašlivá přísaha se složila s půlnocí u rakve“¹¹ / — je příklad ještě výraznější. Ale všechny vlastnosti divadelní scény s případnou kulisou má i rozhodující milostná rozmluva mezi Karlem Slavojem Amerlingem a Bohuslavou Rajskou roku 1843 „na Štědrý večer, na hřbitově, u hrobu její matky“.¹² / Když Josef Václav Frič čte po útěku z domova dopisy od rodičů v daleké Paříži a sáhne pak k oněm dávným, dva a půl roku starým, plným výčitek, je mu jako pravému divadelnímu marnotratnému synovi: „Bylo mi,“ píše, „zase pyšnou svou hlavu pokorně schouliti a bítí se v ledva zotavená prsa, když každé slovo vnikalo mi ostrým nožem do slabin, takže svíjel a chvěl jsem se zahanbením i bolestí . . .“¹³ /

V téže době se setkáváme v Čechách i s rozsáhlou teatralizací výtvarné produkce. Nastává doba záplavy divadelní ikonografie. Divadelní náměty pronikají do malířství a dekoratérství. Divadelními postavami ze soudobého repertoáru jsou zaplňovány české maškarní merendy let čtyřicátých.¹⁴ / Ba i na vyšívané gobelínové výplni zástěny z této doby /dnes na známku Hrubý Rohozec/ odehrává se zřetelně divadelní výjev.¹⁵ /

Jak je možné, že v Čechách dochází za značně odlišné situace k jevu, který Lotman přesvědčivě dokumentuje pro ruskou a francouzskou kulturu empírovou?

Divadelnost tohoto období byla divadelností romantickou. Její smysl tkvěl především v jevištním uplatnění subjektivní emocionality lidského jedince. Tomuto cíli bylo podřízeno uspořádání celé divadelní struktury. Herec protagonista /Josef Jiří Kolár! / ovládal jeviště svým zjevem a včleňoval se zároveň opticky do jeho celku výtvarně svou pózou a gestem. Asi tak, jak to zachytil známý kvaš Josefa Navrátila z roku 1847, zobrazující Henriettu Grosserovou v úloze Normy. Tato divadelnost měla jistou podobu s divadelností „empírovou“. Přejímala i její diferenciaci vznešeného a nízkého. Vedla i k obdobnému vyhocování divadelního představení do efektních závěrů, k obdobnému preferování statiky při ariózních monolozích. Nejzřetelnější bylo to přirozeně v případě opery. Operní divadelnost nelze sice s Tylovou představou divadelnosti ztotožňovat — tylovské pojetí vázalo divadelní výraz alespoň zčásti těsněji k dobovým podobám skutečného života —, ale aktivní vliv divadla na postoje člověka a na jeho chování podporovala stejně mocně.

Zjištěnou příbuznost předrealistických divadelních stylů 19. století nelze vysvětlovat jen setrvačností vžitě tradice, k čemuž realistické období, nechápající již smysl těchto konvencí, mělo přirozeně sklon. Lotman dochází ve svých zmíněných studiích velmi podnětně k zobecnění známého Marxova¹⁶ / — Plechanovem rozvedeného¹⁷ / — postřehu o nutnosti antického /případně jiného historického/ divadelního převleku hrdiny nastupující buržoazie. Podle Lotmana byla empírová římská pompa jen „částí širšího proudu, v jehož centru stála literární romantika a který proměňoval umělecká díla v programy reálných způsobů chování.“¹⁸ / Bylo by zde možné —

a Lotmanova úvaha k tomu přímo vybízí — vyslovit hypotézu o nutnosti masek /ať historických či fantastických/ v celé epoše raného měšťanského umění. S největší pravděpodobností vyplývá tato nutnost přímo z povahy doby — skutečné její aktivní hrdiny nebylo možno umělecky zobrazovat zároveň v pozitivním světle i s analytickou realistickou výstižností.

Pochopitelně se značně změnila sféra činů zahrnovaných do oné oblasti akcí obsahově závažných, a proto patetizovaných. V preromantickém období posunula se /s výjimkou protinapoleonského loajálního vlastenectví/ v podstatě do oblasti osobního života. Nyní zahrnovala nejen oblast citových vztahů mezi lidmi, ale jindy i širší oblast činů motivovaných morálně, vlastenecky či svobodomyšlně.

Vlivem vnitřní kontinuity zmíněných divadelních stylů 19. století dochází však, jak se mi zdá, přesto zákonitě k tomu, že řada vztahů mezi divadlem a životem, jakož i mezi divadlem a okolními kulturními odvětvími, má téměř po celé 19. století dosti stabilní povahu. Patří mezi ně i ona zmíněná tendence k periodickému resumování divadelní akce v živý obraz, sblížující divadlo s malířstvím. Sama obliba živých obrazů, pěstovaných zvláště rozsáhlou měrou ve smetanovském období, je např. charakteristická pro celé 19. století až do nástupu realismu.

Centrální místo divadla v české kultuře 19. století bylo — jistě správně — odvozováno obvykle především z toho, že divadlo tu suplovalo neexistující politické instituce. Bylo vysvětlováno i rozsáhlým zakotvením v tradici barokní. Domnívám se však, že při posuzování této otázky budeme musit napříště mít na zřeteli i tyto strukturální zvláštnosti kultury raného měšťanského období, které podobné vysunování divadla do centrální pozice v kultuře umožňovaly.

Poznámky

- ^{1/} Etwas von den Masken der Schauspieler, čas. Der theatralische Eulenspiegel /Prag/ 1797, s. 128.
- ^{2/} F. Schiller — P. Šedivý, O mravním poslání divadla, Praha s. a., s. 32 a 33.
- ^{3/} Herectvím v pražském divadle první poloviny 19. století zabývali se podrobněji: V. Procházka /Od improvizace k Tylovi, in: Listy z dějin českého divadla II, Praha 1954, s. 9—51/ a F. Černý /Měňivá tvář divadla, Praha 1978, s. 7—54/.
- ^{4/} J. M. Lotman, Kunst als Sprache, Leipzig 1981. Zde zvláště stati Theater und Theatralik in der Kultur zu Beginn des 19. Jahrhunderts /269n./ a Bühne und Malerei als codierende Mechanismen des kulturellen Verhaltens zu Beginn des 19. Jahrhunderts /295n./.
- ^{5/} J. M. Lotman, Kunst als Sprache, Leipzig 1981, s. 295.
- ^{6/} Goethe/Schiller, Über das Theater, Berlin 1949, s. 289—302.
- ^{7/} J. K. Chmelenský, Vybrané spisy I, Praha 1870, s. 297.
- ^{8/} J. K. Tyl, Národní zábavník, Praha 1981, s. 301.
- ^{9/} J. K. Tyl, Divadelní referáty a stati, Praha 1960, s. 121.
- ^{10/} J. V. Frič, Paměti I, Praha 1957, s. 30.
- ^{11/} K. H. Mácha, Dílo III, Praha 1950, s. 387.
- ^{12/} E. Bass, Čtení o roce osmačtyřicátém, Praha 1948, s. 318.
- ^{13/} J. V. Frič, Paměti I, Praha 1957, s. 287.
- ^{14/} Seznam účastníků české maškarní merendy v letech čtyřicátých, rukopis v MA v Plzni, reprodukce: M. Kačer — M. Otruba, Josef Kajetán Tyl, Praha 1959, s. 82.
- ^{15/} J. Wagner — J. Brožová, Historický nábytek a móda, průvodce expozicí Uměleckoprůmyslového muzea v Praze ve státním zámku Hrubý Rohozec, Praha 1975, obr. 24.

- ^{16/} K. Marx, Der Achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte, in: Marx — Engels: Ausgewählte Schriften I, Moskau 1950, s. 227.
- ^{17/} G. V. Plechanov, Umenie a spoločnosť, Bratislava 1952, s. 157n.
- ^{18/} J. M. Lotman, Kunst der Sprache, Leipzig 1981, s. 277.

RÉTORIKA V DRAMATU A PROTI DRAMATU

Jiří Kraus

Název mého příspěvku, sám poznamenaný rétorickou aliterací, svádí k výkladu celkem neproblematickému. Podle něho rétorika už tím, že nějakým způsobem poznamenává dramatický text nebo herecký výkon, staví se proti účinnosti dramatu jako útvaru, jehož dominantními vyjadřovacími prostředky jsou dialog a bezprostředně předváděný děj. Dlouhotrvající spor rétoriky s uměním — a hlavně ovšem s uměními, jejichž vyjadřovacím prostředkem je přirozený jazyk, ale ne jenom těch — vrcholí právě v 19. století. Nejzřetelněji se to projevuje hlavně v zemích, jejichž spisovný jazyk a literatura prošly pečlivým třibením období klasicismu. Francouzský *Journal de l'Instruction publique* z roku 1836 bez nejmenších pochybností konstatuje, že rétorika ve Francii přežívá jedině díky zastaralosti školských osnov, a tím jakoby oznamuje konečné vítězství nad pozůstatky vlivu rétoriky na filozofii, pedagogiku, drama a poezii, vítězství v boji, u jehož počátků stojí už dílo Platónovo. Kritika rétorického manýrismu, formulovaná nejdříve filozofy, se již v antice stala kritikou všeobecnou, jakmile v helénistickém období spolu se zánikem svobody slova zmizela nebo byla okleštěna hlavní doména rétoriky — senát a v podstatě i soud — a jejími hlavními oblastmi se staly poezie a drama. Již Tacitus si stěžuje, že řečníci svým změkčilým vystupováním napodobují způsoby herců, zatímco skutečná výmluvnost přežívá leda tak na jevišti. Kritika namířená proti rétorice přetrvává a ještě vzrůstá až do novověku i přesto, že právě v rétorice se upevňuje repertoár ustálených symbolických forem i klíč k jejich porozumění, mnohdy už docela ztracený nebo, jako je tomu např. u Hieronyma Bosche, vedoucí k pozměněné /freudistické, surrealistické/ interpretaci.

Připomenu v této souvislosti scénu mezi Hamletem a hostujícími herci. Hamlet tu varuje, aby herci zbytečně nepřepínali hlas a nešermovali rukama, aby hráli, jak toho žádá slovo, a mluvili, jak toho žádá hra, že nadsazování stejně jako nedokreslování postavy je hříchem, který rozesměje leda nevědomce, ale soudného diváka pohorší /Saudek/. Terčem kritiky tu zcela jednoznačně je vliv manýristické rétoriky na divadlo. Ostatně i královnina netrpělivá replika na Poloniovu mnohmluvnou pasáž „More matter with less art“ /M. Lukeš překládá „Víc k věci, méně kliček!“ /může být pochopena jako *pars pro toto* — „Dost rétoriky!“/. Shakespearův výsměch rétorickému přednesu nachází překvapivě přesnou obdobu v soudobém kompendiu o rétorice Nicolase Caussina /*De eloquentia sacra et humana libri XVI, 1623—1634*/, v níž terčem kritiky je *malus orator* /špatný řečník/, pro něhož téma i antická uměřenost stylu /*prepon, aptum*/ jsou vzdálenější než Kavkaz a Ganga, jeho hlas připomíná Stentóra pokřikujícího před branami Tróje, záplavu učených nesrozumitelných citátů doprovází gestikulace napodobující pohyby zápasníka nebo šermíře. Oba autoři, Shakespeare i Caussin, tak útočí jak proti neuměřenosti stylu, tak proti neuměřenosti přednesu v té podobě, jak je přinášelo manýristické herectví a kazatelství. Že tu Shakespeare nevystupuje proti rétorice samé, ale proti jejímu

zneužívání, o tom svědčí vrcholně dramatická řeč Marka Antonia nad mrtvým Caesarem v Juliu Caesarovi vyvolávající zásadní změnu postoje shromážděných Římanů vůči Brutovi, a tím i obrat ve vývoji celé hry.

Naprostá a podle mnoha názorů i definitivní ztráta prestiže oboru, který kdysi představoval dominantní složku každého vzdělání, je v 19. století dovršena rozpadem klasicistního pojetí stylu epochy, tradičních genera dicendi, na jejichž místo klade estetický ideál romantismu styl individua, ve kterém se zrcadlí psychika tvůrce a jeho příslušnost k národnímu kolektivu. Konec rétoriky, a to nejen v očích laiků, ale i odborníků, se živě pocítuje také v současnosti. I seriózní literární práce a slovníky spojují rétoriku výhradně s adjektivy bombastická, nabubřelá, neupřímná, prázdná, rétorika uměleckou komunikací neovlivňuje, ale „zamožuje“ atd. Ale kupodivu právě v posledních deseti dvaceti letech se toto hodnocení zásadně mění. Vycházejí edice i komentované překlady prací Aristotelových, Ciceronových, Quintiliánových, nebývalý vzestup zaznamenává bibliografie odborných prací o rétorice. Zvláště je tomu tak v NSR, Francii, ve Spojených státech, ale také v Sovětském svazu, Polsku, Bulharsku, Rumunsku. V Československu vychází slovenský překlad Aristotelovy Rétoriky a Ciceronových teoretických spisů o řečnictví, vůbec poprvé pak český překlad Quintiliánových Základů řečnictví.

Ponechám tu stranou rozbor příčin současné renesance rétoriky, které lze spatřovat v souvislostech se zájmem o teorii komunikace, o proces stylizace a hermeneutickou analýzu textu, o syntax nadvětných útvarů i o všestranné poznání sociálního a kulturního kontextu sdělování, a pokusím se naznačit druhou možnost interpretace svého příspěvku — rétorika nejen proti dramatu, ale také jako jeho integrální součást. Vztah rétoriky a divadla rozhodně není vztahem výlučně jen nepřátelským nebo hodným ironie. Mluví pro to už samozřejmost, s níž Aristoteles ilustruje výklady učebnice Rétoriky replikami postav ze soudobých divadelních her. Vždyť i v řečnictví, i v dramatu se opakuje stejné sémiotické schéma řečové komunikace — bezprostředně působící mluvený projev, sdělovaná skutečnost není vázána na komunikační prostředí, ale tematicky ho přesahuje směrem do budoucnosti i do minulosti, důraz na stylizovaný a stylizovaně přednesený projev, jehož dominantami jsou kultivovaná výmluvnost a působení jak na rozum, tak na city publika a konečně omezená, ale přece jen velice důležitá možnost okamžité posluchačské reakce. Rozdíl mezi rétorikou a dramatem je pak podle aristotelského pojetí v tom, že drama znázorňuje to, co se mohlo stát, kdežto řečnictví líčí to, co se skutečně stalo /v případě řečí soudních/, co by se mělo stát /u řečí poradních/ nebo to, co skutečně je /u řečí oslavných/. Drama jako nejvyšší stupeň mimeze skutečnosti /nejvyšší proto, že ji nevypravuje, ale předvádí; je tedy vzhledem k rétorice a poezii v obdobném vztahu jako plastika k malířství/ líčené události zobecňuje, hledá v nich zákonité a nevyhnutelné, naopak cílem rétoriky je shromáždit všechny dílčí údaje a z nich pak v projevu vylíčit ty, které jsou schopny vyvolat co největší dojem pravděpodobnosti a přesvědčivosti. Rétorika tak směřuje nikoli jako drama k mimezi skutečnosti a na jejím základě k zušlechtnění vášní publika, ale k jeho přesvědčení /persuasio/ a získání na stranu řečníkovu, často za každou cenu.

Spojujícím článkem mezi antickým pojetím výkonu řečníka a herce je jejich zařazení do kategorie *artes in agendo positae*, to je těch umění, která se soustředí na vlastní výkon v určitém, stejném způsobem nikdy neopakovatelném okamžiku. Zároveň však i v řečnictví, i v dramatu existuje závazná předloha /stejně jako snaha řeč dostatečně fixovat, původně rozšiřováním předloh nebo pomocí těsnopisu, později nejrůznějšími prostředky technickými/ a v důsledku toho i možnost zařadit se mezi umění uchováající svůj výsledek v trvalém díle /*artes in effectu positae*/. Obě umění si zároveň vypůjčují své specifické prostředky a postupy. Užijme tu přirovnání, že dramatického autora můžeme považovat za najímaného sestavovatele soudních řečí, logografa, který píše pro každou postavu dramatu její řečový part tak, aby úspěšně obhájila a prosadila svou při před soudem ostatních dramatických postav i publika. Aby tento logograf svého cíle dosáhl, nemůže se ovšem vyhnout prostředkům rétorickým. Např. výstavba libreta k Smetanovu Daliboru je v podstatě zřetězením otázek po věcném obsahu soudního projevu, tzv. statusů. Daliborův recitativ „Zapírat nechci, nejsem zvyklý lháti“ označuje tzv. *status qualitatis* — *feci, sed de iure* /obviněný svůj čin nepopírá, ale popírá jeho interpretaci ve smyslu viny/. Vladislavova odpověď „Tys vzpouru vedl proti svému králi!“ označuje *status finitionis* /definici viny jako vzpoury/. Vladislavova árie před soudci je typickou ukázkou ilustrující *status translationis* /pochyby o vlastní schopnosti rozhodnout soudní spor — *habeo ius sententiae?*/. Odpověď soudců nově přehodnocujících Daliborovu vinu jako „zrádu“ je opět příkladem na *status finitionis*. Ještě zřetelněji pocítíme všudypřítomnost rétorické normy tam, kde její narušení se stává zdrojem konfliktu, např. v Tannhäuserovi, nebo kde její dodržení se výslovně vyžaduje, jako v Mistrech pěvcích norimberských.

Z uvedených příkladů také vyplývá, že rétoričnost dramatu není dána jenom výskytem nebo zvláštním charakterem monologu, protože ten má v dramatu své specifické funkce /Procházka/, ale tím, že se od sebe odtrhují jednotlivé složky syžetu, např. že charakter postavy nevyplývá z děje, ale je neměnným způsobem předznamenán vstupním monologem. Např. v Klicperově Soběslavovi jedna z postav promlouvá takto:

Bůh zdař, kněžno! Jsemtě rolník od Kouřimě,
sprostý takto, hrubý, plný suků;
avšak Soběslav, náš velký kníže,
nazývá mne pevnou pavézou.

Na druhé straně i řečníkovi jsou k dispozici prostředky původně jen dramatické — *sermocinatio* /*éthopopeia*/ — charakteristika skutečných nebo fiktivních postav prostřednictvím jejich skutečných nebo fiktivních charakteristických výroků, *evidentia* /*hypotyposis*/ — líčení skutečnosti, jako by ji řečník měl před sebou, napodobování dialogických forem, apostrofy a dokonce i dramatické akce, jak o tom vypravuje anekdota o Hypereidovi obhajujícím hetéru Frynu. Prolínání funkce a prostředků dramatu i rétoriky charakterizuje řeč titulní hrdinky Euripidova dramatu Hekuba:

Proč se my, smrtelní, lopotíme nad studiem různých umění,

a veškerý pot i zlato raději nevynakládáme na schopnost přesvědčovat, neboť jen ta je vládkyní, ona nám může dát vše, po čem toužíme.

Není rozhodně náhodou, že právě takto dává své hrdince promlouvat Euripides, tento skénikos filosofos, autor, který už v antice bývá považován nejen za nejfilozofičtějšího, ale také za nejrétoričtějšího. Už tehdy se však rétoričností nerozumí jen to, že se na scéně předvádějí řečnická vystoupení nebo že postavy a jejich představitelé hýří řečnickými prostředky, ale to, že řeč a argumentace hrdinů jsou schopny stejně jako jejich činy odhalovat široké souvislosti historické, politické a sociální. Je proto pochopitelné, že ústup rétoriky z veřejného života, patrný zvláště při rozpadu klasicismu, vede i ke ztrátě její prestiže a k tomu, že je v obecném povědomí redukována jen na soubor ustrnulých obrazů a ozdob.

Do českého obrozeneckého dramatu vstupuje rétorika dvěma cestami. První z nich souvisí s omezenými funkcemi češtiny na počátku 19. století. Český jazyk a literatura neprošly obdobím klasicistního úsilí o estetickou vytříbenost výrazu, které by vedlo k přísné a kulturními vrstvami zřetelně pocitované vertikální klasifikaci stylů na nízký, střední a vysoký. Tyto stylové rozdíly byly v obrozenecké češtině potlačeny daleko zřetelnější dichotomií mezi útvary nespisovnými na straně jedné a češtinou spisovnou na straně druhé. Bylo tomu tak hlavně proto, že archaizující mluvnická kodifikace a rychle se rozvíjející a do značné míry i neologizující slovník představovaly stylovou hodnotu již samy o sobě. Díky této odlišnosti od běžně mluvené řeči se spisovná čeština stávala útvarem stylově příznakovým, zastupujícím funkce stylu středního a vyššího. Aby Jungmann tuto stylovou nivelizaci spisovného jazyka odstranil, uvádí ve své Slovesnosti jako kritérium vertikální stylové klasifikace právě přítomnost rétorických prostředků. Jejich výskyt v dramatu jako útvaru vzbuzujícím cit vznešenosti, velikosti, šlechtnosti, slavnosti a spanilosti /Jungmann, s. 139/ je podle Jungmanna nezbytný, protože „mluva v básni dramatické velmi rozličná jest, . . . nejvíce se ale k próze blíží, ač v prózu nikdy klesnouti nesmí, leda když obecný život ve své nízkosti nastoupí, k. p. v rozmluvě sloužících etc.“ /Jungmann, s. 137/.

Druhou cestou, jíž se ubíral vliv rétoriky na české obrozenecké divadlo, jsou zřetelné a tehdy ještě velmi živé tradice lidového divadla barokního. Příbuznost — a mnohy i jednota — barokního divadla a barokního řečnictví je nesporná. Byla dána už jejich obecným didaktickým účelem v jezuitských školách a také tím, že příprava a stylizace rétorického a dramatického textu se probíraly v týchž učebnicích. Např. v Lauxminově *Praxis oratoria* /1720/ se vykládaly zřetelná výslovnost a přesná deklamace, teorie afektu /pathos, passio/, amplifikace, schopnost gradovat vzrušení publika, exaltace, apostrofy a jiné rétorické obrazy, které se procvičovaly v rétorických cvičeních a při školních divadelních představeních. Oblíbená *Iconologia* Cesare Ripy /1. vyd. 1593/, nazývaná klíčem k alegoriím 17. a 18. století, jejíž vlivy se projevují při ztvárňování ustálených atributů v barokním sochařství, např. v Braunově *Kuksu*, stanovila závaznou řečnickou a hereckou gestikulaci i mimiku.

V rétorických panegyricích 16.—17. století se barokní teatrálnost projevuje častým výskytem slov jako *theatrum*, *scena*, *spectaculum*, *amphitheatrum*. Na

divadle i v rétorických projevech se vyskytují shodná obecná místa /topoi, loci communes/, živá ještě v 19. století. K nejznámějším z nich patří popisy míst /topographiae, descriptiones locorum/, jejichž nejlepším vyjádřením je text Tylovy písně Kde domov můj, ale také rokokový obrázek loveckého refrénu z Hadriána z Římsů, ve kterém se tradiční barokní obraznost jemně ironizuje:

Krásné jitro /hájem září/, srnci si v něm hopsají,
v luzích kanci /jako plavci/ kaluhami veslují.

K přímým narážkám na rétoriku se vztahují i výskyty pojmu výmluvnost na jevišti. Je zajímavé, jak např. Klicpera, který barokní rétorické obrazy systematicky a ústrojně využívá, a to nejen ve svých vážných hrách, ale i ve fraškách,¹ si bezpečně uvědomuje rozpor mezi oběma tvářemi rétoriky — skutečně přesvědčivou a ozdobně manýristickou — právě tam, kde o výmluvnosti mluví metajazykový komentář jeho dramatických postav. Uvedu tu dva příklady. První je z Hadriána z Římsů a ilustruje výmluvnost jako neoddělitelnou charakteristiku hrdinky:

Nerozmnožuj nadarmo řeč, Ruměno!
Tvá výmluvnost, ducha bystrost,
tvůj na dobrou nitku rozměřený účel
a mnoho jiného nebylo odchováno pod slaměnou střechem.

Druhý příklad je ze hry Soběslav, selský kníže:

Jak? Což neznám, Zalužanský, ženu,
která z tebe nacvičeně šveholí?
Onat' slove Výmluvnost?
Nuže, hrabě Zalužanský, mistře v řeči zmistrovaný,
ne tak strojně, ne tak čárně, krátce, světle odpovím.

Proti výmluvnosti jako řeči, která v duchu Stendhalova výroku byla člověku dána proto, aby zakryla jeho skutečné myšlenky, staví Klicpera Quintiliánův ideál „*pressum limatumque genus dicendi*“ /Quint. 2, 8, 4/, tedy řeč sice vytríbenou /doslova vybroušenou/, ale jasnou, stručnou a pravdivou.

Nesporně by bylo úkolem velice rozsáhlým sledovat výskyt rétorických loci communes — jako jsou protiklady, paradoxy, proměny /tady vede cesta od barokních transmutationes přes Klicperovu metodu kuklení postav až k překvapivým odhalením pravé totožnosti, připomeňme jen Jeníka z Prodané nevěsty, Miladu z Dalibora/, emblémy, symboly, vyjádření hrůz a vášní, exaltace apod. — v české dramatické tvorbě 19. století a sledovat jejich stylová a významová přehodnocení. Zde jsem se omezil jenom na kritiku neterminologického a dnes už namnoze i terminologického zkreslování významu slova rétorika. Domnívám se totiž, že připomínka kladných konotací rétoriky otvírá nejen pro drama 19. století, ale i pro současné divadlo možnost uvědomit si celý rozsah stylových možností dramatického jazyka i divadelního přednesu, protože ani dobová zdůraznění civilnosti výrazu nemohou popřít, že tu jde o projev specificky stylizovaný.

Poznámky

^{1/} Srov. k tomu výstižný citát z Oldřicha Králíka: „A jako jeho /Klicperův, JK/ povahopis, celá morálka i stavba vět je dědictvím klasicistickým... A obrazy nejen 'namnoze hledány a všemožně skládány'. Jsou to naopak běžné, už starověkou rétorikou propracované příklady, pohotově plynoucí a lehce přednášené.“

LITERATURA:

- ARISTOTELES, *Poetika, Rétorika, Politika*, Bratislava 1980.
D. J. CONACHER, *Rhetoric and Relevance in Euripidean Drama*. *American Journal of Philology*, vol. 102, 1, 1981, s. 2—25.
Dějiny českého divadla I, Praha 1968.
J. JUNGMANN, *Slovesnost aneb nauka o výmluvnosti básnické i řečnické*, Praha 1846 /3. vyd./.
O. KRÁLÍK, *Doslov*, In: Václav Kliment Klicpera, *Výbor z díla*, Praha 1955, s. 533—552.
J. KRAUS, *Rétorika v dějinách jazykové komunikace*, Praha 1981.
J. KRAUS, *Zdroje sémiotiky v antických teoriích řečnictví*. *SaS* 39, 1978, s. 321—324.
S. LAUXMIN, *Praxis oratoria sive praecepta artis rhetoricae, quae ad componendam orationem scitu necessaria sunt*. Prague 1710.
P. PREISS, *Boje s dvouhlavou saní*, Praha 1981.
M. PROCHÁZKA, *Aspekty řeči v dramatickém textu*. *Uměnovědné studie II*, Praha 1980, s. 158—195.
M. F. QUINTILIANUS, *Institutionis oratoriae libri XII /libri I—VI Darmstadt 1972, libri VII—XII Darmstadt 1975/*, česky: *Základy řečnictví*, Praha 1985.
C. RIPA, *Iconologia*, Verona 1643.
J. TRÍŠKA, *Studie a prameny k rétorice a univerzitní literatuře*. Praha 1972.

MATERIÁL:

- V. K. KLICPERA, *Výbor z díla*, Praha 1955.
W. SHAKESPEARE, *Výbor z dramát II*, Praha 1957.
W. SHAKESPEARE, *Pět her*, Praha 1980.
Mistři pěvci norimberští. Praha 1926.
Tannhäuser a zápas pěvců na Wartburce. Praha 1891.
Tři smetanovská libreta. Praha 1975.

ČESKÝ JAZYK A DRAMATICKÝ TEXT V 19. STOLETÍ

Památce Vladimíra Barneta

Alexandr Stich

V umělecké publicistice a v pracích obdobného zaměření se lze nezdědka setkat s myšlenkou o „jazyku, který sám básní“; myslí se tím takový stupeň rozvoje a stabilizace jazykově literární tradice, kdy nahromaděné množství jazykově uměleckých prostředků a postupů umožňuje produkovat nové umělecky orientované texty slušné úrovně každému, kdo zvládl jazykovou a uměleckou „technologii“ tvorby. Mnohem méně často se uvažuje o opačném případě, totiž o možnosti, že stav jazyka a obecněji celková jazyková situace může slovesnou uměleckou produkci omezovat, limitovat, popřípadě že může vývoj literární produkce orientovat jistým směrem a jiné vývojové možnosti redukuje, nebo zcela vylučuje. Přitom tato druhá možnost interakce mezi literární tvorbou na jedné straně a jazykem a jeho sociálním pozadím na straně druhé je neméně podstatná a její sledování a analyzování je z mnoha důvodů a v mnoha ohledech závažnější a i zajímavější než ona možnost první, kdy „jazyk sám básní“. Vývoj české dramatické literatury 19. století k takovému studiu poskytuje materiál bohatý a pozoruhodný a přímo k položení otázky o limitujících vlivech jazykové situace na vývoj slovesné produkce vybízí. Pokusíme se proto zde alespoň o předběžné a obrysové poznámky k tomuto tématu.

Formující se novodobé jazykově kulturní české společenství mělo jazykovou situaci¹/ značně komplikovanou, ba možno říct v rámci evropského kulturního okruhu přímo anomální.

V tisících určených lidovým vrstvám se užívalo jazykového útvaru, který se vyvinul v literatuře 2. poloviny 17. století a 1. poloviny 18. století; tento útvar byl poměrně velice blízký českým nářečím v užším smyslu slova, zvláště vznikající obecné češtině. Přes jistou rozkolísanost a variantnost byl poměrně stabilizovaný a měl svou jazykovou normu.²/ Tento útvar byl však pro formující se novodobou českou národní společnost pro celospolečenské jazykově kulturní potřeby nepřijatelný, a to primárně z důvodů nejazykových, popř. externě jazykových /ideologických, axiologických/. Vedle toho se začala záměrně vytvářet nová spisovná norma, a to jako útvar umělý, reprodukcující v základních rysech stav o 200 let starší, tehdy už zaniklý, neopírající se o nic v soudobé jazykové realitě.³/

Tato „staronová“ obrozená jazyková norma nutně na sobě nesla příznak jisté exkluzivnosti. Charakteristickým projevem toho je známý jungmannovský paradox, který spočíval v tom, že s o c i á l n ě se Jungmannův jazykově kulturní projekt opíral o vrstvy l i d o v é⁴/, ale j a z y k o v ě byl orientován na vytvoření literatury vyššího stylu, tedy určené /dosud vlastně neexistujícím/ sociálně středním a vyšším vrstvám národního společenství. Konkrétním projevem této situace byl stav, jemuž česká lingvistika a historická lingvostylistika dosud nevěnovala soustavnější pozornost, že se totiž obrozená jazykově literární komunikace do jisté míry musela odehrávat přes jazyk prostředkující a že tímto prostředníkem byla z největší části němčina — to muselo obrozené společnosti působit značné komplikace hodnotové

a prestižní /máme na mysli nejen známé vysvětlující slovníčky, připojované k obrozenským textům uměleckým, odborným i popularizačním, ale především to, že přímo v textech samých se dlouho do poloviny 19. století objevují cizí výrazy jakožto lexikální explikační pomůcka, že tedy v takových případech jde o texty bilingvní; tímto způsobem šlo ovšem zajišťovat proces dorozumívání v spisovné češtině především s vrstvami vzdělanými, znalými cizího jazyka, nikoli se základní lidovou masou českého obyvatelstva/.^{5/}

České jazykové úsilí v 1. polovině 19. století směřovalo do značné míry k získání a zajištění *prestiže* národního jazyka. Tomuto úsilí stály však v cestě mocné překážky. Především to bylo funkční omezení spisovné češtiny. Byla vyloučena ze všech oblastí, které podléhaly ingerenci státu /vnitřní jazyk státní správy a většinou i patrimoniální správy, armáda, vyšší školství atd./. Co bylo však z hlediska bezprostředních úkolů a cílů obrozenské společnosti naléhavější a tíživější, byl stav jazykové komunikace přímo uvnitř stabilizujícího se národního společenství. Česká obrozenská společnost byla následkem historických sociálních proměn v Čechách a na Moravě v 17.—18. století společensky nekompletní. To se promítalo i do situace jazykové. Čeština byla základním, popřípadě jediným prostředkem jazykové komunikace pro obyvatelstvo venkovské, pro městské vrstvy lidové, pro vrstvy maloměst'anské a pro tu část inteligence, která byla spjata svým životem a povoláním s těmito lidovými a maloměst'anskými vrstvami.^{6/} Jazykový proces národní stabilizace byl při tom neustále ohrožován, narušován a retardován tím, že proces sociálního vzestupu byl v mnoha případech doprovázen přechodem k jazyku, který měl stále v očích většiny současníků prestižnější hodnotu, a dále tím, že neustálý jazykový kontakt zvláště v prostředí větších měst vedl k interferencím, které ukazovaly také na vyšší prestižní hodnotu druhého zemského jazyka /srov. např. známou „pražskou češtinu“, prosycenou lexikálními germanismy v míře někdy ohrožující integritu češtiny jakožto národního jazyka; tato prastará čeština přežívala až do první světové války a její reflexy jsou v české komunikaci zřetelné dodnes, avšak v stylově přehodnocených funkcích/.

Je nyní na místě otázka, jakou *konkrétní* podobu měla česká mluvená jazyková komunikace v této značně složité jazykové situaci v době obrození a i později v 2. polovině minulého století. Přímých zpráv o tom máme žalostně málo, ale přesto z nich a dále z nepřímých zpráv a signálů si o tom můžeme udělat obrázek alespoň globální.

Vesnické obyvatelstvo a lidové vrstvy malých měst používaly v každodenní jazykové komunikaci tradičních lidových nářečí /v Čechách, zvláště středních, formující se obecné češtiny/; v rámci těchto jazykových útvarů se pohybovala jazyková i umělecká tvorba folklórní. K těmto útvarům měla blízko i starší, dosud živá a čtená literatura přecházející z období barokního. Těmito útvary se patrně většinou dorozumívala i vesnická inteligence /a to nejen ve styku soukromém, ale i veřejném — nevíme zcela přesně, jakou jazykovou podobu měla v době obrození kostelní kázání, ale z některých náznaků lze soudit, že i ona byla jazykově často situována do poloh útvarů nespisovných, popř. byla z hlediska nové obrozenské jazykové normy polospisovná/. V městech, zvláště větších a hlavně v samé Praze, byly

něspisovné útvary velice silně infiltrovány po stránce lexikální a frazeologické prvky přejatými z němčiny, většinou značně někdy až do deformace adaptovanými po stránce zvukové a slovtvorné. Výjimkou nebyly jazykové projevy, které měly povahu přímo bilingvního makaronismu /tento typ komunikace se stal v době vrcholného obrození předmětem uměleckého zobrazení, např. v Tylových dramatických obrazech ze života, a později i objektem publicistické kritiky/.⁷/ Nejzajímavější, zároveň však nejnesnadněji postihnutelná je otázka, v rámci jakého jazykového útvaru se pohyboval jazykový styk uvnitř oné skupiny obrozenské inteligence a měšťanstva, kterou tvořili lidé, jež je možno /termínem M. Hrocha/ nazývat aktivními nositeli obrozenského procesu. Nedostatek přímých a bezpečných zpráv v tomto ohledu je pro nás zvláště tísnivý. Můžeme však s jistou mírou pravděpodobnosti předpokládat, že alespoň v nejužším okruhu vlastních iniciátorů jazykově kulturního obrozenského dění se projevovala aspirace uplatnit i v denním jazykovém styku postulovanou obrozenskou jazykovou normu, tj. uvést do života kompletní jazykový model, v němž by symetricky koexistovaly psaná i mluvená podoba spisovného jazyka jako rovnoprávné stabilizované jazykové reality. Zdá se však, že se tento záměr ani v době jungmannovské plně nepodařilo uskutečnit, alespoň pozdější vývoj o tom svědčí. Hlavní příčiny toho lze hledat jednak v skutečnosti jazykové, tj. v tom, že nová obrozenská norma byla značně vzdálena, zvláště v rovině zvukové a tvarové stavby jazyka, od ostatních útvarů národního jazyka, jednak v skutečnosti mimojazykové, tj. v tom, že tyto snahy zůstaly omezeny na úzké kroužky inteligence, že zde nebyly širší vrstvy inteligence a měšťanstva /o šlechtě ani nemluvě/, které by se se spisovným jazykem v jeho mluvené podobě ztotožnily. Následkem toho bylo, že se v průběhu obrození u nás nevytvořila stabilizovaná konverzační čeština na bázi spisovné normy.

Tento stav pocítovali už současníci jako tíživý a nenormální. Z těchto pocitů vyplývaly pak mj. některé impulsy pro vývoj spisovné češtiny samé. To vedlo k snahám o demokratizaci spisovné normy v 40. a 50. letech, tak jak je odráží na jedné straně dílo K. Havlíčka, na druhé straně dílo B. Němcové a hlavně J. K. Tyla /ten šel v tomto ohledu nejdále, vytvořil dokonce jakousi polospisovnou normu určenou pro jazykové vrstvy lidové a uplatňovanou v psaných textech, které měly vzbuzovat atmosféru bezprostředního mluveného kontaktu mezi autorem a adresátem; doménou této polospisovné normy, která se mohla stát základem konverzační češtiny, byla Tylova publicistika hlavně z let 1848—49/. Projev jistého směřování k uvolnění, mluvné a přitom v podstatě nejspisovné konverzační češtině lze spatřovat i v soukromé korespondenci B. Němcové. Ale tyto pokusy a snahy opět zůstaly omezeny na úzký kruh tvůrčí a vůdčí obrozenské inteligence.

Máme po ruce cenné svědectví o tom, jaké jazykové poměry vládly v konverzaci v kruzích pražské vedoucí vlastenecké inteligence ještě v 60. letech 19. století. Renáta Tyršová uveřejnila v Osvětě roku 1907 vzpomínku na vstup své matky do této společnosti v roce 1861; její matka, žena zakladatele Sokola J. Fügnera, mluvila česky prý poměrně správně a plynně, to lze přičíst tomu, že pocházela z českého selského rodu a vyrostla na venkově, z dětství si však neodnesla žádnou zkušenost

z české četby ani znalost spisovného jazyka. Hlava kroužku, do něhož se dostala, paní Braunerová, byla rodilá Pražanka a exponovaná vlastenka, s českou konverzací však měla potíže větší než paní Fügnerová. Stejně na tom byly i ostatní příslušnice této dámské společnosti. Hlavní překážkou byl nedostatek slovní zásoby a frazeologie; z hlediska zvukové, morfologické a i lexikální stavby jazyka konverzace zřejmě probíhala na bázi nespisovné; to ukazuje fakt, že jakmile se ke konverujícími paním připojil např. Palacký nebo Purkyně, „bylo třeba se sebrat a dávat pozor na volbu slov a užívání pádů“, a nakonec, když úsilí spisovně konverzovat selhalo, sahalo se k jazyku, které uživatelky netraumatizoval, totiž — k němčině. Ženy, pro něž byla spisovná česká konverzace samozřejmostí, byly výjimkou a budily pozornost i obdiv /byla to hraběnka Kounicová a mladá K. Světlá/. Ostatní paní mírnily svůj konverzační handicap tím, že braly hodiny češtiny /např. u autora tehdy známé a autoritativní mluvnice J. S. Tomíčka/ a na své schůzky se j a z y k o v ě předem připravovaly.^{8/}

Že za takových podmínek nemůže vzniknout stabilizovaná konverzační čeština jakožto podajný a samozřejmý nástroj společenského styku, si uvědomoval nejtíživěji J. Neruda, tento největší stratég české jazykové kultury v 2. polovině 19. století. Odtud neustálé, opakované Nerudovo volání po vytvoření a rozvíjení českého „salónu“. V Národních listech otiskl 19. 12. 1869 významný fejeton pod názvem Společenský náš život, který není, a české salóny, které také nejsou. Prohlásil tam, že všechny existující a vznikající české spolky nenahradí jednu „společnost“, tj. salón, a za vzor dal poměry francouzské: „V salónu je především potřeba hovoru. Hovorem staly se jisté salóny francouzské až v historii znamenitými, mnohé duchaplné memoáry francouzských spisovatelů skládají se skorem jen z konverzačních salónů.“ Příčinu neblahého stavu viděl Neruda na jedné straně v přepolitování českého života, na druhé straně v pomalém rozvoji české kultury, a uzavřel: „Čas to změní . . . Vyčkejme času a prozatím — nud' me se pro vlast!“ — Jenže zde se i Neruda přepočítal, čas nepůsobil. O 15 let později se k tématu proto vrátil /NL 5. 10. 1884/, a analyzoval situaci i širě, i hlouběji. Vzorem mu už není jen salón francouzský, který „pro národ svůj ve směru literárním i uměleckém, sociálním i politickém vykonal divy“, ale i salón vídeňský a poměry v Polsku, kde „domácí salón . . . vychovává národ“. Konstatoval, že pokusů o český salón bylo od roku 1860 více, že však všechny „skonaly záhy, hned u dětském věku svém, na oubytí“. Příčiny viděl dvě: první byla sociální — česká společnost se tvořila „přirozeně zdola, jako strom“, z nižších stavů selského a maloměšťanského, a tak u nás dosud pro salón „nebylo . . . místa naprosto“; druhá Nerudova příčina je pro nás ještě zajímavější a podstatnější: „Neřekli jsme /tj. dosud jsme si nepřipustili, AS/ . . ., že neumíme ani řádně ve společnosti mluvit, nám že 'řeč se netáhne', jak Čech tak trefně o p ř i m ě ř e n ě v ž d y m l u v ě praví, nýbrž každé slovo, k a ž d ý v ý r a z že nám činí p o t í ž e“ /prolož. zde/; proto prý účastníci oněch pokusů o český salón toužili vždy spíše po své hospodě jako „po rekreaci po veliké nudě“, v hostinci totiž prý netřeba mít žádné ohledy, tam je člověk „pánem nejvolnějším“. Že jazyková bariéra a jazykové trauma mělo na rozvoj českého společenského života a konverzace

brzdící účinek prvořadý, je zřejmé. Neruda se ani tehdy nevzdával, připomínal velké rozšíření sociální báze české společnosti o skupiny zámožné inteligence, obchodníků, průmyslníků, neodnárodnělého úřednictva, vzdělaných žen, a zvláště těmto posledním uložil péči o vytvoření českého „salónu“ přímo jako úkol, o jehož zdoání je nutno se snažit znovu a znovu, „až se nám konečně věc zdaří zúplna“ — je známo, že ani tento druhý Nerudův optimistický výhled se neměl v budoucnosti naplnit a hlavně že nevznikla konverzační čeština, která by se „přirozeně táhla“, aniž by byla výrazně nespisovná. Neruda, stejně jako už dříve Havlíček, zdůrazňoval ještě jednu funkci českého salónu — měl být prostředkem pro včlenění mládeže, zvláště studentstva, do společenského života a jeho výchovy myšlenkové i jazykové. / Přitom je zcela mimo pochybnost, že Neruda měl na mysli, když volal po „přirozeně se táhnoucím“ konverzačním salónním hovoru, hovorovou podobu spisovné češtiny; Neruda měl k nespisovným útvarům národního jazyka, pokud se uplatňovaly v umělecké literatuře, ve veřejném životě nebo jako zástupný prostředek za spisovný jazyk v společenské konverzaci, vztah vyhraněně odmítavý /kolísal přitom mezi iluzorními tvrzeními, že „lajntuchová a hantuchová“ čeština již z Prahy vymizela, a mezi apely k inteligenci, aby se vzdala jazykového „hansjörglovství“ ztělesněného pro něho tzv. „jazykem jo“ jakožto protikladem „jazyka ano“.^{9/}

Nerudovými fejetony o „salónní“ češtině a konverzaci jsme se dostali do období otevření Národního divadla. Můžeme se tedy vrátit zpět na počátek 19. století a v náznaku se pokusit vysledovat, do jaké míry a jak se právě popsaná jazyková situace odrazila v jazykově slohové a žánrové podobě českého dramatického písemnictví.

Silnou a závažnou složku obrozenské dramatické literatury představovaly hry /frašky, veselohry, obrazy ze života, později i vážná dramata/ z lidového prostředí.^{10/} Je pozoruhodné, že náměty těchto her směřovaly výrazněji do prostředí *městského*, počínaje Masnými krámy a Pražskými sládky P. Šedivého přes Štěpánkovu frašku Čech a Němec, Klicperův Divotvorný klobouk a Rohovína Čtverrohého až k Tylově Fidlovačce, Bankrotáři, Pražskému flamendru atd. Některá povolání, stavy, řemeslnické obory tematicky obrozenskou dramatickou literaturu přitom přímo přitahovaly /bylo to například pivovarnictví a sládkové, vedle Pražských sládků P. Šedivého tu bude účelné připomenout libreto „lyricko-naivní“ Opery o sládcích od Václava Klose, z rozhraní 18. a 19. století, objevené uvedeném pražským divadlem Disk v březnu 1983/. Tyto dramatické texty stylizovaly ve větší nebo menší míře jazykovou realitu, tj. skutečnou komunikaci maloměstských nebo městských lidových vrstev. Vyvrcholením tohoto literárního proudu jsou dramatické obrazy Tylovy; v nich je využito nejen lidového lexika, frazeologie a jazykové obraznosti, ale i modelů a postupů přirozeného, *mluvného* dialogu běžně mluvené nespisovné češtiny 1. poloviny 19. století po stránce syntaktické, vytváření nadvětných celků, formování replik atd. I po stránce hláskové a tvarové stavby přibližoval Tyl text her tohoto typu jazykové realitě; obdobně jako v publicistické próze vytvářel stylizovaný jazykový konstrukt, který přesahoval hranice obrozenské spisovné normy, avšak nestával se kopií jazykové reality a hlavně nebyl místně omezen, výrazně lokalizován.

Vyvrcholením tohoto vývojového proudu z hlediska jazykově slohového /a patrně nejen z hlediska tohoto/ je drama, už tragické ve své zápletce, totiž Paličova dcera.

Na druhé straně se obrozenská dramatická literatura nijak výrazně nevázala na prostředí *venkovské*, přímo *selské*. /Snad to lze vztáhnout k zjištěním M. Hrocha, korigujícím některé ustálené a vžité představy, a dokazujícím tezi, že sociálním zdrojem aktivních složek obrozenského hnutí byly především vrstvy městské, ne venkovské, tj. především rolnictvo./ Raně obrozenský náběh M. Rajmanna, jednoaktovka *Selské námluvy*, v níž bylo využito konkrétního lidového dialektu, zůstal osamocen — snad proto, že po stránce jazykově slohové ukazoval do jisté míry zpět k poetice a jazykové normě barokní. Na to, že jazyková realita konkrétních nářečních projevů zůstávala pro obrozenské divadelní texty stranou, působila zřejmě i obrozenská jazykově kulturní teorie, zosobněná především autoritami J. Jungmanna a Fr. Palackého, kteří tvrdě a úspěšně prosazovali tezi, že spisovný jazyk /a tedy podle dobových představ i jazyk umělecký, včetně jazyka dramatické literatury/ se může měnit, pokud jde o „materii“, avšak „co do forem gramatických uložena jest proměnám jeho na konci 16. století meze, kteréž od té doby překročiti neměl a nemá“¹¹/; každý pokus o literární stylizaci nářečí /včetně obecné češtiny/, zvláště pokud by zahrnoval nějak i rovinu hláskovou a tvarovou, byl vyloučen. Zde můžeme upozornit, jak i v Tylových báchorkách, čerpajících tematicky z venkovského života, téměř chybějí zástupci rolnického, selského stavu jakožto vlastního sociálního reprezentanta dialektu — hemží se to tam potulnými muzikanty, tedy sociálním živlem značně pohyblivým a i jazykově mobilním a přizpůsobivým, vojáky, hajnými, mlynáři, venkovskými učiteli, toulavými deklasovanými inteligenty, obchodníčky, komedianty, hostinskými, kováři atd.; sedláci a chalupníci bývají jen osoby epizodické — kromě zámožného sedláka Václava Říhy z Jiříkova vidění, ale ten ve hře projde metamorfózami ve velkokupce, komedianta a nakonec fabrikanta. V rovině tématu, postav a děje nebyly ani v Tylových dramatických báchorkách, zdánlivě tak výrazně „vesnických“, předpoklady pro kontakt se skutečnou, výraznou *jazykovou* realitou vesnickou. Východiskem literárně jazykové stylizace tu byl běžně mluvený jazyk lidových a maloměšťanských vrstev městských.

Vědomá a záměrně vytvářená bariéra vůči jazykové realitě nespisovných a polospisovných jazykových útvarů trvala i po přelomu století; jejím předním budovatelem nebyl nikdo jiný než Jan Neruda /představa o Nerudovi jako v první řadě o autorovi slov „nečesaných a nemytých“, z ulice vzatých, do omrzení omílaná, je jedním z největších omylů v našem chápání vývoje češtiny jako literárního jazyka v 2. polovině 19. století; slova Šaldova, který je nechtěným původcem této koncepce, mají platnost velmi omezenou, nepostihují podstatu Nerudova jazykového slohu jako celku, a kromě toho bývají reprodukována a interpretována zkresleně a posunutě vůči smyslu, která mají v Šaldově nerudovské studii/. Neruda trval na tom, že dialekt na divadle „protiví se vší ideálnosti“, že je „naprosto vyloučen z pravého umění“, že jakékoli „prostonárodní“ jazykové prostředky jako nástroj jazykového realismu jsou scestné; jeho ideálem byla „ušlechtěná“ mluva, vybraná a uhlazená, a to bez ohledu na téma, sociální a místní zařazení postav.¹²/

Vedle této větve dramatické literatury se v obrození bouřlivě rozvíjela ještě stylově „vysoká“ tragédie; ta byla od soudobé životní neumělecké reality, včetně reality jazykové situace, ohrazena distancí místní a časovou: buď šlo o příběhy situované do prostředí a času určeného poměrně vágně /tak tomu bylo v Angelíně Turinského/, nebo se pěstovala tragédie historická. Je to řada jdoucí od zmíněné Angelíny přes Klicperova Soběslava, historické tragédie Tylovy, díla J. J. Kolára, J. B. Mikovce, V. Hálka, V. Vlčka, A. Šubrta až k dramátům Vrchlického a Zeyerovým; vyvrcholením této řady /aspoň z hlediska současníků/ byla Adámkova Salomena, již bylo roku 1883 otevřeno Národní divadlo. Přes obrovské rozdíly mezi dramaty této řady, plynoucími z časové rozlohy více než půlstoletí, kdy vznikala, z proměn poetiky, stylistiky i jazykové situace samé, z diferencí v individuálním stylu autorů i v míře a orientaci jejich talentu atd., je tu přece něco z hlediska jazykového stylu invariantního — totiž to, že se tyto dramatické texty mohly od reálné jazykové situace běžné, neformální komunikace odpoutávat a že to také záměrně dělaly. Jazyk těchto dramát byl vědomou uměleckou stylizací postulované a postupně se upevňující jazykové normy spisovné, tedy normy v našich poměrech velice umělé a realizující se v jazykové komunikaci psané. Česká dramatická literatura dosáhla přitom i výkonů po stránce jazykově slohové vynikajících — upozorněme alespoň na opomíjeného Tylova Čestmíra, který je podle našeho mínění dramatickým pendantem Máchova Máje, — nebo na už zmíněnou — a ještě trestuhodněji opomíjenou, jak se zdá i v roce oslav Národního divadla — Adámkovu Salomenu. Tato linie výsostné stylizace spisovného jazykového materiálu pro umělecké potřeby měla však svá omezení tematická — nebyla použitelná pro zobrazení soudobého života, čerpající postavy děje, zápletky a konflikty z prostředí městského. Na této jazykově slohové bázi nemohlo dobře vzniknout účinné měšťanské drama a tragédie, konverzační drama, konverzační veselohra apod.

Nástrojem umělecké stylizace konverzační češtiny nemohly být ani veselohry a obrazy z života lidových a maloměšťanských vrstev. Nejdále, kam se dalo dospět, došel zřejmě Tyl Paličovou dcerou. Dramatická konverzace sociálně „vyššího“, salónního typu nebyla možná ve stylu plátenice Šestákové.

Tato jazykově slohová bariéra se začala pocitovat v polovině století, kdy se zároveň začalo uvažovat reálně o projektu „národního divadla“, mimořádně naléhavě a tíživě; „národní divadlo“ potřebovalo přece i kompletní „národní“, domácí repertoár. Východisko se hledalo v překladu. Co chybělo zatím v sociální realitě i v jazykové situaci češtiny, mělo být nejdříve doplněno ze zdrojů literatur jinonárodních, a odtud se čekal impuls pro další vývoj produkce domácí. Tyto snahy se u nás v posledních desetiletích někdy odsuzovaly, neprávem. Vidělo se v nich jen jakési buržoazní zkosmopolitictění repertoáru a jeho ideové zplanění; přehlíželo se, že kořeny byly ve vlastních domácích, a v tom i jazykových poměrech. Jen tak pochopíme Havlíčkovo nadšené uvítání české verze Rosierovy konverzačky Brutuse, puš' Caesara roku 1849, kterou postavil do protikladu ke „sprostnosti a předpotopnosti“ části domácí starší dramatické literatury.^{13/}

Zdrojem nebyla jen divadelní literatura francouzská; pěkně nám to demonstruje

3. svazek Pospíšilovy Divadelní bibliotéky, kde se sešel překlad Scribova „obrazu komického se zpěvy“ *Ďáblův podíl* od J. J. Litněnského a Riegrova adaptace Fredrovy veselohry *Pan Čapek* /v orig. *Nikt mnie nie zna*/. Právě Riegrův překlad, jazykově neobyčejně svěží, přirozený, mluvný ukazuje, že tato cesta skutečně vnašela do jazykově slohové stylizace českého divadla nové aspekty a možnosti. Na tomto jazykovém zživotnění českého divadla se podílela v 50. letech předklady i B. Němcová, a to nejenom v žánru konverzačního dramatu, jako byl *Pravzor Tartuffa* od K. F. Gutzkova, ale i v žánru historického dramatu, jako byla *La Florentine* francouzsky písíčího Poláka E. Chojeckého.^{14/}

Jakkoli byl tento impuls tedy z hlediska jazykově slohového pozitivní a nadějný, přece jen se očekávaný úspěch nedostavil v plné míře. Ukazuje to původní dramatická produkce z konce 50. let, jak ji reprezentují Nerudovy veselohry *Ženich z hladu* a *Prodaná láska*. Byly sice přijaty s pochopením, staly se oblíbenou součástí ochotnického repertoáru, ale trvale se na českém divadle neudržely; bylo konstatováno, že neměly novátorské rysy a že pokračovaly plynule ve starší tradici veseloher Klicperových,^{15/} ale něco v domácí produkci zcela nového v nich přece bylo. Jsou sice situovány do maloměstského prostředí, popř. dokonce na venkov „za časů patrimoniálních“, ale sociální určení postav je nové — jde o střední vrstvy, především o inteligenci správní, lékařskou, a těžiště textu se přesunuje ne na dialog posouvající děj, ale na rozvinuté konverzování. I zběžné nahlédnutí do textu her přesvědčí každého, že stylizace této konverzace je značně umělá, nepřirozená, knižní — příčinou bylo to, že se sice chtěla stylizovat jazyková realita, ale tato realita přitom neexistovala. Před stejným problémem stál zanedlouho i E. Bozděch, když v 60. a 70. letech psal své komedie. Prozřetelně je situoval do minulosti a do cizonárodního prostředí — tím zrušil možnost, aby jazykově slohová stylizace jeho konverzačních dialogů byla b e z p r o s t ř e d n ě konfrontována s realitou české jazykové situace. Těžiště Bozděchova textu z hlediska jazykově textové výstavby je opět v rozvinuté dialogické konverzaci, přitom to měla být už přímo konverzace salónní, se všemi požadavky, které jsou na ni v evropské kultuře kladeny jako na záměrně vytvořený a kultivovaný typ lidské interakce^{16/} včetně základních postulátů, které ji charakterizují /když se u Bozděcha o účastníku rozhovoru konstatuje, že „má ducha“, je tím přímo v textu hry explicitně vysloveno, že dialog splňuje požadované vzorové vlastnosti konverzace, viz *Z doby kotilionů I*, 9/. Bozděchovým veselohrám se také dostalo dobového ocenění vysokého právě z tohoto hlediska a držely se na repertoáru dlouho. A přece analýza ukazuje, že Bozděchovy dialogy jsou o b s a h o v ě svižné, vtipné, kultivované, ale j a z y k o v ě za nimi žádná realita nestojí, třebaže o to usilovaly. Už zformování textu v rovině hláskoslovné a tvaroslovné ukazuje na knižní normu psanou; týž příznak proniká i rovinu lexikální, a co je nejpodstatnější, i rovinu syntaktickou a rovinu výstavby promluvy. Dokumentovat to zde dostatečným množstvím materiálu nemůžeme, tedy aspoň jednu drobnou ilustrační ukázkou z počátku připomenuté komedie: „A komu mám za vše co děkovati? Vám, pane hrabě, jenž jste se bratrsky ujal chudého poručíka, přišedšího do Paříže, by zde pohledával svého štěstí.“ To byla jazykově literární stylizace, která se vyvinula jako konstrukt

na bázi obrozenské psané spisovné normy a která byla přijatelná např. v beletrii — čtené —,^{17/} ale na scéně, kde se *psaná* stylizace mluveného jazyka znovu transformuje do podoby *mluvené*, předpokládala diváctvo, které bylo ochotno přijímat jevištní jazykový projev ve stylizaci vypjatě autonomní i tam, kde ostatní složky struktury předváděného dramatu poukazovaly k realitě zcela zřetelně. Upevňující se normy literárního a dramatického realismu v 2. polovině 19. století ovšem činily tento předpoklad stále problematičtější a problematičtější. Obdobný zápas s jazykovou stylizací dialogu, zvláště v jeho konverzační podobě, lze sledovat i u jiných autorů — např. u F. V. Jeřábka v *Cestách veřejného mínění* /1866/ nebo v *Služebníku svého pána* /1870/, stejně jako u J. Štolby od přelomu 60. a 70. let, u F. F. Šamberka v jeho komediích z první poloviny 80. let, v hrách V. Štecha od konce 80. let, u A. Šubrta atd., dokonce až např. k tvorbě J. Hilberta z 90. let.

Existence a umělecký provoz Národního divadla dal zřejmě další výrazný popud pro řešení tohoto jazykově slohového patu, který byl odrazem jazykové situace češtiny. V druhé polovině 80. let byl konečně likvidován onen principiální postoj, který uzavíral českou scénu před uměleckou stylizací dialektu /nedálo se to ovšem naráz a snadno/; to umožnilo postupně a v rychlém sledu vznik nové řady dramatické tvorby, reprezentované *Našimi furianty* /1887/^{18/}, *Její pastorkyní* /1890/, *Vojnar-kou* /1891/, *Maryšou* /1895/; české divadelní literatuře se dostalo textů trvalé hodnoty, jsoucích zároveň v kontaktu s reálnou jazykovou situací /na uměleckou stylizaci velkoměstského nespisovného útvaru si české divadlo počkalo ještě dlouho, až do doby po první světové válce/. „Měšťanské“ drama, konverzační drama a veselohra apod. však vlastně nevznikly /až K. Čapek se úspěšně pokoušel o divadelní stylizaci hovorové spisovné češtiny v rozvinutou divadelní konverzační podobu — ale poněvadž konverzační, hovorová podoba spisovné češtiny se nekonstitovala u nás stabilně dodnes, je vcelku pochopitelné, že příslušníci mladé a nejmladší generace začínají občas projevovat vůči jazyku Čapkových dramát jistou rezervu, pociťující jej jako málo „přirozený“/. Je ostatně příznačné, že správa Národního divadla postavila roku 1983 vedle *Libuše Jiráskovu Lucernu* /pominuvši ke škodě vlastní i ke škodě současné české kultury *Adámkovu Salomenu* a tragédii 19. století vůbec/ — je to dílo, které navazuje na onu linii, jež se opírala jazykově právě o maloměstskou, popř. místně nespécifikovanou venkovskou podobu mluveného nespisovného jazykového dorozumívání.

Složitost vývoje české jazykové situace v 19. století a její reflex ve vývoji stylizované umělecké divadelní mluvy má bezprostřední a zcela aktuální silný dosah i pro naši současnost. V. Mathesius výstražně konstatoval, že vlivem unikátní komplikovanosti této situace „česká slovesná díla stará sto let jsou dnešním čtenářům zpravidla ve své jazykové formě mnohem vzdálenější nežli v zemích s nerušenou tradicí spisovného jazyka slovesná díla, přes která už přešlo dvě stě let, dvě stě padesát i tři sta let“, a nabádavě z toho vyvodil instrukci pro literární kritiku: „musí se . . . stále vracet do minulosti a odkrývat v ní svým objevitelským pohledem všecko, co by se dalo přivtělit k naší živé tradici literární. K zařazení literárního díla do tradice nestačí často jeho kvality samy o sobě, nýbrž bývá k tomu ještě jedině zapotřebí, aby

kritická interpretace udělala z nich hodnoty opravdu živé a živné, a v té věci nevykonala naše literární kritika pro písemnictví minulých období zdaleka všechno, co by vykonat mohla a v zájmu literární kultury vykonat měla.“^{19/}

Tento jasnozřivý pokyn přesahuje zřejmě oblast jen literární kritiky, apeluje dodnes implicitně i na dnešní činnost dramaturgickou, pedagogickou, exegetickou atd. České drama 19. století je nutno pro soudobou divadelně realizační praxi lingvostylicky adaptovat; děje se to, pokud jde o tragédie vysokého stylu, ale málo a nesoustavně,^{20/} upravují se i obrozené veselohry — klasickým počinem je uvedení Klicperovy komedie Každý něco pro vlast v úpravě E. F. Buriana už v 30. letech. V obrozené produkci dramatické literatury a hlavně v produkci 2. poloviny 19. století, zvl. té větve, která tak těžce a obtížně hledala typ české kultivované divadelní konverzace, je však práce stále ještě před námi. Nejde jen o to, že máme k této dramatické literatuře literárně historické a mravní závazky /třebaže bychom si měli i uvědomit, že hodnota výsledku je spoluurčována velikostí překážek, jež bylo nutno překonávat/, spíše jde o to, že jazykově slohová omezení, která kladla písemnictví 19. století jazyková situace, a zvětšená distance, kterou tento stav vyvolal a vyvolává mezi touto produkcí a námi, naším jazykovým citem, našimi jazykově a slohově estetickými normami, je leckdy záležitost jen povrchová a že nám tento jazykový handicap může ukrývat hodnoty stále živé a působivé.

Poznámky

- ^{1/} Viz A. Jedlička, Spisovný jazyk v současné komunikaci, Praha 1974, s. 35n.; též, K problematice jazykové situace, Slovo a slovesnost, 39, 1978, s. 300n.; V. Barnet, Diferenciace národního jazyka a sociální komunikace, ve sb. *Govornite formi i slovenskite literaturni jazici*, Skopje 1973, s. 21n.
- ^{2/} Stále se ještě objevuje tu a tam teze o absolutním rozkladu spisovné podoby českého jazyka v 18. stol. — srov. např. v poslední době *Přehled čs. dějin*, I, 2, Praha 1982, s. 263, 366. Čím více však poznáváme jazyk tohoto období, tím více se ukazuje naléhavá potřeba tuto tezi revidovat.
- ^{3/} Toto tvrzení je nutno brát s jistými omezeními; už to, že v době obrozené vycházely reedice literatury humanistické, čímž se starší jazykový stav stával součástí živé /i když pouze pasivní/ jazykové komunikace, naznačuje, že tu nelze vystačit s tezemi přímočarými a jednoduchými. Také jazyková analýza takových památek, jako jsou Vavákovy Paměti, ukazuje, že situace byla v detailech daleko složitější a mnohotvárnější; ale v p o d s t a t ě naše tvrzení uvedené nahoře platí.
- ^{4/} Srov. J. Jungmann v Prvním rozmlouvání o jazyku českém /*Spisy drobné*, sv. 1, Praha 1869, s. 23/.
- ^{5/} Viz i P. Trost, Střídání kódů, *Slovo a slovesnost* 37, 1976, s. 1n.
- ^{6/} Byli to kněží, učitelé, lékaři, vrchnostenská úředníci, zvláště nižší, atd., ale byli to například i důstojníci — zapomíná se, že jeden z prvních impulsů institucionálního pěstění češtiny byl v době tereziánské zaměřen právě tímto směrem a že v tomto prostředí vyrostly tak významné osobnosti českého jazykového obrození, jako byli M. Z. Polák, T. Burian, později M. Fialka, F. Čenský, E. S. Friedberg-Mírohořský atd. K sociální určenosti Jungmannova Slovníku srov. V. Červená a kol., *K dějinám vzniku a vydávání Jungmannova Slovníku*, *Naše řeč* 65, 1982, s. 233n., zvl. 237—240.
- ^{7/} Neobyčejně cenným materiálem pro zkoumání vývoje češtiny v 19. století z tohoto hlediska jsou např. některé dialogy z Tylova Pražského posla 1848, zvl. dialog Jednou zas něco /viz J. K. Tyl, *Pražský posel 1848*, Praha 1966, s. 346n/.
- ^{8/} Viz sb. *Národ o Havlíčkovi*, red. A. Hajn, Praha 1936, s. 154—6.
- ^{9/} Srov. k tomu A. Stich, Jan Neruda jako teoretik a praktik jazykové kultury, *Naše řeč* 57, 1974, s. 225n., zvl. 233—4.

- ^{10/} Srov. k tomu studii J. Hanzala K pojetí lidu v obrozenské literatuře, Česká literatura, 1977, č. 3, s. 225n.
- ^{11/} Fr. Palacký, Radhost, díl 1, Praha 1971, s. 49; jde o názor z r. 1837.
- ^{12/} Srov. článek cit. v pozn. 9., s. 234.
- ^{13/} K. Havlíček, Politické spisy II, 2, Praha 1902, s. 817—818.
- ^{14/} Lze předpokládat, že na překladu se opravdu podílel Rieger, který jej také r. 1863 pod svým jménem vydal — srov. B. Němcová, Básně a jiné práce, Praha 1957, s. 543; srovnání stupně a směru jazykově slohové, stylizace tohoto textu a Riegrova nesporného překladu dává k takové hypotéze reálné indicie.
- ^{15/} M. Pohorský v doslovu k edici J. Neruda, Divadelní hry, Praha 1961, s. 254—5.
- ^{16/} Srov. k tomu nedávno znovu publikovanou stat' V. Mathesia Společenské základy krásného hovoru v souboru autorových prací Jazyk, kultura a slovesnost, Praha 1982, s. 393n.
- ^{17/} Komplikovanost a neúplnost české jazykové situace se podle našeho soudu spoluuplatnila, alespoň jako činitel doplňkový, i v anomálním způsobu recepce zahraniční kritickorealisticke beletrie. Do Čech pronikal už ve 40. letech prostřednictvím překladů majora Mořice Fialky Dickens; jeho díla byla zde přijatelná nejen svou ideologií, svým citovým pozadím atd., ale i z hlediska jazykové stylizace originálu, pro něž se, jak Fialkovy překlady ukazují, vcelku snadno nacházel český ekvivalent. Proti tomu Balzac měl přístup do českého literárního prostředí velice ztížený — především jistě zase pro zábrany povahy ideové a axiologické, pro „hnusnou frivolnost“ svých románů, které se ještě r. 1860 jevily autorům Riegrova Slovníku naučného jako „pravé nestvůry divoké, nijakým mravným citem nevedené obrazotvornosti“; je však příznačné, že svůj odsudek autor hesla Balzac podepřel i argumentem slohovým /Balzac prý „hřeší nuceností neobyčejných výrazů a obrátů“/ a že jako nejlepší romány Balzakovy označil Vesnického faráře a Evženie Grandetovou, zatímco např. Ztracené iluze nebo Lesk a bídu kurtizán, tedy romány, v nichž má velkoměstská konverzace, jako jev jazykový, sociální i kulturní, funkci prvořadou, jmenovitě neuvedl /má pouze souhrnné označení Scény z pařížského života/.
- ^{18/} Viz S. Utěšený, Lidový jazyk v Stroupežnického Našich furiantech, Naše řeč, 37, 1954, s. 115n.
- ^{19/} V. Mathesius, dílo cit. v pozn. 16, s. 214.
- ^{20/} Proslulá je adaptace Tylovy Drahomíry, uvedená v Národním divadle koncem 50. let, srov. A. Stich, Text Tylovy Drahomíry jako problém dramaturgický, Divadlo, 1960, s. 410n.; v r. 1983 bude prý uvedena ve Vinohradském divadle vynikající adaptace Hálkova Závěše z Falkenštejna od J. Vostrého, zatímco adaptace Adámkovy Salomeny od téhož upravovatele zatím mnoho naděje na jevištní uvedení, jak se zdá, nemá.

PRVKY DIVADELNOSTI V OBROZENSKÉ PRÓZE

Mojmír Otruba — Miroslav Procházka

[1]

Úvodem budiž co nejjednodušeji pojmenován úkol referátu — Jak je divadlo přímo i nepřímě obsaženo v obrozenské povídce. Na vybraných případech se chceme hlavně zajímat o to, s jakou historicky vývojovou motivací, s jakou funkcí nebo s jakým výpovědním smyslem je spjato užití prvků divadelnosti v obrozenské próze.

Zkoumaným materiálem jsou ponejvíce Tylovy povídky. Nikoli jen proto, že tento prozaik byl také dramatikem a praktickým divadelníkem, nýbrž i z toho důvodu, že Tylova próza má značné žánrové rozpětí: synchronně se v ní setkávají takové faktory /především historicky vývojové/, které jsou příznačné pro novodobou prózu z počátku 19. století a které jsou v jiných literaturách rozloženy na časově rozlehlejším úseku nebo které odděleně poznamenávají díla více tvůrčích osobností. Pro naše potřeby se ukazuje jako výhodné i to, že výstavba Tylových povídek pracuje s evidentními stereotypy.^{1/}

Hovoří-li se zde o divadle obsaženém v próze, resp. o prvcích divadelnosti v ní, chápeme tyto výrazy jako souhrnné, obsahově co nejširší pojmenování rozlehlé oblasti sounáležitých jevů; patří do ní nejen divadelně scénické umění /činohra, opera, balet, pantomima/ se všemi svými dílčími složkami včetně dramatického textu, ale i divadlo jakožto instituce a jeho umělecky tvůrčí osobnosti. Potřebná specifikace bude provedena na patřičných místech, v této chvíli umožňuje nespecifikovaný globál „divadla“, abychom kontakt povídkové prózy s ním viděli ve dvou oddělených podobách a rovinách. Jde samozřejmě o rozdělení určené pouze potřebami pracovními a výkladovými.

1. Povídka pojednává o divadle, divadlo je součástí tematické vrstvy její významové výstavby.
2. Narativní postupy, kompozice, dikce a vůbec výrazové složky povídky a její pojmenovovací formy jsou adaptací analogických prvků divadelních, anebo jsou odtud odvozeny či ovlivněny.

1. Do světa divadla si obrozenská povídka nejednou umísťuje své vyprávění, jak to ostatně činí tehdejší evropská próza vůbec a romantická zvláště. Z Tylových próz můžeme vyčlenit velmi početnou skupinu povídek, jejichž postavami jsou herci nebo operní zpěváci nebo divadelní ochotníci, povídek, které mají dějištěm prostředí stálých /„kamenných“/ divadel a častěji kočovných hereckých společností nebo prostředí diletantského divadla; leckdy jsou tu popisována divadelní představení, výkony herců a zpěváků apod. Tyto tematické prvky jednou zaujímají až centrální postavení, jednou se objevují pouze v epizodách. Bez ohledu na hierarchii uplatnění divadelní tematiky tvoří zmíněné povídky jeden materiálový korpus.

Chceme ho přehlédnout pouze panoramaticky. Rozličný žánr a charakter povídek jsou místem, odkud lze nejlépe vidět na rozličné funkce, které se realizují skrze divadelní tematiku, popřípadě na rozličný výpovědní smysl, jehož tyto tematické prvky nabývají v daném kontextu.

a/ Jsou to povídky *tendenčně vzdělávací a výchovné* a adresátem tohoto určení je především lidový čtenář. S tématem divadla vstupuje do nich akcentovaná oblast novověké kultury, kterou zamýšlený čtenář jako oblast uměleckou většinou nezná nebo zná jen z pokleslých projevů /kočovně šmíry/ a kterou nejen nedoceňuje, ale pohlíží na ni mnohdy dokonce prismatem zakořeněných předsudků o „nemravnosti“ divadla, o „komediantech“ jako společensky deklasovaném žvilu apod. Tím je určen obecný smysl a směr tendenčnosti. Zvláštní směr se pak týká divadla českého, a to jak existujícího — české hry v Praze /Stavovské divadlo, Růžová ulice/, ochotnické hry na venkově —, tak jeho perspektivy, profesionálního divadla „národního“. Výchovný zřetel — v jehož službách je umělecký obraz jako celek i úvahové pasáže v textu vyprávěče nebo v dialozích postav — jde až tak daleko, že povídka někdy je například příkladným zpodobením toho, jak organizovat ochotnické divadlo, jak je propagovat, jak oponovat jeho odpůrcům.

b/ Jsou to povídky *vlastenecké, národně uvědomovací*. Tak jako se úsilí o nové konstituování národní společnosti zřetelně projevuje nejspíše ve sféře literatury a divadla, tak jsou někdy postavy herců — a s nimi i postavy jiných umělců — ideálními obrazy osobností, které jsou smyslem své tvorby a života obráceny k vlasti, k národu, nebo které tuto orientaci hledají. Téma divadla a umění je v některých případech dokonce i nositelem metaforického obrazu českého světa, jeho tendencí, momentální situace, aktuálních konfliktů. Novela *Po pěti letech*^{2/} již svým titulem odkazuje na tento druhý, metaforický plán své výpovědi, který je konkretizován historickými okolnostmi. Vyšla totiž roku 1836, tedy „po pěti letech“ od velkého impulsu evropských revolucí kolem roku 1830, a osudy přátelského trojlístku — herce, malíře a spisovatele —, postav spjatých s tímto pětiletím, jsou obraznou odpovědí na otázky, které se právě v době vzniku povídky, v polovině 30. let, v situaci dočasné deprese a bezvýchlednosti, vynořují.

c/ Jsou to *romantické novely* a herec /tj. profesionální herec/ tu leckdy bývá zvláštní kreací poutníka, příznačné literární podoby romantické osobnosti. Z hlediska vyjádření romantického životního pocitu /konkrétně pocitu romantické deziluze/ je zvláště pozoruhodná novela *Divadelní ředitel*^{3/}, kde se pojmenování charakteristické kontradikce ideální a reálna děje prostřednictvím látky a tematiky divadelní. Herec Asmodi — Rosenberg, po léta pro milostnou tragédii vzdálen divadlu, připravuje se na to, že založí divadelní společnost a bude v ní realizovat své představy o dokonalém uměleckém souboru. Jakmile se začne jeho záměr uskutečňovat, sráží se jeho ideální vize s tím, jak svět kočovného divadla skutečně vypadá, i s tím, jak dané publikum divadlo přijímá a co od něho chce. Realita divadla i jeho žádoucí podoba jsou tu konfrontovány tak, aby byla zpodobena deziluze vyplývající z neodstranitelného rozporu mezi — dobovým obrazem řečeno — „srdcem a světem“. Mezi „srdcem“, intimně prožívaným ideálem a dlouhodobě dotvářeným snem,

a mezi „světem“, který se za tu dobu nezměnil, který „nepopošel“ natolik, aby v něm již bylo místo pro uskutečnění ideálů.

d/ Jsou to *povídky ze současnosti*, svým dějem a postavami situované do určitého — tj. přítomného — času a do určitého prostoru, do českého. Jako takové jsou na počátku řady. Konstituující nový žánr, distancují se od svého tradičního okolí a předmětem, od něhož se chtějí odlišit, není povídka historická, nýbrž povídka s neurčitou, povšechnou, obecnou datací temporální a lokální, tedy naprostá většina dosavadní česky psané povídkové produkce /původní i přeložené/. Veškerá explicitní zpřítomnění divadla — což nejsou pouze prvky tematického plánu, jsou to také zmínky o proslulých hercích a zpěvácích, jmenovitě uváděná díla českého i světového repertoáru činoherního a operního, citáty dramatických textů nebo dramatické postavy apod. — odkazují k jevu, který se v novodobé, měšťanské umělecké kultuře stal jejím příznačným projevem, možno říci i jejím znakem. Tím, že odkazují permanentně k takto zhodnocenému a k takto fungujícímu fenoménu divadla, vyznačují tím svou předmětnou *novověkou* kulturní skutečnost a také symbolizují svou příslušnost do kultury nové, měšťanské epochy. Tato symbolizační funkce sice koresponduje s tím, o čem jsme mluvili na začátku — s tendenčně výchovným a vzdělávacím seznamováním čtenáře s akcentovanou oblastí novověké kultury —, ale dosahuje dále a je svým smyslem objemnější.

Do této souvislosti patří i Tylova satira s divadelní látkou. Od roku 1835 do počátku 40. let publikuje Tyl několik souborů satirických portrétů, které jsou vysloveně označeny jako portréty skutečnosti české. Předmětem karikatury je tu také jednou /1841/⁴/ nevzdělanost, namyšlenost, hokynářský obzor herce českého kočovného divadla, podruhé /1835/⁵/ výlučně chlebařské zájmy českého dramatického autora, tedy v obou případech zjevy, pro něž není opora v realitě. Výlučně české kočovné divadlo tehdy neexistovalo a dramatikové nebyli divadlem vůbec honorováni, a pokud je peněžně odměňoval nakladatel, bylo to zanedbatelné.⁶/ Předjímajíc budoucí, a to žádoucí stav, míří tu satira na jeho možné, předpokládatelné negativní zplodiny, má funkci perspektivního mementa, což nebývá v satirě obvyklé. I tím poskytuje tento úkaz z jiné strany argument pro symbolizační funkci divadla v Tylově próze; analyzován v souvislosti s úkazy dříve zmíněnými vedl by k nuancovanější interpretaci obsahu či smyslu tohoto symbolu.

2. Povídková próza se přiklání k dramatu a k divadelně scénickému umění — k jeho jednotlivým složkám — tím, že v nich nachází pro sebe nové, aktuálně potřebné výrazové prostředky, že adaptuje pro formy svého vyjadřování /např. pro své narativní postupy, kompozici, dikci/ prostředky dramatické nebo divadelně scénické. Jinak řečeno, prvky jazyka divadelně scénického umění a dramatu vstupují do vyjadřovacího fondu krásné prózy.

Uvedené pojmenování problematiky může ovšem implikovat představu, že existují trvalé, nebo alespoň v synchronním řezu zřetelně určené hranice mezi literárními druhy a mezi druhy umění a že tyto hranice vyplývají z vyjadřovacích možností toho kterého uměleckého druhu, z rozpětí a charakteru jeho artikulace. Avšak již

samy normativní snahy některých estetických teorií o to, aby takovéto závazné hranice byly stanoveny /např. G. E. Lessing/, vypovídají mimo jiné o tom, že pohyb směrem k exteritoriu uměleckého druhu tu vždy byl. Jako je historický vývoj uměleckého druhu spojen s intencí neustále vymezovat, určovat svůj vlastní umělecko-druhový obvod, tak je paralelně doprovázen také intencionalitou protikladnou, překročit svůj obvod směrem k jinému umění nebo i směrem do oblastí, které v té chvíli nejsou kvalifikovány jako oblasti umění. Z těchto střetů integračních a dezintegračních sil pak vyplývá jak plynulý přechod nebo „vypůjčování“ vyjadřovacích forem a postupů, tak i to, že některé takovéto výpůjčky se nadlouho zabydlí v instrumentariu jiného druhu umění, získají tu domovské právo.⁷ /Totéž se týká i motivů, látek, sdělovacích a sociálně funkčních záměrů atd./

Příklad. Vyjměme z povídky Boženy Němcové Karla holou dějovou zápletku: muž, který má v převlečení za dívku ujít vojně, ale neujde lásce — který převlekem obelstí lidské okolí, ale neobelstí přírodu v sobě. Řekneme, že Němcová převzala tento prvek z anonymizované zásobárny dějových komediálních schémat, jmenovitě z tradice převlekových komedií. Můžeme dále konstatovat, že převzatý tradiční prvek je netradičně uplatněn co do své funkce ve významové výstavbě povídky, můžeme snad opodstatněně předpokládat, že geneticky, provenienčně jde o prvek divadelní, avšak gesto výpůjčky či převzetí nás nebude jednoznačně orientovat k divadlu a dramatu, vzhledem k této zápletkou již běžně pracuje renesanční novela a od té doby stabilně patří i do vyjadřovacího fondu krásné prózy.

Při genetickém aspektu komparování je nadto žádoucí ještě počítat s dalším momentem. Divadlo i krásná literatura jsou nižší složky vyšší struktury, umělecké kultury, která si vytváří svou historicky osobitou sémantiku a svou poetiku, jež překrývá jednotlivé druhy umění a ve všech se projevuje v podstatě stejnou základní gestací, stylizací, symbolikou.⁸ /Znamená to mj., že je žádoucí vyvažovat genetické komparování typologickým.

Příklad z Tylovy povídky Rozina Ruthardova: „I seděla tu zlatovlasá Adlinka u přeslice, ale vřetýnko se netočilo, a dívka majíc ručinky na lůně složený a hlavinku sklopenou, myslila na Víta, pana urburního písaře.“⁹ /Nad popisem tohoto výjevu se nám možná vybaví Markétka u kolovrátku, to jest sentimentálně nvyé inscenování tohoto výjevu z Goethova Fausta, může se nám ale právě tak vybavit frontispichní rytina biedermeierovského almanachu nebo sentimentalistická malbička nebo jiný takový výtvarný projev z této doby — tedy v sumě: zmíněná gestace té dobové poetiky, která je poetikou historického stavu umělecké kultury. Tato poetika se nám ukáže jako konečný rámeček Tylova individuálního slohu ještě zřetelněji, jestliže si uvědomíme, že jsme tu četli nikoli větu s látkou z autorovy současnosti, nýbrž větu z povídky, jejímž časovým dějištěm je doba posledních Přemyslovců.

Vraťme se však zpět ke zřeteli genetickému, protože tímto směrem je orientována naše vlastní problematika. Specifické nejazykové prostředky a znaky, jimiž disponuje jevištní divadelní umění, mohou vstoupit do krásné literatury jenom tím způsobem, že jsou transponovány, tj. nejprve slovně vyjádřeny. Každá verbalizace pak nutně nese s sebou především dva faktory. Za prvé je to výběr, a to jak výběr z relevantního

repertoáru slovního a vůbec jazykového vyjádření, tak i výběr z příslušných skutečnostních dat; cokoli nejazykového smyslově vnímáme, představuje přece ve chvíli, kdy je to pojmenováno, také paradigma volby. Za druhé co vizuálně vnímáme jednorázově a globálně, dostává s verbalizací časovou posloupnost. Jak tato časová posloupnost, tak výběr skutečnostních dat a podoba jazykového pojmenování, popřípadě všechny tyto faktory společně mohou s sebou nést i nové rozlišení významové nebo odstupňování hodnotové. Toto se týká jakékoli verbalizace vnímaného. Navíc se literární verbalizace specifických nejazykových znaků divadelně scénického umění uskutečňuje v rámci hierarchicky vyšších příkazů, v rámci významové výstavby literárně uměleckého díla. Ta ještě více staví do popředí aktivitu činitele přijímajícího a s ní i možnost značných posunů významovosti hodnotovosti nebo funkčního uplatnění.^{10/}

Může se mi nyní právem vytknout, že příklady, s nimiž jsem pracoval, byly jednotliviny vytržené z patřičné souvislosti, zatímco s položením otázky je operativní pole vymezeno až vztahem dvou systémů. Že tedy výchozí báze pozorování, tj. strana povídkové prózy, musí také mít charakter celistvosti, jen pak že je poměřitelná celistvostí jinou. Je to nepochybně námitka patřičná, avšak příklady jsou jen názornou ilustrací, nikoli vlastní objekt zkoumání. Nešlo mi o ně, nýbrž o tři obecně formulované poznámky, které měly následující výklad navodit tím, že tu budou jako předznamenání zpřítomněna některá známá teorémata.

Pokusme se nyní — už s respektováním požadavku přihlížet k věcné celistvosti látky — na jednom případě nikoli demonstrovat, nýbrž hypoteticky naznačit, jak se Tylova povídka v jedné situaci obecného historicky vývojového procesu obrací k divadlu a jak především v hereckém projevu mluvním a kinezickém nachází výrazové prostředky, které odpovídají jejím aktuálním narativním potřebám.

Veškeré vývojové tendence těsně poklasicistické evropské prózy mají společné to, že usilují o individualizaci — o individualizaci postav, dějů, scén, situací, prostředí, promluv. Podoba i smysl této individualizace se liší, pokud jde o povídkové žánry nebo o literární směry a autorské osobnosti, vesměs se však s individualizací aktualizuje popisná složka; ta je jedním z činitelů, který eliminuje holou referativnost klasicistické povídky.^{11/} U nás se tento vývojový pohyb děje v opozici nikoli proti klasicistické próze — kterou vcelku nemáme —, nýbrž hlavně proti knížkám lidového čtení, a zřetelně, jakožto záměrné umělecké směřování, se objevuje až ve 20. letech v preromantické povídce.^{12/} Z tohoto hlediska je pak zveřejnění Klicperova Točníka /1829/ i historickým mezníkem a próza romantické generace /Tyl, Mácha, Sabina, Štorch, Filípek, Kollár, Ehrenberger, Rubeš aj./ začíná tvořit takřkajíc těsně po tom, co se na první koleji nezvratně přehodila výhybka. Úsilí o individualizaci narativní prózy a příklon k popisnosti jakožto k jejímu instrumentu je už pro tuto generaci záležitostí vědomou. Dosvědčuje to např. Tylova poznámka z roku 1833, ze samého začátku jeho soustavného povídkového tvoření; vysvětluje venkovským lidovým čtenářům, kdo je to Walter Scott^{13/}: /Jest to/ na slovo vzatý anglický

spisovatel románů — na česko kratochvilných kronik, jakož jest o udatném Petrovi. Díla jeho jsou lepší nežli Zdeněk Zásmucký, Hrabě Rožmberk a Rytíři plzeňští; jakž ale as píše, o tom vám v krajích bohužel ani jediného na příklad uvésti nemohu, vyjímaje leda spisovatele Točníka. Víte, Čechové, kdo to jest? — Walter Scott měl /neboť již vloni zemřel/ tu znamenitou ctnost, že kdykoliv řeč o nové osobě započal, vždy nás dokonale s ní seznámil. Ohlásil nám — kdožví jakými se mu to kouzly vždy dostalo? — o nejmenším jejich vlásku za levým uchem; pověděl nám o natrhnutém podešvu na pravé botě; věděltě, čím se pannám nejtenčí žilka v srdci pohýbá i kolik slov štěbetavým ženám denně z úst vyklouzne: tuto pak péči a důkladnost velice ctím, a pokudž slabost má postačí, za velikánem rád se pouštívám. — Nación, Jindy a nyní 1833, kn. in J. K. T., Národní zábavník, 1981, s. 196—197.

Mluvíme-li o popisnosti, nemějme na mysli jen textově uzavřené pasáže, nýbrž i drobné údaje v celku vyprávění rozptýlené, které daný fenomén popisem nuancují, specifikují, detailně odstiňují. Místem, kde se právě tento druh detailních údajů může uplatnit, a také místem, které jejich textově rozptýlený výskyt opakovaně může uvádět do spojitostí, je *uvozovací věta promluvy*. Ta je také vlastním předmětem našeho zájmu.

Pro dané potřeby zcela postačí, řekneme-li, že povídková syžetová próza má dvě diskontinuální pásma, pásmo vyprávěče a pásmo promluv postav a že uvozovací věta stojí na švu mezi jedním a druhým pásmem. Stojí tedy v místě, kde postava, zachovávajíc si nadále svůj status produktu epického vyprávění — předmětu výpovědi —, stává se současně také nositelem, bezprostředním subjektem výpovědi. Uvozovací věta je součástí pásma vyprávěče, avšak její zmíněné postavení na styku obou pásem ji funkčně obrací jedním i druhým směrem. Bez ohledu na textovou pozici vzhledem k přímé řeči /před ní, vložena do ní, za ní/ může zastávat /současně x odděleně/ tři funkce.

1/ Její prvotní funkce je kontextační, spíná jedno pásmo s druhým, funguje ve prospěch jednoho i druhého /např. uvozovací věta s jakýmkoli přísudkovým verbem dicendi/. Jde sice o funkci prvotní, avšak uvozovací věta je nezbytnou součástí jazykového textu jen v orální epice; v literatuře psané může být nahrazena vyjádřením nejazykovým, např. grafikou.

2/ Uvozovací věta může i svou funkcí setrvat v pásmu vyprávěče, může v ní totiž pokračovat výpověď o ději neb o dění, které nezávisle na promlouvajícím doprovází promluvu, nebo může uvádět dílčí údaje o postavě, o prostředí atd.
Příklady:

— Popis postav, akcí doprovázejících promluvu a popis prostředí dialogu: Jaroš a Stivín poráželi na kopci nad hlubokým ouvozem stovkový buk /.../ „Již musí býti k páté hodině,“ pravil Jaroš, vysoký šedivý stavec, ustav od práce a podpíraje se o poloupodřatý buk, „a ještě jest tak šero, jako by dvě hodiny scházely do slunce východu.“ — „Ano“, odpovídal Stivín, taktéž vysoký, silný mladík, poodcházeje stranou, kde pod nízkým modřínem na rozestřeném plášti ležela tykvová láhvice naplněná mlékem a načatý bochník ječného chleba. „Máme dnes hustou mlhu /.../.“ K. H. Mácha, Křivoklad, in *Próza*, Praha 1961, s. 9. .

— Uvozovací větou prochází dál dějové pásmo: /Vypravěč zamyšleně drží v ruce dopis, který před chvílí dostal od neznámého starce, když ho obklopí hlouček studentských přátel./ „Bei Gott, ein Liebesbrief. Laß sehen!“ zvolá jeden chápaje se listu. — „Nech státi!“ vzkřiknu, a chopiv ho za prsa i mrštiv daleko všetečným, spěchám domů. Mně byl list tento svatý. K. H. Mácha, *Marinka*, in *Próza*, Praha 1961, s. 141.

3/ Uvozovací věta může být svou funkcí spjata také s promluvou /s přímou řečí/. Její obsah je orientován k promluvě tím, že promluvu jakkoli významově doplňuje, specifikuje, charakterizuje nebo kvalifikuje.

Příklady:

— Obsahové a významové doplnění promluvy: „Ženo!“ — vykřikne Stojmír — a v tom slově bylo více hrůzy nežli zvědochtivosti. V. K. Klicpera, *Točník*, in *Výbor z díla*, Praha 1955, s. 478.

— Popis gesta, které zjevně má samo o sobě znakový charakter: /Replika na vyznání lásky k vlasti./ „Aha!“ pokynul Vilém několikrát hlavou. „Tys tedy také sloupek z onoho plotu, jež někteří blázínkové teď okolo české země vystavěti usilují, nazývajíce ho vlastenectvím? Proboha tě prosím, nechytej se pavučin!“ J. K. Tyl, *Láska básníková*, in *Kusy mého srdce*, Praha 1952, s. 130.

— Popis gesta, jehož smysl je zakódován v obsahu promluvy: /Rozhovor cestou mezi poli./ „I tot' aby do toho všickni živí . . .!“ rozkřikl se Podhajský, pádnou hůl svou hluboko vedle polní pěšiny do kypré země zabodnuv. J. K. Tyl, *Vlast a matka*, in *Kusy mého srdce*, Praha 1952, s. 177.

— Charakteristika zvukové podoby promluvy /tempo, intonace/ a interpretace těchto zvukových faktorů jakožto znaků: „Králi, mně schází meč!“ praví dále kat. — „Nech mně ho na starosti,“ promluví Miláda; řeč její byla zdlouhavá, vážná i určitá, však jednozvučně jak byla pronešena, měla cosi strašného do sebe. „Žádný, neznaje cenu jeho,“ mluvila dále, „nebude se oň starati, já ji znám; meč tento opět bude tvým, pohledávej ho u mne!“ K. H. Mácha, *Křivoklad*, in *Próza*, Praha 1961, s. 29.

Co mohou údaje popisné věty ve svém souhrnu znamenat pro zmíněnou individualizaci, snad alespoň naznačily uvedené texty. V Tylových povídkách jsou uvozovací věty daleko četněji frekventovány než v prózách jeho současníků a jsou v průměru také textově daleko rozvinutější než např. u Máchy. Bohatě se v nich uplatňuje funkce třetího typu /uvozovací věta je obsahovým a významovým doplňkem přímé řeči/, a co nás bude od této chvíle výlučně zajímat, tento typ Tylových uvozovacích vět obsahuje velmi často jak údaje o zvukové podobě promluvy, o paralingvních fenoménech /intonace, frázování, témbra, dynamika, tempo/, tak popisy gest a jiných kinezických projevů promlouvající postavy, jejichž významová platnost se bezprostředně váže na danou přímou řeč.

Údaje o zvukové podobě promluvy jsou jednou pojmenovány přímo, jindy metaforicky, jindy popisem jejích symptomů nebo nepřímou uvedením vnitřních psychických podnětů. Potřebě získat soubor srovnatelných dat, která je prvním předpokladem pro interpretaci, napomáhá mimo jiné i to, že jak promluvy samé,

tak to, co je podmiňuje nebo jinak určuje, lze typizovat. Vzorky, které jsme s M. Procházkou zatím zpracovali, ukázaly, že asi bude možné pro celek Tylovy prózy sestavit dostatečně širokou typovou škálu situací a okolností promluvy, že bude možné podle typů utřídit promlouvající postavy /to zřejmě nejsnadněji/ a že se lze pokusit z několika hledisek typizovat i významové zaměření promluv. Další kritéria, která se při tomto křížícím se uplatnění hledisek projeví, je jak žánr povídky, tak samozřejmě i vlastní jazyková data promluv /přímých řečí/, která jsou relevantní pro zvukovou podobu či realizaci řeči, — tedy data opět srovnatelná. Obdobné typové utřídění do kategorií se ukazuje jako možné i při kvalifikaci popisovaných kinezických projevů přiléhajících k promluvě; nad takto utříděným souborem je možno již klást si otázku, jaký vlastně celek v poetice povídky vytvářejí tyto kinezické projevy samy o sobě.

Vyhodnocený soubor dat o paralingvních fenoménech bude zdá se natolik obsažný, že bude moci alespoň orientačně svědčit o autorově představě, jaká je zvuková podoba promluv jeho povídkových postav. Dospějeme-li až k této úrovni, bude to — domnívám se — zjištění cenné. Navíc je možno se ptát: Je tato představa dána Tylovou vlastní jazykově komunikační praxí, popřípadě normativním zřetelem směřujícím k této praxi — nebo je to stylizace zvukové podoby promlouvání, stylizace zakotvená v individuální poetice Tylovy prózy, resp. v hierarchicky vyšším, nadindividuálním poetickém systému — nebo /což je modifikace předchozí možnosti/ projektuje se do této představy existující či žádoucí podoba dobové jevištní deklamace? Víme předem, že není možné, abychom /i při užití jakkoli širokého srovnávacího materiálu/ dospěli k jednoznačné odpovědi.

Značnou oporou tu ovšem bude zjištění, jaký vlastně celek vytvářejí kinezické projevy. Již dnes víme, že je tu — při přihlédnutí k uvedeným typovým kategoriím okolností, situací, obsahů promluv, promlouvajících postav a povídkového žánru — zřetelná tendence ke stereotypům a že tyto pohybové akce ve většině nelze interpretovat jako symptomy jedinečného /např. jako příznak jedinečného charakterového rysu postavy/. Je také již zřejmé, že jen nevelká část gest patří do ustáleného souboru znakových prostředků neverbální komunikace /takovýto případ tu byl demonstrován z povídky *Láska básníkova* oním několikerým povážlivým pokývnutím hlavou/ nebo že patří mezi slovní fráze o gestaci, jejichž význam je rovněž konvencionalizován /„zalomila rukama“/.

To je asi vše, co zatím víme, a o tyto výsledky se opírá naše hypotéza: kinezické projevy postav Tylových povídek, které jsou popisovány v souvislosti s promluvami těchto postav, nejsou *membra disiecta*, nejsou to popisná data, jejichž význam je vždy znovu určován pouze nejbližším kontextem povídky, je to soubor, který alespoň ve své podstatné části má charakter uzavřeného znakového systému. Tento systém se sice opakovaně uplatňuje v Tylově povídkové tvorbě, avšak není z ní vyňatelný, protože se na jeho strukturaci podílí — například prostřednictvím rozdílných žánrů — také poetika Tylovy prózy. Nedomníváme se, že každý jednotlivý popisovaný pohybový projev odpovídá zvyklostem dobového projevu hereckého /tj. jaký se průměrově ustálil v pražském německém i českém divadle nebo k jakému

Tylova režisérská představa o hereckém kinezickém projevu směřovala/, avšak domníváme se, že se nejspíše Tylova představa, jaké mají být pohybové akce hercovy,^{14/} promítla do tohoto systému jako jeho návod, východisko — že se do něho promítla hlavně svými strukturálními principy. S tím pak do popisů gestace a pohybových akcí povídkových postav vstoupily i jednotlivé konkrétní podoby této složky dobového hereckého projevu; podle našeho předpokladu tu jde o dosti výrazný segment.

Ani tuto hypotézu nebude lze vcelku jednoznačně prokázat. Bude doufejme možné prokázat pravdivost některých jejích vět /např. že tu jde o systém/ a v optimálním případě dospět do stadia, že neshledáme věcné nebo koncepční argumenty svědčící proti celé hypotéze. Protože popisy pohybových projevů a popisy paralingvních fenoménů v Tylových uvozovacích větách spolu těsně souvisejí — mnohdy dokonce jako výrazové složky dvou typů zvláštních znaků —, mohli bychom se v případě, že se naše hypotéza o kinezických projevech uvedeným způsobem zpevní, domnívat, že také za tím, jak Tyl prezentuje zvukovou podobu přímých řečí povídkových postav, je divadlo — opět spíše žádoucí podoba české jevištní deklamace.

Východiskem naší úvahy byla jedna obecná tendence ve vývoji evropské poklasi-
cistické povídky, tendence individualizovat poetickou skutečnost, vytvářenou epickým vyprávěním. Konstatovali jsme, že této individualizaci mnohdy slouží v Tylových povídkách také uvozovací věty přímých řečí /promluv povídkových postav/, a konečným cílem programu zde nastíněného a zaměřeného k rozboru jednoho typu uvozovacích vět v Tylových prózách je prokázat, nakolik je to v daném případě možné, že pozadím nikoli nepodstatných prostředků individualizace v Tylově próze je divadlo^{15/} — herecký projev pohybový a mluvní. S adaptací těchto divadelně znakových prvků pro potřeby epické prózy zároveň Tyl zúžil jejich původní funkční rozpětí a tím, že je soustředil hlavně k funkci jediné, individualizační, pozměnil také jejich uplatnění významové.

[2]

Pojem „divadelnosti“ — pokud bychom chtěli brát v úvahu pouze jeho teoretickou podobu — je velmi široký. V rámci takovéto širě by bylo možné sledovat vliv divadelnosti u všech prvků literatury /tj. např. i u vyprávění/, zvláště když bychom se neomezili jen na fáze novější, ovlivněné knihtiskem, a vzali v úvahu též dlouhé období blízkého vztahu psané a mluvené řeči /kdy divadelnost — v jisté své formě — existovala často jako přirozený a nezbytný způsob prezentace literárního textu/.

Mám za to, že u vědomí různých teoretických problémů spjatých s danou otázkou je výhodnější sledovat jistou konkrétní historickou variantu této obecné problematiky. Ostatně, jen na okraj: samo vymezení pojmu „divadelnost“, jak je nacházíme v různých slovnících, encyklopediích či speciálních pojednáních, je natolik nejednoznačné, různorodé a leckdy kontraverzní, že neskýtá solidní základnu pro konfrontaci dvou znakových systémů, o nichž má být řeč. Čili jistá *historická podoba* divadelnosti,

jakkoliv třeba nepřijatelná z hlediska jiných historických koncepcí /zvl. 20. stol./, je svou zúžeností, ale též konkrétností, jako východisko pro řešení problému přijatelnější. Ještě podotýkám, že věc je — ovšem přitažlivým způsobem — komplikována rozšířením problému divadelnosti v jiných vědních oborech, např. sociologii¹⁶/, na celé společenské dění. Zavedení tohoto přístupu by ovšem vyžadovalo rozšířit otázku na sledování společenské interakce z hlediska divadelnosti v ní obsažené /což v tomto krátkém příspěvku nelze provést/.

Přirozeným způsobem se nabízí sledování vztahu literatury a divadla okruh problematiky, jež je spjata s dramatickým textem. Jak známo podvojnost dramatického textu, jeho úzká spjatost /v historickém vývoji větší či menší/ jak s literaturou, tak s divadlem, ukazuje na různé způsoby prolínání, dokonce i jejich totožnosti, jež kdysi vedla až k extrémní koncepci zahrnující divadlo do literatury. Ve svém příspěvku nemíním sledovat tuto oblast, jelikož by do popředí musely vystoupit také otázky vlivu literatury na divadlo.¹⁷/

Jak už o tom hovořil M. Otruba, v případě Tyla /a můj referát se týká části jeho tvorby/ jsme chtěli ukázat, jak se vliv divadla projevoval v jeho povídce.¹⁸/ Chci sledovat, jak se zde projevoval vliv divadla na literaturu z hlediska vyjadřovacích prostředků /a jejich funkce/ obou umění, v čem a jakým způsobem.¹⁹/ Nepůjde o povšechnou sumaci a typologii, ale soustředím se na několik textů a na nich se pokusím ukázat, jak se zmíněný vliv projevoval.

Předesílám to, co bude třeba postupně prokázat, že v případě Tyla se divadelnost v literatuře projevovala prostřednictvím *dramatizace* resp. využitím prvků *dramatizace*/, z hlediska jejího dobového významu, který zahrnoval v první řadě jistý způsob výstavby dialogu, uspořádání scén, příp. dějovou gradaci — a co bylo spojeno s jistým způsobem vidění světa a společenských i kulturních potřeb, a s jistou divadelní konvencí.

Půjde o tyto texty: v míře největší *Kníže d'ábel*, pak *Běda lhářům*, *Ženich na licho*, a *Ptáčnickova dceruška*. První dva spojuje to, že jde o literarizovaná dramata, druhé dva to, že jsou prezentovány jako povídky /resp. povídka a novela/.

Kníže d'ábel /či někdy též *Robert d'ábel*, 1842/ vznikl úpravou Raupachovy hry. Jeho zvláštnost je v tom, že chce být zároveň *povídkou i textem divadelním* /dramatem/. Tyl považoval za potřebné učinit k textu dovětek, v němž tento záměr vysvětluje: jednak chce přinést dárek ochotníkům, „ježto v divadle národním si libujete a za semeniště mnoha dobrého jej považujete, po kusech shánějí se, kteréž by s nějakým prospěchem na prkna, ježto svět představují, uvést se daly“. Tyl dává návod, jak vypsát řeči, členit výstupy atd., ale především říká „jsem z většího dílu přidal, jakým hlasem a jakými posunky řeči jednotlivé přednáseti mají“. Kromě toho chce ale vyhovět též čtenářům, pro něž je drama četbou obtížnou a napomáhá jim uvedením toho, „kde a jak a co se dělo — kdo a kde a jak co činil“. Zhruba řečeno „*činohru* v podobě *povídky* na světlo vydal.²⁰/

Celkově můžeme text charakterizovat jako především dramatický, mající dramatickou stavbu — je prostorově a časově aranžován tak, aby mohl být předveden na

jevišti. Projevuje se to v určení lokalit, rozložení scén a výstupů, dějové gradaci, a v neposlední řadě ve způsobu vedení *dialogu*. Ten je v zásadě koncipován tak, že řada okolností /někdy doplňovaných poznámkou/ je v něm obsažena, alespoň v míře obecné. Jsou tu využity různé postupy dramatického dialogu: např. uvedení okolností děje v expozici, jsou tu též nenásilně zabudovány kratší monology /vyprávění/, ale tak, že nevybočují z celkového dialogického zaměření; v dialogu se vyjevuje konflikt, jím především je rozvíjen děj atd.

Jakou funkci zde plní *uvozovací věty*? Upozorňuji, že působí dojmem *připojenosti* k hotové kostře textu spočívající v dialogickém vývoji. Z hlediska divadelního je formálně narušen klasický postup předznamenávání dialogu poznámkou, uvozovací věty jsou vsazeny do dialogu /často roztrhávají jednotlivou repliku, což je postup projevující se hlavně v literatuře/; oproti běžné dramatické konvenci jsou však četné /jsou připojeny téměř ke každé replice/ a mnohem pestřeji a hlouběji specifikují jak okolnosti, tak především vztah mluvčího k jeho replice /či psychický stav mluvčího v okamžiku vyslovení repliky, v dané situaci/. Z hlediska literárního jde o aktivizaci *užší* narativní složky /včetně stručných popisů/, tj. jde hlavně o narativní komentář dané situace promluvy /ať už psychické či vnějších okolností/. Chybí širší narativní pasáže, které by mohly vytvářet jistou *protiváhu* dané replice v tom smyslu, že by vznikaly další významy v napětí mezi dialogem a vyprávěním; v dané podobě je vyprávěcí part pouze rozšířením a specifikací replik.

Přehled jednotlivých oblastí, které jsou zachyceny uvozovacími větami /a několika málo samostatnými popisy/, nám ukazuje celkem sporadická určení příchodů a odchodů /včetně způsobu/ či pohybů, které mají proxemický ráz. Poměrně málo četná je i oblast mimiky, což je částečně dáno dobovým charakterem divadla. Některé mimické výrazy mohou být v divadelní interpretaci transponovány do sféry parajazykové /např. zaškaredila se, s důležitou tváří, s opovržením atp./, i když z hlediska literárního si ponechávají svou mimickou hodnotu /s možností přesahu i k tónu repliky/. Několik málo pasáží vyprávěcích je stavěno v rámci konvence divadelní.

Poměrně rozsáhlejší oblast představují *gesta*, což též souvisí s dobovým rázem herectví, i když si prozatím netroufám určit, v jaké míře jsou vyčerpány dané možnosti, resp. jaký trend Tyl prosazuje — problém je totiž komplikován mj. snahou učinit text i dílem literárním. V každém případě zjišťujeme snahu o pestrost a diferenciaci popisu gest, což může být motivováno jak zaměřením divadelním /pomoc ochotníkům/, tak literárním. Bylo by možné přesněji tuto oblast rozčlenit — např. podle toho, zda jde o směřování k interakci, a poté k hierarchizaci atp., či o samostatný výraz psychického stavu ad. — v tomto okamžiku to však není nutné.

Jednoznačně nejrozsáhlejší oblast představují prostředky *parajazykové* /více než 50 % uvozovacích vět, i když jsou sem zahrnuta i pojmenování hybridní, což je dáno literarizací textu/, různě odstíněné, tj. od přímého označení způsobu výslovnosti až po pojmenování psychického stavu, jenž stojí v pozadí promluvy a ovlivňuje způsob pronesené řeči. Koncentrace na tuto oblast vypovídá o dobové divadelní motivaci, i když poměrně umná diferenciací těchto charakteristik /oněch obligátních „řekl“, „odpověděl“ atp. tam není mnoho/ zvyšuje literární hodnotu textu.

Kníže d'ábel zachovává zhruba základní vlastnosti dramatického textu /konečně ten stojí u zrodu Tylovy povídky/, ale je rozšířen o větší míru poznámek, než je u dramatu zvykem. Tylem zamýšlená dvojí funkce textu se projevuje ve stírání hranic mezi „dramatickou poznámkou“ a „uvozovací větou“. /Na okraj: je třeba však mít na paměti, že některé dramatické trendy vycházely vstříc čtenářské recepci dramatického textu — především v rovině poznámek —, aniž by se snažily učinit z dramatu zároveň povídku; viz např. Shaw.²¹/ Literárnost textu se projevuje rozvinutím a diferenciací uvozovacích vět, i když nemyslím, že by se v tomto příliš opírala o prozaické žánry /ty často pracují s mnohem chudším repertoárem uvozovacích vět/; byla tu použita zvláštní varianta uvozovací věty, podmíněná závislostí na dramatické výstavbě /což bylo dáno do značné míry jak tím, že byl adaptován dramatický text, tak snahou zachovat jeho dvojí funkci/.

Povídka *Běda lhářům* /1839, tedy časově předcházela *Knížete d'ábla* a Tyl si vytvořil jisté předpoklady pro jeho adaptaci/ byla založena na obdobném podkladu — zde šlo o adaptaci Grillparzera. Menší odchylky neporušují podobný princip výstavby textu. Např. snaha rozšířit narativní část stále ještě příliš nepřekračuje rámec užší narativity; rozšiřuje se především pojmenování situace, v níž jsou repliky pronášeny. Na rozdíl od *Knížete d'ábla* se někdy objevují dialogické výměny, které nejsou doprovázeny specifikacemi v uvozovacích větách. Najdeme zde ale též některé typicky divadelní prostředky, např. označení scénérie přímou řečí, poukazy k prostoru divadelnímu /*Souriau*/, monolog v přímé řeči atd., tj. to, co se v literatuře obvykle zachycuje vyprávěním.

Ženich na licho /z téhož roku jako *Běda lhářům*/ není adaptací dramatu, ani nemá plnit dvojí účel, má být čistě čtenářskou záležitostí. Literárnost se projevuje např. v uvádění názvů jednotlivých kapitol, širším rozváděním uvozovacích vět a také rozsáhlejší narativní „vyplnění“. Uvozovací věty mají širší záběr, i když ne tak samostatný, aby modifikovaly relativní „soběstačnost“ dialogu. Dialog ale ukazuje k dramatické motivaci /dokonce takto je použit i uvozovací dialog, odkrývající zárodek konfliktu/. Jakkoliv je literárnost výraznější než u *Běda lhářům* /nemluvě o *Knížeti d'áblu*/ — např. v rozsahu popisu i narace, v narativní výpovědi o výpovědi bez přímé řeči —, přesto stavba dialogu je stále ještě blízká předchozím dvěma textům, čemuž odpovídá i rozlišení typů postav, ba dokonce i využití motivu záměn osob, jak jej známe z komedií.

Konečně poslední text — *Ptáčníkova dceruška* /1845/ — je žánrově poměrně vyhraněný a na rozdíl od předchozích nenabízí bezprostřední inscenační možnosti. Vychází z vyprávění a popisu /ty mají poměrně akční ráz/, dialogické výměny jsou kvantitativně omezeny a nejsou ústředním nositelem děje, a zjišťujeme tendenci popisovat myšlení jednotlivých postav. Avšak i zde nacházíme stopy vlivu dramatického pojetí, byť redukované. Dialogické partie jsou budovány v rámci scén i když nejsou tak četné, aby se o ně opírala textová struktura /jako tomu bylo u textů předchozích/, představují alespoň minimální dramatické jednotky odstíňující tok vyprávění. Dialog si v jejich rámci zachovává již dříve naznačenou míru samostatnosti a uvozovací věty vycházejí z podobného způsobu specifikace, jaký jsme viděli

u předchozích textů — tj. pojmenovávají jsou zde především kinezické a parajazykové faktory.

Na tomto místě nezbývá než jen poukázat na další směr úvah: je to 1. konfrontace toho, co je známo o repertoáru hereckých prostředků tehdejšího divadla s tím, co se snaží popsat a kodifikovat dobové teorie; např. stále nejsou dostatečně zhodnoceny teorie Engelovy, jehož *Ideen zu einer Mimik* byly — jak je ostatně vidět i z Tylovy poznámky^{22/} — u nás známy; 2. zachycení uzance /popřípadě kodifikace/ uvozovacích vět /v Tylově době/ na širší komparativní základně.

Pro odstínění jak Tylovy tvorby, tak pojmu divadelnosti, bych rád ještě učinil poznámku.

Roku 1936 odsoudil Tylův, ale i Klicperův způsob dramatizace E. F. Burian, aby zdůraznil Máchovu schopnost dávat podněty pro tvorbu nové jevištní skutečnosti. Ovšem Burian musel připustit, že torza Máchových *dramat* jsou vystavena podobným výtkám /popisnost, „pravděpodobnost“ atd./; nicméně Máchova divadelnost je dána v jeho *prózách a poezii*.

Nechme teď stranou oprávněnost Burianovy kritiky /je příznačné, že vyšla ve sborníku *Ani Labuť ani Lúna*/, jež vycházela z jisté vyhraněné divadelní koncepce. Zajímavé nyní pro nás je, že Mácha — a to ne ve svých dramatech — dával podněty pro *jistý typ divadelnosti*, který — jak se ukázalo — těžko mohl být uplatněn v 19. století. Bylo popsáno jinde /ne Burianem, ale Vodičkou^{23/}, jak básnické popisy, představující důležitou složku Máchova díla, úzce souvisejí s psychickým nalaďením postav a vytvářejí s ním vnitřní napětí; k tomu přistupuje např. mluvní /výpovědní/ ráz monologu, „náznakový“ dialog /pokud jej neprezentujeme vytrženě bez vyprávěcí opory, jak to učinil Burian, taková pasáž pak působí komicky/. Podobné napětí mezi popisem a jednáním šlo těžko zachytit v rámci dobové dramatické konvence: těžko umístit takové popisy do poznámky; vedle toho zachycení okolností děje v přímé řeči by vedlo k přexponovanosti vyprávěcích partií ad.

Moje poznámka chtěla jen upozornit na fakt, že Tylova teatralizace některých literárních prostředků představuje jen jednu z jejích podob, a že lze nalézt i jiné varianty, i když ty musí někdy počkat na odhalení a zhodnocení delší dobu.

Poznámky

[1]

^{1/} Odbornou literaturu o Tylově próze registruje Hlavní literatura o životě a díle J. K. Tyla od M. Laška v kn. M. Otruba — M. Kačer, *Tvůrčí cesta J. K. Tyla*, Praha 1961. Z pozdějších prací: doslovy in J. K. T., *Historické povídky* 4, Praha 1964 a in J. K. T., *Novely a arabesky* 3 a 4, Praha 1974 a 1977; V. Štěpánek, *Počátky novočeské prózy*, *Česká literatura* 17, 1969; M. Otruba, *Tylova publicistika z údobí Květů*, *Česká literatura* 27, 1979.

^{2/} *Květy* 3, 1836, kn. in J. K. T., *Novely a arabesky* 1, Praha 1958.

^{3/} *Vlastimil* 4, 1840, kn. in J. K. T., *Novely a arabesky* 1, Praha 1958.

- ^{4/} České granáty, 7: Smolarinský, herec, umění svého první milovník, takto ale intrikán u národního divadla v Neznámovicích, příteli svému u baletu . . . ském, Květy 8, 1841, kn. in J. K. T., Kusy mého srdce, Praha 1952, s. 122.
- ^{5/} Dopisy patrných /to jest mezi odbírateli Květů poznamenaných/ osob, 3, Květy 2, 1835, kn. in J. K. T., Národní zábavník, Praha 1981, s. 628 n.
- ^{6/} Dokládá to např. historie vydávání Klicperových her u J. H. Pospíšila v Hradci Králové, viz V. Justl, V. K. Klicpera, Praha 1960.
- ^{7/} Viz J. Mukařovský, Mezi poezií a výtvarnictvím, Slovo a slovesnost 7, 1941, kn. in J. M., Kapitoly z české poetiky 1, 2. vyd. 1948; M. Grygar, Vývojové napětí literárních a mimoliterárních jevů, Česká literatura 14, 1966.
- ^{8/} Těmito jevy se zabývají především sémiotikové tzv. tartuské školy, viz sborníky Trudy po znakovym sistemam, vydávané od r. 1964 v Tartu.
- ^{9/} J. K. Tyl, Rozina Ruthardova — Pout' českých umělců, Praha 1957, s. 19.
- ^{10/} Zmíněné obecné postupy a důsledky verbalizace vizuálně vnímaného je možno zpětně promítnout do uvedeného popisu Adlinky u přeslice z Tylovy Roziny Ruthardovy /výběr skutečnostních dat a určení jejich posloupnosti, výběr forem jazykového pojmenování/. Jestliže budeme ad hoc považovat za prokázaný fakt v diskusi vyslovenou domněnku J. Mukařovského, že obraz vězení v 2. zpěvu Máchova Máje snad byl inspirován tím, jak vězení běžně zpodobovaly divadelní kulisy na počátku 19. stol., můžeme tímto případem názorně doložit tezi, že podobu verbalizace specifických nejazykových znaků divadelně scénického umění konečně určují při jejich vstupu do literárního díla principy jeho významové výstavby. Popis vězení je v Máji soustředěn pouze na dvě věcná data, obě odpovídají obrazu vězení na kulise: hluboká perspektiva protáhlé kamenné místnosti /v Máji: „sklepení dlouhé“ — „síní dlouhá“ — „daleká kobka“/ a stropní klenutí opřené o řadu sloupů /v Máji: „Sloup sloupu kolem rameno si podává Temnotou noční . . .“/. Hluboká perspektiva prostoru takřka donedohledna ubíhajícího nemá na kulisovém obrazu vězení funkci odkazovat na danou skutečnost věcnou, není vyvozena z reálné podoby vězeňské místnosti, její funkcí je opticky zvětšovat hloubku divadelního jeviště. S přechodem ze scénografického do poetického znaku ztrácí však tento formační princip svou funkci a zvrací se v kvalitu obsahovou. I když poetická skutečnost vězení v Máji nadále věcně neodpovídá tomu, jak dobové vězení mohlo vypadat, nově nabývá schopnosti vnětextového odkazování tím, že tento „daleký“ prostor kobky je i prostorem reálně odpovídajících efektů zvukových a světelných. Tato akustická a vizuální data jsou ovšem primárně motivována vnitřní skutečností básnickou, doprovázející situaci vězně před popravou a jeho reflexe. Metaforu „Sloup sloupu kolem rameno si podává“ lze chápat jako slovní přepis jednoho data kulisy; výběr právě tohoto data i jeho verbální prezentování jsou však dirigovány zvnitřku významové výstavby díla. Popis vězení koresponduje totiž s obdobným popisem krajiny v 2. intermezzu, „ouvalu“ za pozdního večera, kde sedí po Vilémově popravě sbor jeho druhů loupežníků: „Stojí hory proti sobě, Z jedné k druhé mrak přepnutý Je, co temný strop sklenutý, Jednu k druhé pevně víže.“ Metaforickým popisem vytvářená analogie mezi přírodním a vězeňským prostorem a další motivy, které se kolem ní souladně i rozporně kupí, jsou pak zdrojem celého trsu dalších poetických významů. /Převzato z mého pojednání Sémantické vazby mezi literárním dílem a jeho okolím, které bylo zveřejněno jen přednáškou v Literárněvědné společnosti při ČSAV v Praze 11. 1. 1983./
- ^{11/} Viz např. G. Lukács, Probleme des Realismus, Aufbau-Verlag Berlin 1955, z toho česky kap. Vyprávět či popisovat? /přel. R. Toman/, Světová literatura 1, 1956.
- ^{12/} Uvedenou historicky vývojovou situaci české povídkové prózy nejzevrubněji analyzuje F. Vodička, Počátky krásné prózy novočeské, Praha 1948.
- ^{13/} O popisnosti jako příznaku jednoho směřování v evropských literaturách 19. stol., jehož součástí je i dílo W. Scotta, psal 1840 H. de Balzac v rozboru Stendhalovy Kartouzy parmské. Česky in Balzac — Stendhal, O realismu, Praha 1950.
- ^{14/} Je sice pravda, že Tyl nejednou negativně hodnotil — a to jak v divadelních referátech a statích, tak i v povídkových prózách — nadnesené kinezické projevy herecké jakožto přežitky staré teatrální

nosti. Přesto však si byl evidentně vědom toho, že je herecká kinezika nutnou součástí hercova uměleckého vyjadřování, že má znakový charakter a že se v tomto systému praxí ustálily závazné vazby mezi signifikantem a signifié. Dokládá to např. jedna z povídky *Komedianti /Květy české 1, 1834;* později vložena s názvem *Soběslav* jako kapitola do novely *Pout' českých umělců*, viz J. K. T., *Rozina Ruthardova — Pout' českých umělců*, Praha 1957, Praha 1957, s. 244/. Neherc, básník Milovín, vystupuje v Klicperově dramatu *Soběslav* v roli Kuklovína, a protože má být publiku představen jako proslulý zahraniční herec českého původu, nastuduje s ním tuto roli jeho přítel Vilím, profesionální herec /a opravdu velký umělec/. Podle jeho rady užije Milovín na závěru dlouhého Kuklovínova monologu /touha po smrti pro tragicky nenaplněnou lásku/ patřičného "teatrálního" gesta: ". . . a bycht' i nebyl na odchodu při slovech: ,— tam si v ledu Věkovitém hrob slzami vykopu —,' dle Vilímova návodu ruce rozpjál, jako bych již ,tam' zalétnouti chtěl, bylo by za mnou přece postoupalo pochvalné tleskání krasocitných diváků." — Jestliže má proponovaná analýza Tylových povídkových popisů prokázat, že jsou ovlivněny hereckými kinezickými projevy, musí zakalkulovat i to, že pro jedno signifié tu existuje množina signifikantů, jejíž prvky sice nejsou početné, avšak individuálně volitelné, resp. kombinovatelné /tj. že tu existuje jakási synonymita — a ovšem i homonymita/. Toho si byla vědoma i obrozená dramaturgie, viz Klicperovu scénickou poznámku v dramatu *Soběslav /ke konci hry, Soběslav umírá/*: "Oči mu již zacházejí. Divadelní umělec dle náhledu svého duševní síly klesání a ubývání napodobí."

- ^{15/} Náš předpoklad, že divadlo bylo Tylovi médiem při volbě a vyjadřování věcně popisných a individualizujících dat, nepřímou podporuje i zjištění V. Jiráta /J. K. Tyl und Goethes Faust, Germanoslavica 2, 1932—33/. Autor dochází k závěru, že dva Tylovy nesyžetové obrazy z pražských lidových slavností psané vnějškovou formou veršovaných scénických výjevů — *Fidlovačka /1833/* a *Pražané ve Hvězdě /1839/* obojí kn. in. J. K. T., *Národní zábavník*, Praha 1981 — jsou ovlivněny Goethovým *Faustem*, což se projevuje bohatstvím citátů, narážek a částečných převzetí /hlavně ze scény *Za branou — Osterspaziergang/*. Dále uvádí /zde přeloženo/: „Daleko důležitější, než že asi Tyl jednotlivé scény a verše napodobil, pro nás je, že celé to hemžení vidí Goethovým očima a že je zpodobil podle Goethova receptu: obě uvedená díla jsou daleko spíše ‚mimická‘ napodobenina než jakási výpůjčka.“

[2]

- ^{16/} Viz např. E. Goffman, *Frame Analysis*, London 1974. Na širší bázi je stavěna koncepce divadelnosti, jak ji podává E. Burnsová v práci *Theatricality: A Study of Convention in the Theatre and in Social Life*, London 1972.
- ^{17/} O vztazích dramatického textu k literatuře a divadlu pojednávám v práci *Poznámky k interpretácii dramatického textu*, in *O interpretácii umeleckého textu 7*, Nitra 1982.
- ^{18/} O dramatických prvcích v Tylově povídce hovoří M. Otruba už ve studii *Tylova vlastenecká povídka ve vývoji české prózy*, in *Česká literatura V*, 1957, s. 111—128.
- ^{19/} Nicméně pro odstínění a stanovení typu divadelnosti, kterou lze spojovat s Tylem, nebude bez zajímavosti připomenout, jak se jiný básník — a to ne na základě svých náčrtků dramát, ale svými texty prozaickými a poezií — nabízí jinému, dokonce novodobému a ve své době nepoužitelnému typu divadelnosti. O tom zmínka na závěr.
- ^{20/} In *Kníže d'ábel*, Praha — Hradec Králové 1842, s. 103—104.
- ^{21/} Srv. k tomu např. G. B. Shaw, *How to Make Plays Readable*, in *Shaw on Theatre*, New York 1965, ad.
- ^{22/} „Pak mu budete Engelovu mimiku, Lessingovu dramaturgii a několik dalších estetik přednášet“ říká Tyl v článku *Cestující společnosti herecké*, *Květy 12*, 1845; přetištěno ve spisech J. K. T., *Divadelní referáty a stati*, Praha 1960.
- ^{23/} F. Vodička, *Mácha jako dramatik*, in *K. H. Mácha, Osobnost, dílo, ohlas*, Praha 1937.

BROŽÍKOVA MESSALINA — PŘÍSPĚVEK K PROBLEMATICE VZTAHU DIVADLA A VÝTVARNÉHO UMĚNÍ V POSLEDNÍ TŘETINĚ 19. STOLETÍ

Markéta Nováková

Smyslem tohoto příspěvku je na základě analýzy jednoho ve své době živě diskutovaného obrazu — Messaliny od Václava Brožíka — poukázat na závažnost a různorodost vazeb divadla a výtvarného umění v poslední třetině 19. století. Ve vztahu českého malířství 19. století k divadlu, šíře k divadelnosti či teatrálnosti, sehrálo bezesporu klíčovou úlohu dílo Václava Brožíka. Brožík nepatřil k těm autorům, kteří by prosluli jako tvůrci živých obrazů, tedy onoho umění, kde se nejzřetelněji vzájemně střetávají i popírají oborové charakteristiky obou oblastí, nýbrž k těm, kteří z estetiky živého obrazu vycházeli, aby ve svých velkých historických plátnech zachytili „realitu“ minulosti tak dokonale, že by mohla být pokládána za živý obraz. Brožík patřil k mistrům historického realismu, nebo jak se někdy v recentní literatuře říká, historického naturalismu. Tato označení v sobě obsahují vědomý paradox, který nicméně výstižně charakterizuje situaci. Posun, k němuž v oboru historické malby došlo i u nás od 40. let, je evidentní. I tehdy sehrálo divadlo a s ním spojený živý obraz, v němž vrcholí dobová snaha výtvarného umění o plasticitu či reálné zobrazení, zásadní úlohu. Divadlo totiž představovalo pro tuto realisticky zaměřenou historickou malbu, která se snažila pokud možno co nejpřesněji zachytit děje minulosti, jediný korektiv, jedinou „reálnou“ předlohu. V soudobých úvahách o historické malbě se proto často setkáváme s pojmem „historický život“, který je jako předmět hodný zobrazení kladen vedle „života současnosti“. Novým a rozhodným podnětem pro další prohloubení této tendence byl iluzionismus obrovských historických pláten typu Pilotyho a představitelů belgické školy: na jedné straně vedl např. k Makartovým bohatým a postupně stále více koloristicky dekorativně zaměřeným výjevům a na druhé straně k monumentálnímu, realisticky pojatému historickému obrazu Brožíkovu, poučenému vedle obdobné historické malby francouzské též velkými plátny francouzských naturalistů. Byla to tedy nejen stále sílící popularita živých obrazů, ale i druhá strana mince, totiž takový obraz, který jako živý obraz působí, jež vedla nakonec roku 1880 Jana Neruda k zásadním výrokům, k analýze poslání a postavení živého obrazu k umění dramatickému a k umění výtvarnému. Neruda zde zachycuje i paradox vztahu živého obrazu a obrazu malovaného, zatímco snahou živého obrazu je vypadat jako malovaný, je snahou malovaného obrazu vypadat jako živý: „Umělec tedy oduševňuje hmotu, živý obraz uvádí do duševního plodu hmotu znovu, jde cestou opačnou: malíř dosáhne barvou, osvětlením a perspektivou na ploše těla plastická, živý obraz zplošťuje zase vše tělesné — totiž jeho největším triumfem jest, vypadá-li zcela jako obraz malovaný.“ Dále pak Neruda podává výklad toho, co podle jeho mínění odlišuje živý obraz

od obrazu malovaného: „... obraz živý nemůže podat vše to, co malovaný; malíř i sochař dovedou znázornit vlající šat, rušný pohyb — na živém obraze je i každá říza šatová svislá, zas nehybná . . . Zajisté by mohl např. malíř, pojav myšlenku nějakou, zasvětit v ni osoby živé, obléci je a dáti si to vše vyfotografovat. Nechá-li obraz ten ale ve fotografii, nezpůsobil nejspíše nic trvalého, převedl-li zas fotografii zcela v olejový obraz, nevyvedl žádného díla uměleckého, nýbrž podal jen chudou kopii modelů, přetváří-li jej ale volně, užil živého obrazu jen co oprávněně pomůcky a živý obraz sám klesá se své výše“.¹ / Také v dobových posudcích velkých Brožíkových obrazů od jiných autorů se totiž setkáváme s obdivnými výroky v tom smyslu, že vlastně mohou substituovat živý obraz.

Ve svém příspěvku bych se chtěla soustředit na zcela specifický problém, který v sobě zahrnuje jak záležitosti historického naturalismu, zprostředkovaného divadlem a s tím související estetikou živého obrazu, tak i otázky klasického poslání výtvarného umění, které, jak již vyplynulo např. z citace Nerudy nebo i z výkladů Miroslava Tyrše, byly zřejmě do určité míry vyvolány těmito přesahy a tím i nevyjasněností funkce obrazu. Zahrnuje konečně i další specifický druh výtvarného projevu ve vztahu k divadlu, totiž portrét herce v jeho roli. Tyto otázky bych chtěla demonstrovat na obraze u nás v době svého vzniku výjimečném, který vyvolal jak obdiv, tak určité rozpaky, totiž na Brožíkově Messalině, později označované jako Paní Šamberková v úloze Messaliny. Tento posun v označení obrazu vyjadřuje jinými slovy to, co roku 1903 v Brožíkově albu uvedl K. B. Mádl: „Je to polo portrét divadelní, jak se ř í k á, a polo obraz historický, jak se ř í k a l o.“ Právě v tomto bodě, v otázce vymezení malířského oboru, v 19. století neobyčejně závažné, se střetávaly úvahy o poslání a postavení výtvarného díla a jeho vztahu k realitě.

Roku 1875 vytvořil slavný malíř Hans Makart obraz Messalina, který byl portrétem neméně slavné tragédky Charlotty Wolterové. Wolterová slavila tehdy velké úspěchy jako Messalina ve hře Adolfa Wilbrandta Arria a Messalina. Je zobrazena pololežící v jakémsi antikizujícím rouchu a se šperky, připomínajícími starověký Řím, v záplavě květin s vábivě dekorativním účinkem. Zobrazení z profilu není jistě náhodné, neboť to byl právě “profil Wolterové“, který vedle “výkřiku Wolterové“ (Wolter Schrei) byl módní novinkou mondénního prostředí. Stejně jako se pokaždé s napětím v předtuše skandálu očekával každý nový obraz Makartův, vždy patřičně anoncovaný a určitému okruhu zájemců přístupný v ateliéru umělce, tak se také bedlivě sledovaly divadelní role a aféry známé herečky, přítelkyně Makartovy. Obraz byl již počátkem roku 1876 publikován v populárním obrázkovém časopise Gartenlaube, kde bylo zdůrazněno, že jde o Makartův dar umělkyni. Píše se zde: „... pouze umělci jako Makart mohou dávat takové dary jako císař sám. Byl uchvácen jejím výkonem v roli Messaliny, namaloval ji jako takovou a překvapil ji tímto geniálním, barvami zářícím obrazem, který nyní visí v boudoiru naší heroiny“. Wolterová je zde skutečně pojata především jako okouzující žena, která se s jistou dávkou

- koketerie a radostí přizpůsobuje úloze Messaliny. Pikantní dvojznačnost její role a osobního života i ve vztahu k Makartovi bylo přesně to, co vídeňské publikum očekávalo, a Makart, který byl kromě jiného i mistrným propagátorem svých obrazů, zcela jistě s tímto efektem počítal. Tuto atmosféru nám
- 3 názorně dokreslí například i karikatura Wolterové pod čepcem z roku 1876 ve vídeňských *Humoristische Blätter* Karla Klíče, kdy se herečka provdala za hraběte O' Sullivana, a to s tímto komentářem: „Dvorní herečka O' Sullivan-Wolterová obdržela před několika dny od svých kolegyní čestný čepce, neboť od této chvíle bude již vždy vystupovat jako vdaná žena.“ Také na Wilbrandtově truchlohře, která se ve Vídni nesetkala s jednoznačným úspěchem, se oceňovaly její pikantní kvality. Na obrázku vidíme Wilbrandtovu karikaturu z *Humoristische Blätter* z roku 1875 v jakési římské tóze, s půllitrem piva a v pozadí veselé šantánové tanečnice. Wilbrandt byl pro svůj specifický vztah k antice satiricky označován jako vídeňský Offenbach.
- 4

V posudcích k Makartově Messalině se nesetkáváme s podobnými úvahami, které provázely dílo Brožíkovo. Je chápáno ve své funkci výtvarně dekorativní a společensky svým způsobem provokující. Václav Brožík vystavil svou Messalinu na Výroční výstavě Společnosti vlasteneckých přátel umění roku 1876. Na počátku téhož roku byla i v Praze uvedena Wilbrandtova hra *Arrie a Messalina* s Otylíí Sklenářovou jako *Arrií* a Julií Šamberkovou v úloze Messaliny. Vše ukazuje k tomu, že se tehdy 24letý Brožík, právě se vrátivší z Mnichova, kde studoval u Pilotyho, jehož nejsvráznějším žákem byl před lety i Makart, chopil příležitosti, aby vytvořil jakousi odpověď na Makartovo dílo — a to odpověď ve smyslu klasické důstojnosti. Okolnosti hry jej mohly bezpochyby vést k podobnému vyznění obrazu jako u Makarta, vždyt' i pražský recenzent Wilbrandtovy hry uvedl, že: „... Wilbrandt s patrným zalíbením zahloubal se v dějiny úpadku římského a tu hned naskytla se mu látka vhodná k dramatickému zpracování, tragický osud bývalého konsula Caeciny Paeta a jeho hrdinské choti *Arrie*, skromných to zbytků starořímské počestnosti. Proti těm mimoděk se staví osoba císařské prostopášnice, jež zkažeností mravův i zpustlý svůj věk daleko překonala. Litovati jest, že básník více místa a píše dopřál ženě Claudiově a znemravnělým stvůrám císařského dvora než principům rozšafnosti a pocitivosti, zosobněným v Paetovi a *Arrii* . . . Všichni účinkující umělci jevili opravdovou snahu a seč byli přispěli ke zdaru novinky. Na předním místě sluší jmenovati pí. Sklenářovou-Malou a pí. Šamberkovou, jež své úlohy hrály s patrným zalíbením a napnutím veškeré své síly a uměleckých prostředků.“² Stejně jako u Makarta hrály zde svou roli i osobní kontakty s herečkou, které ovšem také odpovídají typu vyobrazení, jak se uvádí ve *Světozoru* 1888: „Václav Brožík na počátku své stkvělé dráhy umělecké těšil se neobyčelné přízni a podpoře této umělkyně a z vděčnosti namaloval její podobiznu v kostymu Messaliny.“

Brožík má, přes odlišnost pojetí své Messaliny, i v tomto případě s Makartem mnoho společného. Jedním ze společných znaků je i to, že přesně vystihl potřebu domácího prostředí té doby, vlastnost, kterou si pak udržoval i po celé

vrcholné období své tvorby. 70. léta představovala pro naše výtvarné umění v jistém smyslu určitou krizi. Rok 1876 byl pro tuto situaci zvláště příkladný. Výroční výstava tohoto roku stála ve znamení belgické školy, kromě několika významnějších mistrů byla však zaplavena malíři druhé kategorie, epizodálními vyprávěči historických příběhů, kteří představovali doznívání slávy belgické historické malby. 70. léta jsou u nás zároveň také obdobím prvních systematických úvah o normách kvality výtvarného díla. Jako stále závazný příklad pro tyto úvahy se ukazuje platónismus viděný prismatem klasických německých myslitelů, mezi nimi pro umění především Johanna Wolfganga Goetha — a to úvahy o smyslovém a mravním ve vztahu k látce, tématu a formě a s tím spojené myšlenky o třech úrovních zobrazení. Mottem recenze výroční výstavy 1876 od Lehnera je právě takováto, ovšem silně zjednodušená úvaha: „Bez pravdy není krásy, bez ctnosti není krásy, bez pravdy a ctnosti není umění. Bez pravdy ctnosti stává se umění hračkou a libůstkou povrchních duchů a rozumářských vševěd. Všelickou pak jednostranností ruší se dokonalost a soulad . . .“ a konkrétně k Brožíkově Messalině podotýká: „Nadaný Brožík přepodivnou vyhledal si látku — nech at' obraz má jakýkoliv původ, v jeho Messalině jeví se prazvláštní krasocit. Zůstane-li na takové dráze, bude potřebí vyhledat a teprve vytvořit si obecenstvo, kterému by se líbily plody toho druhu.“³ / Recenzent *Politiky* /1876/ uvádí: „Nejnovější obraz Václava Brožíka, ženská postava v životní velikosti pod názvem Messalina je nanejvýš významný jako předmět dvojího pojetí, totiž jako portrét s římsky stylizovanými doplňky a jako historický obraz. To, že si zvolí malíř v těchto messalinských dobách zobrazení Messaliny, neudivuje a pro něj to bylo jistě o to více přitažlivé, neboť mohl s plnou fantazií ztvárnit tak zajímavou látku jednak ve významu portrétu živoucího modelu, jednak i ve významu samotné historické osobnosti a obojí pak spojit zhodnocujícím obsahovým kouzlem barev . . . Brožík jistě nebyl dalek pokušení, historicky koncipovanou Messalinou spustit celý ohňostroj koloristických efektů, aniž by narazil na požadavek zdrženlivosti, který si na něj musel klást substrát portrétu. Brožík ve svém pojetí ale postupoval jako stoik, jednoduchými prostředky, bez okázalosti a přebujelosti a přesto významuplně v barvě a linii, a to tak, že téměř překonal historický styl.“ A konečně Jan Neruda podotýká v *Národních listech*: „Brožík namaloval tedy Messalinu. Historická postava — divák je oprávněn žádat také historický portrét. Zde arci není možno, aby nám malíř podal snad věrný obraz tahů osoby před tolika věky zhynulé, ale historická Messalina je konglomerátem zcela určitých pojmů, známe její vládychtivost i osobní ukřutenství, její výstřední smyslnost i divokou ve všem vášeň, a to vše hledáme ve tváři postavy, pod níž je nápis Messalina. Brožík nenamaloval postavu historickou, nýbrž Messalinu divadelní . . . Brožík namaloval herečku v kroji starořímském, portrét. . . . Musíme říci, že vzdor všemu v sobě je obraz milosrdný.“ Shrneme-li tedy celkově obsah dobových postojů k Brožíkově dílu, pak Brožík vytvořil obraz, v němž se soustředily vlastně všechny v té době u nás na výtvarné dílo kladené požadavky — realismus detailu daný portrétem, zároveň

však zajímavá historická látka, kterou ale definoval ne narativním způsobem, ne přítomností vysvětlujících detailů. Nechybí ani konkrétní významuplný okamžik, který byl základním požadavkem historické malby, projevuje se však pouze ve výrazu obličeje a v postoji postavy, které mohlo takto zprostředkovat pouze divadlo, jak napsal Neruda: „Jeho Messalina sestupuje osamělá s bohatých schodů dolů, pánovitý zrak, plný rozhodné nadvlády, hledí zkoumavě — okamžitě nás napadá scéna z českého jeviště, kdy Messalina vycházejíc z komnat svých, přehlíží sbor svých lichotných, jí ale pro tentokráte lhostejných dvořenínů.“⁴/

Obraz ve svém celku působí klasickým dojmem žádoucí tiché jednoduchosti a zároveň svým formátem v životní velikosti a plasticitou vyvolává vítanou iluzi reálné existence zobrazeného. Je zde také uchován požadavek pravdy a ctnosti a spolu s ním uchováno i národní sacrum špičkového herectví. Byl-li skutečně kontrast k Makartově obrazu úmyslem, jak jsem se snažila dokázat výše, pak jako by to byla snaha ukázat dva světy: jeden pouze hravě dekorativní, druhý naplněný vážností myšlenky a posláním — koneckonců existence povědomí takového rozdílu Vídně a Prahy je dostatečně doložena.

Je také dostatečně známo, jaký význam, jakou úlohu sehrálo divadlo v období formování české národní společnosti. Nelze se tedy divit, že Brožík právě portrétu herečky v její roli přiřkl formát i důstojnost reprezentativního, oficiálního portrétu. Důležitým bodem zde byl zřejmě i jakýsi dialog či výzva publiku, kterou neustále vznášel jak herec, tak i výtvarník — jde tedy o reflexi vztahu umění a diváka obecně. I výše uvedený citát Nerudův, kde popisuje Messalinu přehlížející „sbor svých lichotných, ale jí pro tentokráte lhostejných dvořenínů“ /kteří nejsou zobrazeni! / můžeme významově rozšířit o pohled do publika a tím i zachytit onen důležitý aktualizující bod nobilitace herectví a širěji umělectví ve vztahu k publiku. Tento způsob navíc nebyl Brožíkovi vůbec cizí a není jistě náhodné, že jej se vší účinností, nicméně tentokrát zaměřený i k otázce mecenátu, uplatnil ve svém pozdním monumentálním díle — Císař Ferdinand I. mezi svými umělci.

147

Závěrem si povšimneme ještě jednou formátu a kompozice obrazu. Vztah látky a formátu byl jakýmsi nepsaným malířským zákonem. Jeho porušování, k němuž v různých oborech malířství v průběhu 19. století docházelo, vždy vyvolalo svou nezvyklostí silnou odezvu, ať již kladnou nebo zápornou. Messalina totiž svým velkým formátem a majestátním postojem představuje první takto nobilitovaný herecký portrét u nás. Je stejného ražení jako podobné velkoportréty např. francouzského salónního umění, jako např. Portrét herečky od Léona Bonnata z roku 1875.

5

Jak napsal V. V. Štech v roce 1935: „Brožíkova Messalina jest obraz pompézní, velmi dovedný, jenž pořád vyhlíží jako dílo kteréhokoliv parádního malíře z doby patetického realismu.“⁵/ Dodejme k tomu však, že to byl obraz první svého druhu u nás, a nabývá proto dalších vlastností.

Poznámky

- ^{1/} Jan Neruda, O živých obrazech a ještě o něčem, Národní listy 27. 5. 1880.
- ^{2/} Světozor 1876
- ^{3/} Světozor 1876
- ^{4/} Výtvarné umění a hudba, Praha 1962. Spisy Jana Nerudy sv. XX, s. 283.
- ^{5/} V. V. Štech, Mezinárodní výstava podobizen XIX. století v Benátkách, Umění 1935, s. 150.

PRINCIPY DIVADELNOSTI V ČESKÉ MONUMENTÁLNÍ PLASTICE 19. STOLETÍ

Václav Erben

V rámci programu letošního symposia se nabízelo pro sochařství 19. století několik témat: program sochařské výzdoby Národního divadla a srovnání jeho ikonografie s pojetím výzdoby Německého divadla, vztah sochařství a živých obrazů, herecký portrét jako zvláštní druh sochařského portrétu, divadelnost monumentální plastiky a její role v městském prostoru. Zvolil jsem, inspirován Petrem Wittlichem, poslední možnost. Česká plastika 19. století byla ve stínu malířství této doby. Od příkrého odsudku Šaldovy generace nejevilo bádání velký zájem o tento obor v minulém století stále významný. To ukázaly i předchozí ročníky tohoto symposia: pouze dr. Wittlich zde vloni hovořil o české monumentální plastice na přelomu století ve vztahu k městu. Těžištěm mého referátu je období o něco starší — počátek 80tých let minulého století. Přihlédnu ovšem i k nejvýznamnějším projevům předcházejícím.

Východím bodem koncepce tohoto příspěvku je teze, že město je divadlem, jevištěm, na němž hraje závažnou roli monumentální plastika. Je to role herecká a dekorační zároveň. Divák, který se nalézá uvnitř tohoto jeviště, je obklopen architekturou, která rovněž splňuje roli dekorace, a pomníkovou plastikou. Specifikou plastiky je její trojrozměrnost, která jí umožňuje formovat určený prostor. Divák může sochu obcházet a měnit tak úhel pohledu. Tím vstupuje do hry dynamický prvek. Na městském jevišti má divák aktivnější roli než v hledišti divadla.

V této souvislosti mělo divadlo v průběhu minulého století důležitou funkci: konkretizovalo představy veřejnosti o mytologických historických osobnostech a spoluurčovalo historické povědomí. Divadelní dekorace se snaží s co největší přesností navodit dojem reálného historického prostředí, herec je dobově kostýmován. Interpretace historické události či osobnosti vychází z autorova politického a ideologického názoru, je mluvčím určité třídy, sledující své cíle v působení na obecnost. Tyto třídy jsou také objednavateli pomníků, protože záhy pochopily závažnost nejen jejich ideologické, ale i reprezentační funkce.

Člověk 19. století chtěl mít před očima postavy slavných panovníků, vojevůdců a hrdinů, kteří byli nositeli dobových ideálů etických, ideových, politických a staly se konkrétními symboly národní hrdosti. Historické povědomí společnosti se tak stává korektivem při posuzování monumentálních pomníků. Po celé Evropě vznikají galerie slavných mužů mytologie a historie, velké národy staví Pantheony a Walhally, města se zaplňují pomníky. Česká pomníková plastika 19. století volí většinou v reakci na barokní expresivitu a prostorovou otevřenost nepatetickou a statickou formu, jež je vůči prostoru pasivní. Omezením divadelnosti tak ztrácí jednu ze svých specifických možností. Důraz je položen na přehlednost a neokázalost. Tyto principy byly přejaty vesměs ze soudobé ně-

mecké a rakouské produkce. Mezinárodně uznáný typ stojící či sedící figury, výjimečně i jezdecký pomník, byl často obměňován a udržel se prakticky po celé období historizujících stylů neogotiky a neorenesance.

Ze skromné pražské produkce patří do tohoto středoevropského proudu několik prací: Hold českých stavů Františku I. /1846/, pomník Karla IV. /1848/ a pomník maršála Radeckého /1858/. Hold českých stavů byl prvním větším pražským pomníkem. Jeho architekturu navrhl Josef Kranner, sochařské práce provedl Josef Max za pomoci bratra Emanuela. Pomník byl osazen do prostoru prvního pražského nábřeží, jež projektoval Bernard Grueber. Nábřeží ze tří stran uzavřené, mělo jednotný stylový charakter, do něhož dobře zapadl zvětšený novogotický článek (fiála). Uvnitř stála jezdecká socha Františka I., okolo byly umístěny alegorie lidských činností a alegorie Prahy a českých krajů. Tento typ není v Evropě ojedinělý — postava panovníka obklopená alegorickými figurami, oslavujícími jeho činy. V tomto případě je oslavena vláda Františka I. jako doba rozkvětu Čech. Tento důkaz loajality vůči habsburskému trůnu byl projevem monarchismu části české společnosti, jak o tom před dvěma lety hovořil doc. Havránek.^{1/}

Pomník Karla IV.^{2/} byl na radu Christiana Rubena zadán renomovanému drážďanskému sochaři Ernestu Haehnelovi, v roce 1846 byl jeho model schválen a poslán k odlití do Norimberka. Měl být slavnostně odhalen při příležitosti oslav 500. výročí založení pražské univerzity, k tomu však kvůli revolučním událostem roku 1848 nedošlo. Svým řešením pomník nerušil pražské dominanty — Staroměstskou mosteckou věž a Pražský hrad s katedrálou sv. Víta. Ideově je spjat s představou moudrého a laskavého panovníka, jenž dbal o rozvoj svého sídelního města.

6 Skutečně velkorysou akcí byl pomník maršála Radeckého pro Malostranské náměstí. Autor kresebného návrhu Christian Ruben vyšel z kompozice Brokofova sousoší sv. Františka Xaverského na Karlově mostě. Brokofovo pojetí doznalo u Rubena a bratří Maxů, kteří pomník realizovali, značných formálních změn. Popřením expresivního patosu, prostorového a tvarového bohatství souznělo toto dílo s podobnými projekty ve střední Evropě. Hlavně postava vojevůdce — práce Emanuela Maxe — má několik bezprostředních předchůdců. Postavy vojáků v uniformách jednotlivých zbraní národů Rakouska vytvořil před svou smrtí /1855/ Josef Max. Žánrovost a živý pohyb vojáků je v účinném kontrastu ke statické postavě neseného vojevůdce. Jednoduchý obrys porušuje pouze prapor v ruce Radeckého. Do hmoty náměstí pomník umístil a podstavec navrhl Bernard Grueber. Pomníku nechybí monumentální citění, stává se dominantou městského interiéru, strhávající na sebe divákovu pozornost. V tomto směru je výjimkou v pražské pomníkové plastice 19. století.

Dílna bratří Maxů byla po dvě desetiletí prakticky monopolním dodavatelem pražské monumentální plastiky. Výjimku tvoří Haehnelův Karel IV. Mimo pomníku Radeckého se vázaly k tzv. Královské cestě i další zakázky. V jejich dílně vzniklo několik sousoší pro Karlův most^{3/}, jehož výzdobu bylo nutno

doplnit po Windischgraetzově bombardování Prahy roku 1848. Poněkud schématické a strnulé postavy světců ovšem nemohly a ani svým způsobem nechtěly konkurovat ostatním barokním sousoším. S výzdobou historické tepny Prahy — Královské cesty —, při níž byla tradičně rozmíst'ována nejvýznamnější stavební a sochařská díla, souvisí rovněž nedochovaná sochařská výzdoba novogotická dostavba Staroměstské radnice, pro niž vytvořil Josef Max sochy českých panovníků, a též žánrově pojatá socha Studenta, připomínající obranu Prahy proti Švédům v roce 1648, jejímž tvůrcem byl rovněž J. Max /1848/. Tyto práce dokazují, že i Praha chtěla mít novou, dobově přitažlivou síť pomníků. V porovnání s jinými evropskými metropolemi je ovšem pražská produkce poměrně chudá. Antonín Veith chtěl ve čtyřicátých letech realizovat v Tupadlech český Slavín. Ideově i formálně zjevně navázal na bavorskou Walhallu. Také proto ke spolupráci přizval slavného mnichovského sochaře Ludwiga von Schwanthalera, jenž měl s podobnými akcemi řadu zkušeností. Schwanthalerova dílna dodala osm v postoji a gestu málo odlišných soch. Snahy Veithovy, k nimž se v průběhu čtyřicátých let upíraly zraky české národní společnosti, však ztroskotaly. Sochy byly později umístěny do vstupní haly a na schodiště Národního muzea.

Po předchozím nástihu pražské monumentální plastiky, který byl převážně věnován otázkám ideovým a stylovým, je namístě zhodnotit vztah této produkce k městskému prostředí. Je patrné, že drobné měřítko, neokázalost gest, statická a prostorová pasivita jsou společně s citem pro umístění hmoty do prostoru a uměřeností pro pražské pomníky příznačné. Historické jádro Prahy při Královské cestě, kam se pomníková plastika soustřed'ovala, nemělo mnoho velkých prostranství. Staroměstské náměstí nebylo po celé 19. století osazeno novou monumentální plastikou, Hradčanské náměstí, pro něž Tyrš navrhoval pomník Arnošta z Pardubic, nemá pomník dodnes. Výjimku tvořil Radeckého pomník na Malostranském náměstí. Sochy vesměs dobře zapadaly na určená malá prostranství a podtrhovaly jejich imunitu. Nejinak je tomu v případě pomníku Josefa Jungmanna od Ludvíka Šimka /1878/, který byl první sochařskou oslavou novodobého národního myslitele.

Alej barokních plastik na Karlově mostě považoval Josef Václav Myslbek za svou největší inspiraci. Při tvorbě návrhů pro Palackého most /1881/ měl na zřeteli formální a ideovou náplň mostních plastik, kde byli oslavováni křesťanští světci. Při koncepci výzdoby Palackého mostu vycházel z dobových představ o slovanském dávnověku. Námětově čerpal z obou Rukopisů, opíraje se o Mánesův typ slovanského hrdiny. Touto koncepcí vytvořil účinný ikonografický protějšek Karlova mostu.

Myslbekova cesta k této první syntéze české novodobé plastiky vedla přes drobné práce sedmdesátých let. V nich si vyzkoušel své schopnosti kompoziční a formální. Od apoteózy Rukopisu královédvorského /1871/, nesoucí mocný romantický náboj, přes Záboje /1873/, v němž je Mánesův lyrický typ přetaven do větší dramatičnosti, až k narativně pojatému reliéfu Vítězný průvod Záboje

a Slavoje vede přímá cesta k návrhům z roku 1881. Nelze také pominout, jak to dokázal v Myslbekově monografii z roku 1942 V. Volavka⁴/, sochařem zamýšlené, avšak nerealizované práce pro Národní divadlo, v nichž Myslbek reagoval na národní umělecký program.

V roce 1881 vypsala pražská obec soutěž na výzdobu pylonů nově postaveného Palackého mostu /architekt Josef Reiter/, avšak tematicky autory neomezovala. Je příznačné, že většina soutěžících zaslala návrhy s tématy mytologickými a historickými. Pouze Tomáš Seidan vytvořil alegorie českých řek Vltavy, Sázavy, Berounky a Labe. Šimek, Seeling, Čapek, Wagner a Mauder smísili představy o slovanské mytologii /postavy Libuše, Přemysla, Lumíra a Šárky/ s význačnými postavami českých dějin /Přemysl Otakar II., Karel IV., Václav IV., Žižka, Hus, Arnošt z Pardubic, Václav Budovec/. Tento dualismus v koncepci kritizoval Miroslav Tyrš⁵/, jenž byl společně s Pinkasem, Ženíškem, Durdíkem a Hostinským členem poroty. S Myslbekovými návrhy můžeme srovnat pouze skicu Josefa Maudera, ostatní se nedochovaly. Také Mauderova skupina Libuše, Přemysl a Lumír vycházela svou lyrickou notou z Mánesova odkazu. Postavy jsou však izolované a postrádají vnitřní souvislost. Myslbek koncipoval návrhy jako dvojice figur spojené nejen formálně, ale také vnitřním ustrojením. Mánesovy lyricko-epické ilustrace RK převedl do polohy lyricko-heroické, jak to nazval Miroslav Tyrš, který patrně měl na Myslbekově koncepci podíl. Pokusil se tak zařadit Myslbekovo pojetí do dobových kategorií, nepochopil však, že Myslbekovy směřují k dynamickému symbolu. Jejich romantičnost a formální uvolněnost, oproštěnost od narativnosti a žánrovosti ocenila též mladší generace v čele se sochařem Stanislavem Suchardou⁶/, který poukázal na to, že se Myslbek v devadesátých letech od tohoto pojetí odchýlil směrem k formální uzavřenosti a klasické vyváženosti. Skici přes jednotlivý ráz nepůsobily schématicky. K věšticí Libuši připojil robustní postavu Přemysla, vyzařující klid a sílu. Patetickou postavu pěvce Lumíra doplnil křehkým aktem alegorie Písně. Zachmuřenou odhodlanost Zábojovu vylehčil chlapeckou rozjařeností Slavoje. Smyslounou krásu Šárky spojil s milostným okouzlením Ctirada. Dosáhl neobyčejně působivého účinku, jenž nadchnul porotu i veřejnost.

V modelaci a v traktování hmot ho ovlivnila soudobá francouzská plastika. Za své návštěvy v Paříži v roce 1878 byl okouzlen smělostí kompozice a volným přednesem drapérie u plastik Paula Duboise, Henriho Chapu, Eugèna Delaplanche či Jeana Baptista Carpeauxe.

Zhodnocením domácí barokní tradice a příkladu moderního francouzského sochařství si vytvořil předpoklady pro stylovost vlastní syntézy.

Při realizaci skupin, která se protáhla až do roku 1897, návrhy doznaly poměrně značných změn. Vyžádalo si je nejenom monumentální měřítko, ale také změna Myslbekova tvůrčího zaměření. V modelech, určených k realizaci, otevřel Myslbek v zájmu většího divadelního účinku kompozici skupin, jež tak ztratily mnoho ze svého lyrického náboje. Zvýraznil také gesta a rozevlál

drapérii. Nejméně změn doznaly Libuše a Přemysl a Záboj a Slavoj. Lumíra na Tyršův popud změnil ze starce v mladíka bez patetického výrazu. Sporným článkem výzdoby zůstalo sousoší Ctirad a Šárka, kde již v návrhu vadilo nelogické gesto pravé ruky Šárky. Myslbek zvětšil vzdálenost obou postav, čímž zrušil vroucnost a tragický tón návrhu.

Divadelnost svého pojetí zvýraznil natočením skupin na osu mostu a psychologicky tak ovlivnil chodce. Skupiny se vztahem k místu osazení — na Podskalské straně stály Libuše a Přemysl a Lumír a Píseň, na smíchovské Ctirad a Šárka a Záboj a Slavoj — navozují představy dějů slovanské mytologie. Myslbek uvažoval o ideovém propojení pražských historických dominant Vyšehradu a Hradčan. Jestliže je význam Pražského hradu jako sídla křesťanských českých panovníků ideově podtržen výzdobou Karlova mostu a Královské cesty, je obsahově s Myslbekovými skupinami spjat Vyšehrad jako centrum vlády českých mýtických knížat. Je tak navozena kontinuita českého pohanského dávnověku a křesťanské historie národa.

Divadelní směr sousoší podtrhovala velká gesta postav, kterým Myslbek věnoval velkou pozornost. Vycházel z expresivního gesta barokního, které přehodnotil a spojil s lyricko-heroickým obsahem. Gesto, které na divadle doprovází slovo a je společně s mimikou a pohybem součástí neverbální komunikace, má zde hlavně funkci výrazovou a stává se také nositelem obsahu. Spolu s obrysem se uplatnily v konkurenci pražských dominant, na něž odkazovaly, také ale ve vztahu k hladině řeky a ke hladině oblohy. Myslbek dokázal všechny tyto principy zahrnout do své syntézy. Praha tak dostala, ač jen na několik desetiletí, nové plastické monumenty, jež výrazně doplnily městské panoráma.

Poznámky

- ^{1/} J. Havránek, Český historismus druhé poloviny 19. století mezi monarchismem a demokratismem, s. 27, Uměnovědné studie III., Historické vědomí v českém umění 19. století.
- ^{2/} O pomníku Karla IV. se uvažovalo už od konce 20. let. První model podle kresby J. Berglera vytvořil Václav Prachner, pomník měl stát na dnešním Karlově náměstí. Situace se změnila počátkem čtyřicátých let, kdy do hry vstoupil nový ředitel pražské Akademie Ch. Ruben.
- ^{3/} Byly to tyto pomníky: od Josefa Maxe — sv. Josef /1854/, sv. Jan Křtitel /1857/, sv. Norbert, sv. Václav a sv. Zikmund /1853/; od Emanuela Maxe — sv. František Serafinský /1855/, sv. Kryštof /1857/, Pieta /1859/, doprovodné sochy Panny Marie a sv. Jana Evangelisty /1861/ ke staršímu Krucifixu. Do tohoto souboru je třeba zařadit sochu sv. Václava /1858/ od žáka bratří Maxů Kamila Böhma, která je patrně nejslabším článkem výzdoby mostu.
- ^{4/} V. Volavka, J. V. Myslbek, Praha 1942, s. 56.
- ^{5/} M. Tyrš, Úvahy a pojednání o umění výtvarném II., s. 95—107.
- ^{6/} Recenze S. Suchardy na Myslbekovu monografii od K. B. Mádl, uveřejněnou ve Volných směrech IV, 1902, s. 89 a 90.

DRAMATICKÝ PARADOX V ARCHITEKTUŘE 19. STOLETÍ

Iana Ševčíková, Jiří Ševčík

9 Dostatečně instruktivním uvedením do dramatického paradoxu masky je obraz E. Nolda Misionář. Černoška s dítětem na zádech se na něm setkává s knězem s kloboukem, tunikou a svítkem v ruce. Divošská maska skrývá jeho tvář a zároveň i jeho myšlenky. Nasadil si ji proto, aby jejím prostřednictvím mohl uskutečnit svou misi. Masky však nejen skrývá a chrání, ale nechává ho vystoupit a ukázat se jako božské zjevení, které je třeba respektovat a přijmout. Další maska visící uprostřed scény patří zřejmě k provozování domácích rituálů a je jakoby symbolicky připravena k přijetí. Komický paradox jakési ideologické misionářovy diverze nám nemůže zakrýt daleko vážnější moment ukazující dvojí funkci masky: komunikační a současně posvátnou, zbožšťující, nepodléhající žádným zákonům společnosti a přírody. Masky v pokleslé podobě škrabošky může patřit karnevalové hře, ale je především prostředkovatelem a v nejstarším smyslu ztělesněním původních sil. Dotýká se temného počátku ještě nerozlišeného a nezlidštěného světa.^{1/}

Architektura 19. století je často divadelní hrou plnou převleků, které nechybí komické situace. Pokouší se však se stejnými rekvizitami sehrát i vážnou hru — zprostředkující rituál dorozumění při střetu dvou světů. V dramatickém rozporu se vynořuje také maska, takřka mimoděk a nechtěně, jako tragické vyprázdňování a zpochybnění smyslu, které nutí revidovat dosavadní východiska a dotknout se hlubších pramenů umění a života.

Některé stavby 19. století byly stíhány současníky sarkastickým označením, které v sobě skrývá odpor, zděšení a snad i hrůzu: „nestvůrná teatrálnost“. I dobové odborné časopisy jako Allgemeine Bauzeitung se hemží výrazy jako „Maskenarchitektur“, „Scheinarchitektur“. Opravňuje nás to k tomu, abychom se pokusili uvažovat o divadelnosti architektury 19. století a z tohoto pohledu vyložit to, co na nás někdy tak silně naléhá, když se setkáme se stavbami této doby nebo procházíme ulicemi čtvrtí za hradbami historických měst. Možná tato cesta bude plodnější než běžná stavebně historická analýza, pro niž je poznatelná jen definitivně uzavřená minulost, i než ikonografická úvaha, už proto, že ikonograficky evokativní význam fasád se zatím pokládá za téměř bezvýznamný; překročíme tak i běžný názor, že historické formy fungovaly v této době jako pouhý optický estetický podnět.^{2/}

Na první pohled vidíme v 19. století defilovat všechny styly všech dob jako divadelní kostýmy volené s neomezenou slohovou volností. Kardinální otázkou doby je „Im welchen Stille soll man bauen?“^{3/}. Řeší se např. na sjezdech architektů a inženýrů v Praze 1844 a v Halberstadt 1845. Bohužel za styly stojí často jen rozvinuté bádání historické vědy, pro niž je stejně podstatný a pravdivý jakýkoli z nich. A to neuspokojuje. „Všechny styly odtud jsou studijními sty-

ly, tj. takové, které nedošly všeobecného přijetí a napodobení, nýbrž cestou studií byly stále nově a nově vytvářeny. Byl to nejprve etruský styl, pak řecký, pak přišel na řadu středověký. Včera to byla renesance, dnes je to barok, zítra, nepochybujeme o tom, bude to kapucínský“, píše současník v článku o Praze a její architektuře v roce 1845⁴/. Existují alternativní návrhy pro touž fasádu. Němčina má pro ně speciální výraz „Austauschpläne“. Na první pohled je patrná zaměnitelnost všeho, nevázanost na situaci a místo. Jediná vázanost, která platí, a to velmi podmíněně, jsou přibližné syntaktické vazby mezi jednotlivými slohovými články. Stejně se zaměňuje a suspenduje i role architekta: architekt, dekoratér, kostymér.

Současně se pocítuje zvláštní paradox: pravdivosti nově se utvářející struktury mimouměleckých faktorů dispozice, konstrukce, účelnosti a jejich skrývání něčím neskutečným, hraným, nepřírozeným. Jde o variantu Diderotova hereckého paradoxu, kde stojí proti sobě předstíraná skutečnost a opravdová skutečnost⁵/. Zápas těla stavby a její tváře, který lze vlastně zobecnit jako divadlo světa: jako pravdu nové doby a jejího charakteru, tj. její podoby. Herecký paradox autentické a neautentické existence, kterým současníci nazírají architekturu, je skutečně trýznivým problémem, jenž by v architektuře jaksí neměl mít místo a měl by být odstraněn. „Vše a každého jak v jeho funkci, tak i v jeho materiálu ukázat, jako to, co je skutečné . . . vnitřní bytí a účel budovy zjevit citu vnějším tvarem“⁶/. V pozadí stojí alespoň zpočátku velká témata idealismu a romantiky: organická jednota a harmonie světa, ovládaného zákonem analogie a korespondence částí a celku. Podstata, duchovní smysl je skryt za jevy, které jsou však s ním v harmonickém souladu. Tato vznešená vnitřní jednota a organická účelnost, analogická renesančnímu a antickému pojetí, byla alespoň v 1. pol. 19. století hlavním morálním důvodem ostré kritiky nesouladu vnitřního bytí architektury a jejího vnějšího jevu.

Nejvíce vzrušovala ta stránka paradoxu, která měla být nejméně problematickou a skutečně autentickou. Totiž charakter nové doby a jejího života. Všechny zásady moderní architektury jsou tu formulovány možná radikálněji než ve 20. století. Jen účel, materiál, konstrukce, pravdivě vyjádřené, vedou k charakteristickému výrazu. „Přestaňte se ptát a volit, máte-li stavět v tom nebo onom stylu, přestaňte pro údajnou hrubost nebo že se nehodí ke zvolenému stylu skrývat pod omítku materiál a volit jiné konstrukce, které lžou, že jsou správně užité; nechte obojí jednoduše a pravdivě vystoupit a mluvit za sebe; přestaňte už, protože se nehodí k určitému stavebnímu stylu, hledat jiná zařízení, volit jiné konstrukce než ty vždy účelné; styl se musí vyvinout z nich, nikoli opačně, volit konstrukce a zařízení podle něho . . .“ — tak zní apel současníka z článku citovaného výše⁷/. Z hlediska pocítované a postulované autenticity moderního života se jeví existence historického převleku jako maximálně neautentická. „Kdybychom chtěli dřívější doby vyvolat napodobením hradů, neměli bychom se také stydět přijmout životní způsob, který z těchto hradů vycházel, nebo přinejmenším starý kostým — pak by se stala důslednost komedií. Ale

my žijeme v přítomnosti a ne v minulosti, nechceme se jevit něčím jiným, než skutečně jsme. Architektuře sluší více než ostatním uměním uznat to za zákon; ctí a oslavuje díla minulosti, uchovává jejich zbytky, ale nechce znovu uvést v život jejich formy.“⁸ / Nebo ještě radikálněji: „Jestliže nějaká doba nevytvoří vlastní umělecké formy z vlastního ducha, jestliže si spíše poslouží uměleckými formami dřívějšího myšlenkového světa, ukazuje se v tom naprosté nepochopení vnitřní podstaty umění a znehodnocení charakteru nové doby.“⁹ /

Při takovém morálním stanovisku se pochopitelně současníkům zdá, že „jediné charakteristické /rozumějme pravdivé, pozn. aut./ ve stavebním umění, které má naše století, jsou tunely a řetězové mosty“¹⁰ / . Ostatně, diskuse o pravdivosti stylu nové doby zabírají v oficiálních časopisech, odkud jsme citovali, zhruba jen čtvrtinu. Ostatní je věnováno novým železnicím, železným domům, dokonce mobilním, stavbám, organizaci a vybavení nemocnic, ústavů pro choromyslné a věznic.¹¹ / V nich se odehrává nejdříve příprava nové funkční architektury bez paradoxu a na nich je nejlépe vidět síla, která stojí za podívanou historických kostýmů — síla maximální užitečnosti. Počíná tu snaha odstranit rozpor už nikoli nastolením metafyzického organického celku, který je jednotným jsoucnem, splynutím s bytím, ale splynutím se „skutečností“, která je rekonstruována podle předem daných vědeckých postupů. Ty se mají stát zárukou žádané identity, protože nová věda se úzkostlivě vyhýbá všem iluzím. K radikálnímu pokusu o odstranění paradoxu tímto způsobem došlo až mnohem později, kdy mizí historické převleky a fungující tělo stavby dosáhlo identity s fasádou proniknutím jeho technického provozu navenek. Rozpuštění stavby v bezkolizním strojovém provozu. Masky je tak stržena, ale vlastní tvář se nedostavila, návrat ke „skutečnému“ vedl nakonec opět k zaměnitelnosti, stejnosti, průsvitnosti, ztrátě individuality. Pod strženou maskou nezůstalo ani tělo, jen abstraktní fungování nahradilo dřívější „hereckou“ roli.

Vraťme se však k 19. století. Přes iritaci nesnesitelným kontrastem, že to, co stojí před námi, není skutečné, ale pravou skutečnost jen zakrývá, nepodařilo se vlastně identity dosáhnout a paradox odstranit. Hra pokračovala, často jako fraška, ale ve skutečnosti jako tragický rozpor člověka 19. století.

Nelze ovšem popřít, že zaklínání minulosti v 19. století splňovalo podobnou funkci jako všechny rituály. Ustavuje jednotu, spojuje, tvoří společnost, umožňuje jednotlivci přístup k tomu, čeho by sám nedosáhl, ale co rozhoduje o jeho životě a smrti. V sekularizovaném rituálu 19. století je tak i prostor k vytvoření nového mýtu — původní jednoty, v této době myšlené jako jednota národní. Je vytvářen v místě, vzniklém rozestupem mezi skutečnou přítomností a iluzivní minulostí, jako něco trvalého a nečasového. V tomto smyslu ceremoniální formy nejsou jen vzpomínkami na minulost, ale jejím opravdovým zpřítomněním. Nikdo asi nezůstával na pochybách, že řeči Riegrovy, symfonické básně Smetanovy a stavby Zítkovy, Schulzovy a Wiehlovy byly pokusem předvést minulost jako autentickou skutečnost a stálou přítomnost, do jejíž sváteční atmosféry byli přesazeni i její posluchači, čtenáři a obyvatelé.

- V této chvíli se mohla stát předváděná neautentická vnější podoba adekvátním výrazem mytizované národní jednoty, jako např. u Národního divadla a Národního muzea. Stejně jako u sakrálních staveb byl stylový převlek poukazem na někdejší dobu neproblematické ryzosti náboženského citění, byla i řeč monumentálních stánek národních institucí dostatečně srozumitelná a přijatelná teprve tehdy, kdy se zahalila do historických kostýmů. Pro jejich srozumitelnost i socialista Bebel akceptuje co nejpopulentnější provedení říšského sněmu od Wallota v Berlíně, zatímco monarcha Vilém II. se nemůže smířit se zneužitím sakrálního znaku kupole, použitého na této budově demokratické instituce národního parlamentu.^{12/} Maska historických stylů je tu podobně jako u fetišů a rituálních předmětů přírodních národů hmatatelně přítomnou minulostí a prostředkuje tak mýtické nerozlišitelné splynutí minulosti a současnosti.^{13/}
- Uvnitř této hry s historií však působí procesy, které přes všechno úsilí umění z tradice vyřazují. Jedinečnost historického uměleckého díla, jeho aura mizí. Zvláštní duchovní prostor, který byl výsledkem autentické situovanosti na konkrétním místě a nechával dílo stále opakovaně vystupovat jako sediment událostí, vyhasíná.^{14/} V nejbanálnější praxi se produkují a sériově vyrábějí prvky pro fasády a interiéry, nabízené v obchodních katalogích. Všechny stylové odstíny balustrů, frontonů, šambrán, sloupů, pilastrů, říms, ale i celých prostorových témat a stavebních typů jsou přiblíženy na dosah a k dispozici každému.^{15/} Jsou však zbaveny živého vyzařování do prostoru, ztrácejí svou tělesnou plnost, autoritu neopakovatelnosti a zůstávají vyprázdňeny a zbavenými jazyka. Setkání s „holou přítomností“ prázdných otisků historie je spojeno s rozpaky bránícími komunikovat^{16/} nebo dokonce v případě stavby s nimi skutečně žít. Minulost byla sice zpřítomněna a dostala se do bezprostřední blízkosti, ale ve skutečnosti je nedosažitelná, protože maskovitý způsob jejího předvedení znemožňuje dorozumění. Cítíme to z tragické vážnosti, z níž něco na stavbách z 19. století dodnes utkvělo. Procházíme-li ulicemi a setkáváme-li se se stavbami z této doby, přepadá nás přes všechnu svátečnost a nedělnost znepokojivý pocit strnulosti, osamocení a prázdnoty.

Odstup, chlad, distance při zdánlivě doslovném zmocnění minulosti brání nám chovat se k takové stavbě autenticky, nutí nás vzdát se sebe a strnout rovněž přijetím masky. Tato možnost chování vůči historizujícím stavbám je vlastně naznačena v uvedené citaci o napodobení hradu, které by mělo implikovat i přijetí adekvátního životního způsobu, vycházejícího ze středověké stavby. Důslednost se jeví sice jako absurdní komedie, ale ve skutečnosti byla běžně praktikována: historický rituál překračoval do života a hra s převleky se rozvinula od soukromé sféry až po politickou.

Nová skutečnost však dotírá. Historické škrabošky stylu, které se měly stát důvěrně známými a výmluvnými obličejí, uspokojujícími opakováním stabilního řádu, se tak stále dostávají do rozporu se záhadami nového života, vymykajícího se konvenci známého uspořádání. Člověk si vyrobil masku a nasazuje si ji vědomě, aby zaklínal osud a přelstil současnost, budoucnost i sama sebe. Použí-

vá ji k rituálu při riskantním střetnutí se skutečností. Kdo si nasazuje masku, pozbývá své podoby a stává se tím, co chce vyvolat. V této chvíli se teprve vynořuje maska v původním smyslu, jak ji postihl G. Bataille: jako přítomnost chaosu, upřený pohled, z něhož „promlouvá nejistota a hrozba náhlých změn, nepředvídaných a stejně nesnesitelných jako smrt“.^{17/} Maskou je herecký paradox autentické a neautentické skutečnosti překonán nikoli smířením a sjednocením, ale odkazem k původnímu napětí, z něhož teprve dramatický paradox mohl vzniknout. I v 19. století proto z masky promlouvá hrůza z chaosu, který přepadal při velké bouři, pustošící tradiční zajištěný svět a provázející povstávání nového, o němž ještě nikdo nic nevěděl. Co je pod sebevědomým povrchem století nejlépe vyjadřuje citát z Böttichera, který opětovně uvádíme: „... kdyby námitky vznášené jak proti gotickému, tak proti klasicistickému směru byly oprávněné, museli bychom vlastně obě stylové skupiny odmítnout. Jako výsledek by nám pak nezůstalo nic, stáli bychom náhle v strašlivé prázdnotě sami a ztratili všechnu historickou půdu...“^{18/} V podobném duchu se vyjadřuje i Semper, fascinován zhroucením světa umění.

Pokusili jsme se sledovat, jak rozhodnutí zakrýt si tvář škraboškou historie mělo nejprve zajistit šťastnou plavbu. Znamenalo uzavření do světa divadla před hrozícím nebezpečím a uklidnilo jistotou mimikry nepozorovatelného splnutí se stabilizovaným a ještě srozumitelným světem. Nakonec se možná i proti vůli současníků stalo maskou, která, místo aby zdůvěrnila-sociabilizovala, uvolnila to, co bylo spoutané. Původní herecký paradox založený na studijních stylech, jimiž věda garantovala neměnnou skutečnost, se téměř nechtě proměňuje. Historický rituál oživující sen minulosti, kdy vzdálení předchůdci měli vstoupit do současnosti jako živá skutečnost, se vlastně stal alespoň v určitém ohledu opačným: současníci byli strženi se svou maskou do říše těch, kteří už přestali být živými.

Zdá se, že maska v moderní architektuře sehrála už několikrát podobnou roli. Když avantgardy překlenuly svým způsobem „herecký“ paradox skutečnosti a zjevu, neztratily se staré pochybnosti o pravdivosti této jednoty. Maska, která se tu pak v kritickém okamžiku ve 30. letech objevuje, je „suspensí smyslu“. Jak ukazuje příklad italského architekta G. Terragniho, jehož okázalý purismus a afázie jsou velmi otřásající, stala se vlastně, podle M. Tafuriho ekvivalentem problematičnosti existence vůbec.^{19/} Terragniho maska nasazená funkcionalismu je pouhým povrchem, transparentní plochou, simulující prostorovou stavbu, ale současně šířící její hmotnost. Tomu odpovídá absolutní bezvztahnost k prostoru, ztráta místa. Je vrcholnou hrou, kde tělo a tvář se rozpouštějí jedno v druhém do pouhého povrchu. Znamená to zrušení rozdílu pravdy a zdání ve formě, která je prázdná, a není nic, co by jí mělo dát důvod k existenci.

Některé analogie současného nového proudu v architektuře s architekturou 19. století jsou jistě oprávněné a upozornili jsme na ně už v loňském referátu. Herecký paradox však neřeší postmoderní architektura ani nereálným splynu-

- tím umění a života jako funkcionalismus a konstruktivismus ani ho nepoužívá jako mimikri a pojistku, přestože k jeho hlavním znakům patří výskyt všech stylových forem minulosti. Nalezla spíše opět jeho původní podobu, nikoli jako obtížného rozporu, ale živého napětí, v němž originálně předvádí nenaturalistickou skutečnost, která není jen vědecky verifikovatelným faktem /ať už jako historické věrnosti nebo biologické, psychologické funkčnosti atd./, ale pravdou odhalovanou uměním. Neuzavřela se jen do divadla, ale po dlouhé době se stala divadlem světa. Součástí hry je celá historie i přítomnost včetně její banality a konvence a těžko napravitelné nečistoty. Moralizující řešení paradoxu modernistickým předvedením konstrukce a funkce jako vnitřní podstaty, je dnes nepřijatelné, protože stejně málo skutečné jako zakrytí falešnou škraboškou. Skutečnost je komplikovanější a problematičtější není škraboška, ale život sám. Role se obrátily. Prostor, který si vybojovala postmoderní architektura na jevišti světa je iluzivní, protikladný, často matoucí, dvojznačný. Ale dějiny jsou konečně pochopeny jako součást našeho osudu, naší přítomnosti.
- 19 „Minulost je nabita dneškem“, nikoli dnešek minulostí, a „vytržena z kontinuity dějin.“²⁰ Ani v nejnovější architektuře nechybí maska ve smyslu Bataillové. Má podobu minulosti i přítomnosti. Je ještě utkvělejší než v 19. století a stejně rafinovaná jako maska nasazená Terragnim modernismu. Jsme však přesvědčeni, že nás vede k původním zdrojům, z nichž se může zrodit opět dorozumění.

Poznámky

- ¹/ Smysl masky jako temného vtělení chaosu, které však má obrozující funkci tím, že se dotýká původních sil, ukázal G. Bataille, *Le Masque, Oeuvres completes II*, Paříž 1970, s. 403—6. P. Rezek ve svých přednáškách a dosud nepubl. filozofické studii *Holá přítomnost /prolegomena k performance/* uvedl citovanou práci ve známost v českém prostředí. Charakterizoval tu nekomunikovatelný „svět masky“ na příkladu Segalových plastik.
- ²/ Srv. *Wiener Fasaden des 19. Jahrhunderts Wien, Köln, Graz 1976*.
- ³/ *Allgemeine Bauzeitung 1844*, s. 268n.
- ⁴/ F. M., *Prag und seine Baukunst, Allgemeine Bauzeitung 1845*, s. 38
- ⁵/ Srv. J. Šafařík, *Člověk ve věku stroje*, předn. proslavená 9. 2. 1967 ve Svazu architektů, Liberec 1969. Herecký paradox Šafařík rozvinul v několika stupňujících se variantách: Diderotův paradox divadla a života, Pirandellovo splynutí postavy a role, Craigův herec—stroj, Ionescovo absurdní divadlo loutek. Na tématu demonstroval situaci člověka v technické civilizaci. Problematika tělesné zakotvenosti jako překážky znemožňující uskutečnění hereckého paradoxu v současném světě, rozvinul dále P. Rezek v souvislosti s technizací soudobého umění: *Technické rysy soudobého umění*, nepubl. filozof. studie. Ukazuje tu hlubší a původní podobu paradoxu jako smyslové jistoty a odhalené pravdy.
- ⁶/ *Allgemeine Bauzeitung 1844*, s. 268.
- ⁷/ Rosenthal, *Was will die Baukunst eigentlich, Allgemeine Bauzeitung, 1844*.
- ⁸/ Komentář k architektonickým návrhům Persia, *Allgemeine Bauzeitung 1843*, s. 97.
- ⁹/ *Allgemeine Bauzeitung 1845*.
- ¹⁰/ F. M., *Prag und seine Baukunst, 1. c.*, s. 38
- ¹¹/ Srv. např. *Allgemeine Bauzeitung 1858*, s. 295.
- ¹²/ Srv. W. Hermann, *Deutsche Baukunst des 19. und 20. Jahrhunderts, II. Teil, Basel u. Stuttgart 1977*, s. 54—5.

- ^{13/} C. Lévi-Strauss, *Myšlení přírodních národů*, Praha 1971, s. 325 n.
- ^{14/} Srv. W. Benjamin, *Dílo a jeho zdroj*, Praha 1979, s. 19—21, 41.
- ^{15/} Srv. R. Kusýn, *Rozpočty staveb pozemních a odhady budov*, II. vyd. Praha 1892.
- ^{16/} Srv. P. Rezek, 1. c.
- ^{17/} G. Bataille, 1. c.
- ^{18/} W. Hermann, 1. c., s. 29.
- ^{19/} M. Tafuri, *The subject and the mask, An introduction to Terragni*, in: *Lotus international* 20, 1978, s. 5 n.
- ^{20/} W. Benjamin, 1. c., s. 19.

WILLIAM SHAKESPEARE V ČESKÉM NOVODOBÉM UMĚNÍ

Jiří Kotalík

[1]

Genezi a zrání naší kultury od rozmezí 18. a 19. století nejdosažněji určuje a nejpříznačněji vyjadřuje literatura, spolu s ní pak záhy ve vzrůstající společenské roli též divadlo; o něco později se přihlašuje ke slovu hudba a až naposledy — někdy od počátku dvacátých let /v tvorbě Antonína Machka, Františka Tkadlíka, Antonína Mánesa/ — začíná se v rozloze skromně se rozvíjejícího národního života důrazněji uplatňovat též výtvarné umění. Jeho počáteční zpoždění lze vysvětlit několika důvody: jednak těsným sepětím národních snah s otázkou jazykovou, jež zprvu stála v popředí obecného zájmu, jednak citelným úbytkem církevních a feudálních mecenášů, jen zvolna nahrazovaných jednotlivci z řad mladé buržoazie, a v neposlední řadě též dlouholetou izolací českého umění od významných evropských středisek. Tím více pak imponuje rozvoj, jímž naše malířství prochází ve druhé třetině 19. století, ve výsledcích trvalého významu, z nichž některé velmi čestně obtojí v mezinárodních souvislostech. Přitom pro růst české kultury má tehdy obzvláštní důležitost vzájemný vztah jednotlivých tvůrčích oblastí, jež se nevyvíjejí v přímočaré rovnoměrnosti či v mechanické paralelnosti. Jejich cesty jdou někdy souběžně a jindy divergentně, někdy se shodují v záměrech a prostředcích, ale jindy se v obojím odlišují ke kontrastnosti; a jenom zřídka se harmonizují, navzájem ovlivňují či přímo doplňují.

Jak v tomto ohledu české výtvarné umění v průběhu 19. století dovedlo přijímat tvůrčí podněty divadla? Pokusíme se to osvětlit na jedné dílčí, avšak v mnohém symptomatické otázce: ve vztahu k dílu Williama Shakespeara. V naší odborné literatuře — třeba ve sbornících k čtyřstému výročí dramatika narození roku 1964 či nejnověji ve II. a III. dílu Dějin českého divadla — je sdostatek průkazně definován jeho význam pro rozvoj a orientaci našeho divadelního života, od K. H. Tháma a Prokopa Šedivého přes F. L. Čelakovského, J. K. Chmelenského, J. E. Vocela, v připomenutí možného vlivu na Jaroslava Lindu a dojista K. H. Máchu.^{1/} — Náhledy, prostupující první polovinu 19. století, nejuvýstižněji shrnul F. M. Klácel v programové stati Shakespeare, Goethe, Schiller v Časopisu českého muzea roku 1847; Klácelovi se pro neobvyklou všestrannost Shakespeara „*nezdá býti obmezenou osobou, nýbrž obecným člověkem, který sám všechny formy člověčenstva zažil a přežil*“. A proto také je třeba obdivovat jeho dar, „*jenž soukromý a společenský, měšťanský a politický život, sentimentálnost a mužnost, skutek a cit . . . starý, střední a nový věk, nebe a peklo zdařile předmětem svých básní dovedl učiniti. Nejen tragicky a komicky, ale k užasnutí uměle sjednotiti tak dvě na podobu odporné strany.*“^{2/}

Odraz dramatu Williama Shakespeara ve výtvarném umění, jak se v jeho rodné zemi projevoval v jednotlivých dílech Williama Hogartha a Joshue Reynoldse, zejména Williama Blakea a J. H. Füssliho, také v obrazech malých mistrů na rozcestí mezi romantismem a realismem, později často v okruhu preraffaelistů, nemohl být v Čechách v polovině 19. století znám. A není doposud zcela objasněna otázka, nakolik se tehdy u nás mohlo něco podstatnějšího vědět o Shakespeareově vlivu na francouzský romantismus, jak se ohrázel zejména v díle Eugèna Delacroixe, který ve svých obrazech, kresbách, litografiích interpretoval či transponoval postavy i scény Shakespeareových dramát. A přece s příbuzným prožitkem divadla, v obdobné malířské vášni, setkáváme se u Josefa Navrátila: už v nástropních malbách v Liběchově z let 1838—1843, jež znamenají vrchol romantismu v české malbě a jsou v mnohém založeny na umění inscenace — v rozvrhu davových scén s protagonisty mýtu o dívčí válce v hlavních rolích, jakoby v kulisách se sufitami a horizontem, v iluminaci barevných světél. Malířovo okouzlení divadlem je pak zřejmé zvláště v několika olejích a kvaších, jež zpodobují zpěvačkou Henriettu Grosserovou v roli Normy v Belliniho opeře, snad z roku 1847. Vervní záznamy nevelkého formátu se vyznačují pevným rukopisem a sevřenou barevností, jež však v rozpětí a nuancích tónů evokují zářivou féerii divadelní scény. Několikrát se v studiích a skicích Josefa Navrátila objevují též motivy Othella a Desdemony — k potvrzení zjevné inspirace dílem Williama Shakespeara; přitom se však malíř spokojuje spíše s výtvarným zhodnocením svých zážitků v rozvolňované obraznosti a v smyslově dychtivém vyjádření, nesnaží se o myšlenkovou interpretaci postav a dějů.^{3/}

[2]

William Shakespeare zůstává v popředí zájmu celé české kultury i po roce 1848. Zmaření nadějí revolučního údobí a tíživá situace politického života v „času za živa pohřbených“ /podle výstižné definice Jana Nerudy/ neznamenaly stagnaci; vždyť k polovině padesátých let se české malířství rozebíhá k smělym výbojům a záhy dostupuje k vrcholným realizacím. Nejenom za hranicemi v přímém kontaktu s událostmi započínající bitvy o realismus /Soběslav Pinkas/, ale též v řídkém vzduchu maloměstské Prahy /Josef Mánes, Karel Purkyně, Adolf Kosárek/. A bylo právem řečeno, že právě dílo Williama Shakespeara se tehdy v mnohém stává oporou demokratických snah a že scény jeho dramát leckdy u nás zdůvodňují aktivní vztah k politickým otázkám současnosti. Ostatně si toho byl dobře vědom Václav Bolemír Nebeský v obsáhlé studii o Williamu Shakespeareovi, v letech 1851—1852 publikované v Časopisu českého muzea: „Poměry nynější a duch času nedovolují, aby se přestalo na pouhém aethetickém prožívání, jak se státi mohlo za časů, kdy sociální a politické záležitosti a zájmy tak v popředí nestály jako nyní.“ Ale zároveň při hodnocení díla Shakespeareova si plně uvědomuje, že „sotva jiný národ a věk básníkem se

honositi mohou, v kterém by všechny síly ducha básnického v takové míře soustředěny byly“.^{4/} A ne náhodou právě roku 1854 započíná práce na překladu dramát Shakespearových, jejichž vydání v češtině bylo ukončeno teprve roku 1872 péčí Matice české, zásluhou Josefa Jiřího Kolára, Ladislava Čelakovského, J. K. Čejky, zvláště Františka Douchy a Jakuba Malého /jenž roku 1873 vydává o dramatikovi a jeho díle knížku/. Po léta pak dílu Williama Shakespeara víc než kdokoliv druhý v Čechách sloužil Josef Jiří Kolár, nejenom svými překlady, ale především svými hereckými kreacemi i častou prací režijní. A ne náhodou se v letech 1857—1858 Shakespearovy hry soustavněji objevují na českém jevišti v premiérách či reprízách /jak si po deseti letech vzpomíná Vítězslav Hálek/.^{5/} A ne náhodou se tehdy k Williamu Shakespearovi navracel také Bedřich Smetana v skladbách Richard III. roku 1858 či Macbeth a čarodějnice roku 1859.

To všechno se pak mohlo plně zúročit v době, kdy česká kultura v proměňovaných podmínkách politického života po říjnovém diplomu se manifestačně k Williamu Shakespearovi přihlásila. Stalo se tak dne 23. IV. 1864 na „slavnosti 300leté památky zrozenin Shakespearových“, jak zněl název akce, uspořádané Uměleckou besedou, jen o rok dříve založenou; bylo to vlastně její první větší a přímo programové vystoupení. Je dobře znám pořad večera v Novoměstském divadle, na němž se podílely též ostatní nedávno vzniklé spolky Hlahol a Sokol, spolu s orchestrem Českého zemského divadla a konzervatoře, se zpěváky pražských farních chrámů. Úvodní proslov Ervína Špindlera přednesl František Kolár v masce Prospera, symfonii Hectora Berlioze Romeo a Julie dirigoval Bedřich Smetana. Bylo provedeno šest živých obrazů z Shakespearových dramát s hudbou Viléma Blodka, čtyři podle návrhu Karla Purkyně, jeden podle návrhu Antonína Gareise, jeden v opakování starší scény Petra Cornelia. A je také často připomínán zejména průvod asi 230 postav z dramát a komedií Shakespeara, jenž přešel jevištěm za zvuků pochodu komponovaného Bedřichem Smetanou pro tuto příležitost /jak dokládá kresba Antonína Gareise/. V závěru shromáždění pak před Shakespearovou sádrovou bystou od sochaře Jindřicha Čapka mladá Otýlie Malá v kostýmu Perdity ze Zimní pohádky recitovala verše Emanuela Züngela: „... Perdita ars bohémica — toť dítko jest, jež pod cizím když sluncem dospělo, zas vrátilo se nazpět k domovu a lásku tam a přízeň nalézá“, jak nás zpravuje kresba Čeňka Melky.^{6/} Obzvláštní, až jímavou symboliku má skutečnost, že takřka po čtyřiceti letech, roku 1903, se velká česká tragédka Otýlie Sklenářová-Malá loučila s Národním divadlem taktéž v Zimní pohádce v roli Hermiony.

Kostýmy průvodu, na němž se podílelo na „80 umění milovných dam a 150 pánů umělců a přátel umění“, jak se četlo v dobovém pozvání, navrhoval Karel Purkyně; ale vděčíme mu v tomto směru za daleko víc — podle svědectví Jana Nerudy byl přímým iniciátorem a stěžejním tvůrcem této akce: „On ve mladičkém, tenkrát ještě chudičkém našem spolku dovedl vznítit myšlenku na podnik, na jakýž pouštívají se spolky jen bohaté a podporované, a dovedl ten také pro-

- vést. **Míníme nezapomenutelnou Shakespearovu sekulární slavnost (1864)**, která byla první velkou uměleckou manifestací českého umění a při níž poprvé zvěděl svět, že dovedeme skvěle účastnit se ruchu nejvyššího.“ /Jan Neruda:
- 24 Karel Purkyně, *Humoristické listy* 11. VIII. 1883. / ⁷/ Zachovalo se několik
- 25 akvarelů jednotlivých postav, jakoby návrhů pro krejčovskou dílnu; jsou věcné a přesné v podrobnostech, přitom jasné v konstrukci a pevné v objemech. Kromě toho zbylo v Umělecké besedě šest podélných studií celého Shakespearovského průvodu (19 × 95 cm); dlouho byly považovány toliko za dokument
- 21 doby, ale teprve v našem století se dospívalo k poznání, že patří k nejcennějším
- 22 realizacím českého moderního umění. Poprvé si to roku 1910 uvědomil Miloš Jiránek v objevném pohledu na tehdy ještě rozptýlený odkaz Karla Purkyně: „V šedesátých letech nebylo v Čechách lepšího malíře, malíře výlučnějšího, většího fanatika malby“, a proto právem vzbuzovalo údiv, „jakým čistě malířským způsobem pochopil a provedl i takovou příležitostnou úlohu, jako byly návrhy na slavnostní průvod Shakespearův, pořádaný Uměleckou besedou!“ /Příležitostná kapitola o starším českém umění, *Volné směry* XIV, 1910, s. 301 n./⁸/ Těchto studií bylo celkem osm, jak dokládají fotografie staré zasedací síně Umělecké besedy v Jungmannově ulici, kde původně visívaly; dvě scény se však časem ztratily /zřejmě dříve, než byly pak přeneseny do nové spolkové budovy v Besední ulici na Malé Straně, kde zůstaly až do roku 1939, kdy přešly do sbírek Moderní galerie v Praze/. Je proto dnes už sotva možné dopodrobna rekonstruovat postup celého Shakespearovského průvodu či dokonce definovat všechny jeho postavy /z nichž několik vždy zastupuje jednu
- 23 hru/; vždyť Antonín Gareis, který část průvodu nakreslil pro Světozor, představuje toliko čtyři pásy. Nadto ani u šesti dochovaných studií není závazná shoda v jejich řazení: jiném u Otakara Hostinského roku 1893, jiném ve vzpomínkové knize Růženy Pokorné-Purkyňové roku 1944, a jiném v umělcově monografii od Vojtěcha Volavky roku 1942 /v pořadí, které pak opakuje též katalog souborné výstavy Karla Purkyně, pořádané Národní galerií v Praze roku 1962/.

Podstatné ovšem je, že jsou to obrazy, v nichž se jedinečným způsobem lekce starých mistrů /myslím, že zejména několika podélných studií Tintoretových z Uměleckohistorického muzea ve Vídni/ syntetizuje s otevřeným pojetím barevné hmoty a rozvolněného rukopisu, ve smyslu poučení ze soudobé francouzské malby, v bezděčném předznamenávání impresionismu. Neobdivujeme však jenom mimořádné kvality výtvarné, ale ve stejné míře též šířku rozhledu a hloubku pochopení, které tu Karel Purkyně osvědčuje v definici jednotlivých postav, v pronikavém prožitku a výtvarné transpozici Shakespearova díla. — Ostatně sám umělec si to uvědomoval, pomýšlel-li též na realizaci svých studií v monumentálních rozměrech — ale k tomu bylo zapotřebí stěn a ty mu byly odepřeny. ⁹/ Mohl však význam tohoto malířského cyklu být zřejmý v době jeho vzniku tak, jak je dnes zřejmý nám? Naprosto ne. Aktivní účast Karla Purkyně při koncepci a realizaci Shakespearovské slavnosti vůbec

a průvodu dramatikových postav jmenovitě byla ovšem vždy uváděna, ale jeho jméno se obvykle vyslovovalo jedním dechem s Františkem Kolárem, který měl zřejmě na starosti organizační stránku a přidělování rolí celého večera; u živých obrazů pak spolu s malíři dekorací Ullikem a Roomerem, ale také s architektem Rosenbergem či mechanikem Božkem, jejichž pomoc se připomínala stejně jako při průvodu zejména podíl garderobiérů Kašky a Saska /v svědectví přímého účastníka Jindřicha Hanuše Böhma/.^{10/} Bylo už řečeno, jaký význam pro uvádění a docenění Williama Shakespeara do Čech měl po léta J. J. Kolár — jako herec, režisér, překladatel —, jehož přínos tehdy poznovu oceňoval Jan Neruda. A přece právě J. J. Kolár nedovedl porozumět hloubce a objektivnosti interpretace básnickových postav v malířském díle Karla Purkyně; ba ještě z odstupu třech desetiletí vyzníval jeho soud o umělci zcela záporně: „... bohužel sám jako malíř, ačkoliv v Mnichově a Paříži o všechnu zkušenost a vytříbení svého talentu se pokusil, přece námahu umělecké techniky zanedbal a pouze na zadním stupni elementárního cviku lenošiv, nezanechal mimo několik podobizen a něco genu žádný obraz vzácné ceny, jenž by zasluhoval ze stínu zapomenutí býti vyproštěn.“ — Drsná až urážlivá slova, napsaná roku 1893 /mezi vzpomínkami k třicátému založení Umělecké besedy/ výmluvně dotvrzují, že mezi jednotlivými oblastmi umění nebývalo u nás vždy potřebného a znalého porozumění; a že mnohdy ani lidé, shodující se v záměrech, nedovedli se navzájem pochopit. Jak jinak při shodné příležitosti spolkového jubilea dovedl ve vzpomínce na velkolepý zážitek své mladosti docenit malířův podíl Otakar Hostinský, jenž v shakespearovských slavnostech právem spatřoval svědectví sebevědomí, s nímž spisovatelé, herci, hudebníci, výtvarníci hodlali v rámci rozvoje českého umění vstoupit „na zápisník světové“.^{11/}

26 Ostatně účast Karla Purkyně na shakespearovském večeru zčásti vyplývala
27 z tradice podobných slavností, jak bývaly pořádány zejména v Mnichově
/roku 1840 na počest Albrechta Dürera, roku 1857 na počest P. P. Rubense,
zprvu v aranžmá představitelů romantismu a o něco později v duchu academic-
ky založené historické malby realismu/. Ale spolupůsobila tu také domácí tradi-
ce podobných akcí, z nichž se připomíná průvod v rámci plesu spolku Concor-
dia v únoru roku 1848, anebo slavnost na počest Friedricha Schillera roku
1859, na níž se podílel též Josef Mánes. Druhým zdrojem přímých podnětů
k shakespearovskému průvodu nepochybně byl dobově rozšířený zájem o živé
obrazy, na jejichž kompozici často spolupracovali mnozí z významných malířů
z okruhu Purkyňových přátel /např. Viktor Barvitijs/. Avšak nejpodstatnějším
podnětem tu pro Karla Purkyně byla snaha o těsnou spolupráci či přímo synté-
zu jednotlivých tvůrčích odvětví — literatury, divadla, výtvarného umění,
hudby — zcela v idejích programu Umělecké besedy. Nadto se tu nepochybně
projevovalo též přesvědčení, jež spolu s Karlem Purkyněm tehdy sdíleli všichni
tvůrčí představitelé české kultury; že domácí umění je možno s úspěchem roz-
víjet toliko v neustálém a tvořivém vztahu s vrcholnými hodnotami evropské
kultury.

Časté uplatnění živých obrazů — o nichž už Jan Neruda dobře věděl, že spíše než výtvarnému umění patří divadlu — bylo u nás spjato především s Františkem Kolárem, jenž jako absolvent Akademie výtvarných umění, činný jako kreslíř a karikaturista, ale především jako herec a režisér /často při inscenaci Shakespeareových her/ měl k navrhování živých obrazů všechny předpoklady. Přitom nejednou vycházel z dosavadních tradic či někdy přímo z předloh výtvarného umění: tak třeba scénu Břetislav a Jitka v sledu živých obrazů v závěru Libuše, které jako první u nás vytvářel, mohl takřka doslovně opírat o představu Josefa Mánesa, jež z lavírované perokresby přešla do grafického listu, dosti rozšířeného. Ale v tomto pojetí jsou malířství a divadlo spíše jen nehybně vedle sebe, aniž se mohly hlouběji pronikat či navzájem ovlivňovat.^{12/} Situace se proměňuje od rozmezí sedmdesátých a osmdesátých let, kdy dochází k zásadnější intervenci divadla do vývoje českého výtvarného umění. Vyplývá to už z některých okolností vnější povahy: zatímco dosavadní vývoj byl namnoze určován osamělými osobnostmi, stavba a výzdoba Národního divadla poprvé povolá k spolupráci řadu malířů a sochařů, kteří vytvářejí první souvislou generaci ve vývoji našeho novodobého umění. Odtud také výrazná a dobově podmíněná představa divadelnosti, která zřetelně charakterizuje nástěnné i nástropní malby Františka Ženíška ve foyeru podle náčrtů Mikoláše Alše /zejména *Mythus*, *Historie*, *Život*/; stejně tak skupiny přemyslovských, lucemburských a habsburských panovníků v prostorách někdejší královské lóže od Václava Brožíka, jehož všechny historické obrazy mají v sobě hodně z teatrálního pojetí a řešení. Rozvinutým divadlem v prostoru divadla je režijně do podrobností domyšlená scéna opony Vojtěcha Hynaise, jakoby ve výtvarně působivých kulisách a v pečlivě studovaných kostýmech — v patetických gestech dobového hereckého projevu. Také v některých kresbách Mikoláše Alše, který pro divadlo několikrát a rád pracoval, jako by doznívala tradice živých obrazů; od nerealizovaného cyklu *Praha* roku 1882 k lavírované kresbě *A ta naše lípa* z roku 1891. — Ostatně je příznačné, že dílem této generace je velkolepý soubor překladů dramát a komedií Williama Shakespeara od J. V. Sládka, jemuž se v nesmírné rozloze práce, vykonané tu jednotlivcem, nikdo u nás před ním ani po něm nevyrovnal^{13/}. — Přitom toto pojetí divadelnosti všestranně uplatňované v celé šířce generace Národního divadla také u malířů, kteří se přímo na výzdobě neorenesanční stavby nepodíleli /Hanuš Schwaiger, Maxmilián Pirner, Felix Jenewein/, dožívá o něco později v některých realizacích následujícího pokolení; dokládá to panoráma bitvy u Lipan roku 1898, na němž Luděk Marold spolupracoval s krajinářem Václavem Jansou a divadelním výtvarníkem Karlem Štapferem. A na principech teatrálnosti, určované zvyklostmi historické malby akademické orientace, byla založena také rozměrná plátna *Slovanské epeje* Alfonse Muchy v letech 1912—1928. Přitom tento okázalý a statický, dávno už bezvývojový přístup se objevuje ještě po první

světové válce na skupinovém obraze T. F. Šimona, znázorňujícím shromáždění politiků, sokolů a krojovaných slečen, pozdravujících prvního prezidenta Československé republiky T. G. Masaryka. /O vytrvalé perzistenci tohoto antikvárního pojetí oficiálního obrazu svědčí ještě po osvobození Československa roku 1945 snahy Jana Čumpelíka/.^{14/}

[4]

Generace devadesátých let neopouští ideové pojetí kultury jako zbraně ve vztahu k aktuálním problémům, avšak podstatně proměňuje výchozí postoj a vývojovou orientaci: úzce vymezený zřetel k národním snahám je nyní rozšiřován na sociální problémy — přitom v neustálém usilování o aktivní spolupráci s Evropou a světem, v otevírání nových tvůrčích obzorů. Beze změny trvá, ba v mnohém vzrůstá úcta k dílu Williama Shakespeara; svědčí o tom literárněvědecké či popularizující práce Václava Emanuela Mourka a Josefa Janko, později zejména Viléma Mathesia a Františka Chudoby — soustavnou pozornost inscenacím Shakespeareových děl u nás věnoval zvláště Jindřich Vodák. Ale od základů se nyní proměňuje pojetí divadelnosti ve vztahu k výtvarnému umění, které už trpně nepřejímá principy živých obrazů, stejně jako divadlo dává výhost vnějším efektům malebnosti či levné dekorativnosti; mezi oběma tvůrčími oblastmi vyvstávají niterné souvislosti ve směru významovém i formovém. Proto mezi malíři a sochaři lze v rozmezí 19. a 20. století zaznamenávat vzrůstající působení divadla, jehož představu však nyní neztělesňují dramatictí autoři, ale daleko spíše herci, kteří se stávají interprety dobových idejí, pocitů, představ. Zejména Hana Kvapilová a Eduard Vojan v mnohém vyjadřují poselství nastupující generace, často právě v shakespeareovských rolích: počínaje rokem 1886, kdy se u Švandovy společnosti v Brně oba sejdou v úlohách Blaženy a Beneše v komedii Mnoho povyku pro nic /a jakoby v bezděčné symbolice hereckého osudu, tato hra bude roku 1907 jedním z posledních představení Hany Kvapilové před její nenadálou smrtí/.

- 29 Postupem let oba představitelé moderního divadla hrají sami v rozličných
28 shakespeareovských rolích. U Hany Kvapilové lze připomenout Ofelii roku
30 1893 a zejména její Rosalindu v *Jak se vám líbí*, která roku 1900 promluvila k celé generaci; referuje o tom Jindřich Vodák: „Tolik však je jisto, okouzlili-li poezie Shakespeara v tomto kuse — . . . že přední zásluha o to náleží pí Kvapilové. Hrála svou Rosalindu tak doopravdy zaníceně a uneseně, že prostě uchvacovala každého v proud své kypící bujarosti. Každá věta ožila na jejích smavých rtech novým, zcela svým, svěžím a bohatým životem. Jen mocným a inteligentním procítěním mohlo se podařit sloučit tak, jak dokázala ona, neunavnou šprýmovnost s dívčí útlostí a s hlubokou i prostou vroucností citu.“ /Obzor literární a umělecký II, 23. III. 1900./ Obdobně vyznívá svědectví malí-

ře Miloše Jiráka: „Věděli jsme všichni dávno, že je pí. Kvapilová velká a naše největší umělkyně, ale přiznávám se, že více půvabu a svěžesti jsem ji neviděl nikdy rozvinout. To bylo umění ryzí a požitek, za který není žádná vděčnost přílišná. Já můj dluh chtěl bych trochu splatit těmito řádky, dluh vděčnosti za svého nejmilejšího Shakespeara, kterého mi vrátila z jeviště ozářeného novým půvabem a novým pochopením.“ /Radikální listy 28. II. 1900./ A ne náhodou právě na přelomu století vytváří Arnošt Hofbauer portrétní plakát k recitacím Hany Kvapilové dne 27. IV. 1899 /„bílé dámy“, jak ji tehdy ještě zcela neznámý Petr Bezruč nazval v poděkování za první přednes několika ze Slezských písní/. Nadto uctívaná herečka pod pseudonymem Mája Z. otiskuje své básnické prózy v I. ročníku Volných směrů /1896—1897/, časopisu vydávaném výtvarnými umělci, sdruženými v SVU Mánes¹⁵/. Odtud také častá portrétní zpodobení Hany Kvapilové; ne ovšem ve vnějškové okázalosti gest a kostýmů v jednotlivých rolích, nýbrž spíše se snahou o psychologickou definici či o lyrickou evokaci osobnosti /jak dokládá kresba Maxe Švabinského roku 1902/. A také Eduard Vojan, ač nepoměrně později než jeho někdejší partnerka — teprve jako Marcus Antonius v Juliu Caesarovi roku 1895 — začíná k sobě poutat pozornost v dramatech Williama Shakespeara.

Bez nadsázky je proto možno povědět, že Hana Kvapilová spolu s Eduardem Vojanem měli v hereckém dialogu v mnohém podstatný vliv na krystalizaci představ nastupující výtvarné generace; nejenom v shakespearovských rolích, kde oba dominovali v novém a niterném pojetí, ale také v hrách Henrika Ibsena, jenž vyslovil mnohé z problémů a úzkostí nadcházející moderní doby, a ovšem též v ztvárnění postav soudobých českých autorů. Zejména premiéra hry Princezna Pampeliška od Jaroslava Kvapila roku 1897 /jejíž význam, skepticky posouzený F. X. Šaldou, zřejmě přesahovaly herecké výkony/ dotvrzovala nástup tendencí impresionismu, a zejména symbolismu i secese — ruku v ruce s mladou tvorbou Antonína Slavíčka, Františka Bílka a Stanislava Suchardy, či zejména Jana Preislera. U jeho triptychu Jaro z roku 1900 a zejména pak u Obrazu z většího cyklu roku 1902 lze jeden z inspiračních zdrojů spatřovat v hlubokých zážitcích z divadelních představení. Ostatně Vojanova postava Honzy v Princezně Pampelišce mohla být malíři východiskem ke kresbám, evokujícím atmosféru veršů Jana Nerudy. Stejně jako mnohé z rolí Hany Kvapilové — třeba princezna v Hejdově a Nedbalově Pohádce o Honzovi roku 1902 — má bezděčnou souvislost s některými postavami olejů Jana Preislera, zejména s variacemi jeho Pohádky /která zase evokuje verše Antonína Sovy o Princezně Lyoleje/.

Proto právem po smrti Hany Kvapilové /1907/ mohl napsat F. V. Krejčí: „Pevně a nezapomenutelně spojeno jest jméno Hany Kvapilové s osudy nových uměleckých idejí v Čechách. Hnutí, které na rozhraní dvou století působilo hluboký převrat v našem kulturním životě, mělo v ní jednu ze svých vůdčích sil.“ A F. X. Šalda vzrušenými slovy uvádí svůj nekrolog: „V Haně Kvapilové zemřelo nám více než naše největší herečka: zemřel celý a dokonalý duch, kul-

turní síla, živá inspirace. Byla zasvěcenou dělnicí na nehmotném díle generace; byla z těch, kdož chrání její sny a nesou ve své hrudi kus jejího osudu.“^{16/}

Po smrti Hany Kvapilové pak Jan Štursa po dvě léta úporně zápasil s představou jejího pomníku, zprvu ve dvou variacích stojící postavy; nezapomenutelné hereččino ztělesnění Paní z námoří v dramatu Henrika Ibsena stalo se sochařskou východiskem k novým třem variacím sedící postavy, z nichž pak roku 1911 vyrostl definitivní model, po dvou letech realizovaný v mramoru. /Škoda ovšem, že v zklidnějším a uhlazenějším pojetí byla opuštěna sochařsky odvážnější variace vzrušenějšího gesta se závojem, jenž se v rukou herečky — jak dosvědčují dobové zprávy — stával prostředkem sdělení a výrazu./^{17/} Pomník Hany Kvapilové byl postaven v blízkosti pavilónu, který tu na úpatí svahu zahrady Kinských /dnes Petřínských sadů/ roku 1902 podle návrhu Jana Kotěry zbudoval SVU Mánes a v jehož prostorách se do let první světové války představovaly významné hodnoty evropského umění /mezi nimi roku 1905 z vlasti Henrika Ibsena též malíř Edvard Munch/ i výsledky tvořivých výbojů české malby, plastiky, grafiky.

Znalosti i prožitky výtvarného umění a divadla v generaci devadesátých let příznačně dotvářejí snahy Jaroslava Kvapila o novou koncepci režie a o obrodu výtvarného řešení scény — v souhlasu s usilováním zahraničních tvůrců /Adolpha Appiy, E. G. Craiga, Maxe Reinhardta, K. S. Stanislavského aj./. Přitom tento zápas na scéně Národního divadla započíná roku 1901 v několika hrách, v nichž se po mnichovském vzoru uplatňuje princip shakespearovského jeviště /poprvé v dramatu Romeo a Julie/. K vrcholným výsledkům pak v letech 1907—1908 dospívají inscenace her Mnoho povyku pro nic, Komédie plná omylů a zejména Othello; roku 1909 pak Kupec benátský, kde Jaroslav Kvapil v soustředěné skladebnosti a výtvarné stylizaci scény /jak v duchu dobových tendencí bylo jeho záměrem/ vyřešil princip dvojího jeviště, umožňující kvapné střídání děje. Jeho spolupracovníkem tu byl malíř a ilustrátor Karel Štapfer, jenž se cele obětoval divadlu na úkor svých ostatních aspirací; přitom pro dobový vztah k práci scénografa je příznačné, že Jan Bor v hodnocení režijních zásad a přínosu Jaroslava Kvapila roku 1912 jméno výtvarníkovy vůbec nepřipomíná.^{18/} Posléze pak inscenace Jaroslava Kvapila mohly roku 1916 v imponujícím počtu patnácti her vytvořit celý jubilejní cyklus ve scénické výpravě Josefa Weniga, v důraznější míře stylizujícího řešení. A v slavnostní řeči dne 16. března před uvedením Komédie plné omylů F. X. Šalda obrátil se k osobnosti Williama Shakespeara patetickou apostrofou: „... pojal jsi poprvé ve svém dramatu člověka jako jev přírodní, kosmický, řekl bych v nejširším slova smyslu: s tak velkým odstupem, s tak drtivou bezstranností. Byl jsi básník dramatický po výtce, často i přímo básník jevištní, to jest někdo, kdo tvoří z určitých konkrétních podnětů scénických, a pro konkrétní potřeby scénické — a přesto nebo lépe: právě proto nikdy a nikde **theatrální**.“ /Genius Shakespeareův a jeho tvorba./^{19/} Uprostřed první světové války se cyklus stává významnou manifestací kulturní i politickou; a zcela v duchu shakespearov-

- ských slavností Umělecké besedy roku 1864 se tak znovu definuje program české kultury. Na realizaci cyklu roku 1916 měl mimořádný podíl tehdy už 63letý Eduard Vojan v početné řadě stěžejních rolí /mezi nimi Macbeth, Hamlet, Othello, Lear, Shylock, Petruccio, Richard III, Beneš aj./ Jeho bystu pro
- 48 prostory Národního divadla pak — po obrazech Otakara Homoláče a Vratis-
49,50 lava Nechleby a po reliéfu Stanislava Suchardy — v letech 1919—1920
51 vytvořil Jan Štursa: ne jako zpodobení v konkrétní roli ani jako reálný portrét člověka, ale spíše jako nadčasový hold herci, jenž v přesvědčivé míře dovedl vyjadřovat ideje a představy, myšlenky a pocity celé generace. ²⁰/

[5]

- Na pevné základně předznamenané režijní a scénickou koncepcí Jaroslava Kvapila /uskutečňovanou za spolupráce Karla Štapfera a Josefa Weniga/ dochází tak k novému vztahu mezi divadlem a výtvarným uměním, jež namísto mechanického přijímání principů ve vnějškové ilustrativnosti, uvazují se v tvořivou spolupráci na řešení české moderní scény. Co výtvarné umění přijímalo, zejména v hereckých výkonech Hany Kvapilové a Eduarda Vojana, dovede nyní divadlu navracet v důrazu scénického řešení. — Ale to už vstupujeme do problematiky vývoje a tendencí 20. století; budiž však dovoleno alespoň v letmé nápovědi připomenout některé jejich známé, ale stále aktuální aspekty. Při krystalizaci moderní scény v údobí expresionismu a kubismu v návrzích Františka Kysely a V. H. Brunnera v letech 1914—1915 nespoleupůsobilo dílo Williama Shakespeara; jeho dramata mají však obzvláštní postavení v scénografické a kostýmní tvorbě Vlastislava Hofmana, který se v letech působení v Národním divadle v Praze stává vůdčím zjevem české scénografie tohoto
- 52 údobí. Příkladem za jiné stačí připomenout jeho Hamleta v režii K. H. Hilara, roku 1927, jenž v dotvořené syntéze stavebních a výrazových zřetelů je mezníkem vývoje. A je příznačné, že také mocný tvůrčí nástup Františka Trösterera ve spolupráci s Jiřím Frejkou se odehrává ve znamení Williama Shakespeara;
- 53 poprvé roku 1936 v scénickém řešení Julia Caesara v ohromující aktualizaci, vytrysklé z účastného vztahu k událostem a společenským zápasům soumravné doby. Přitom František Tröster dovedl roku 1937 vyjádřit též druhý pól Shakespearova díla v básnické evokaci očarované atmosféry Ardenského lesa ve hře Jak se Vám líbí; stejně jako v koncizní zkratce dramatického prostoru, k němuž v každé inscenaci programově směřoval, definoval roku 1938 architekturu hrobky v dramatu Romeo a Julie. V tomto směru se české divadlo v součinu s výtvarným uměním nepochybně stává fenoménem evropského významu. Nejde tu přirozeně o mechanický součet principů, přejímaných z obou tvůrčích oblastí; vzniká kvalitativně zcela nová struktura scénografického díla, absorbující všechny ostatní složky, jež ve svém souhrnu utvářejí celistvost divadelního představení. Poselství díla Williama Shakespeara bylo v čes-

ké výtvarné kultuře pochopeno a rozvinuto také v pozdější a neobvyklé interpretaci — v loutkové tvorbě Jiřího Trnky, jehož *Sen noci svatojánské* vzniká roku 1956. Je příznačné, že jde o hru, poměrně často u nás představovanou /už v letech 1884—1900 se na scéně Národního divadla v Praze uskutečnilo 73 repríz v pěti nastudováních/. A právě *Sen noci svatojánské* si pak Max Reinhardt roku 1938 zvolil k filmovému zpracování. Ke hrám Williama Shakespeara byl Jiří Trnka přitahován od mladosti /už v rámci první výstavy Malíř naděluje dětem roku 1940 nalézáme doklady této inspirace/. V práci na loutkovém filmu *Sen noci svatojánské* pak uskutečňuje dílo, v němž básnickovy představy — v širokém rozpětí mezi poutavým epickým dějem, podmaňující atmosférou snu, rozmarnými scénkami řemeslníků — dovede beze slov transponovat v ryzosti a původnosti vizuálního sdělení, v němž se zasnubují prostředky výtvarného umění a technické možnosti filmu.

Z kusých poznámek k dílčí, ale významné otázce, věnované působení díla Williama Shakespeara na české novodobé umění, lze vyvodit některé závěry obecnější povahy:

1. Podstatnou vlastností celé naší kultury je trvalá úcta k dílu velkého anglického dramatika: kontinuita zájmu o jeho odkaz charakterizuje myšlenkové a tvůrčí zrání v průběhu 19. věku, ale v neumenšené míře se přenáší též do souvislostí 20. století. Přitom i v tomto tematickém zúžení vztah mezi divadlem a výtvarným uměním není statickým, ale utváří se v konkrétně historických situacích a v proměňujících se předpokladech jednotlivých údobí.
2. Tak mezi oběma tvůrčími oblastmi lze zprvu v postupu od klasicismu a romantismu přes realismus sledovat nehybnou souběžnost vývoje, jež místy ústí do názorové a tvůrčí izolace obou, občasné v zarážejícím neporozumění či konfliktech /jak se to projevilo v poměru herce J. J. Kolára k malíři Karlu Purkyňovi/. V tvorbě generace Národního divadla, určované rozpětím mezi novoromantismem a naturalismem, se programově začíná uplatňovat paralelismus tvůrčích snah i výrazových prostředků. Ale k vzájemnému ovlivňování a k tvůrčí interakci dochází teprve v nástupu generace devadesátých let, která — v prolínání tendencí impresionismu, symbolismu, secese — vytváří též širokou platformu vývoje v průběhu 20. století.
3. Rozsah výtvarné kultury nelze ovšem chápat v tradiční hierarchii tzv. vysokého umění /především malby a plastiky/ a tzv. užitého umění, do jehož rámce se obvykle řadí scénografie, ale také animovaný film. Proto myšlenková a tvůrčí radiace díla Williama Shakespeara neomezuje se na obrazy a sochy, ale v rozhodném podílu výtvarného umění spolutvoří též významné hodnoty v oblasti divadla a filmu.
4. Nadto stálý zájem o dílo Williama Shakespeara výmluvně dosvědčuje, že česká kultura se nikdy nehodlala uzavírat do úzkých hranic nacionalistického sebeuspokojení, jež je symbolem myšlenkové omezenosti; ale vždy toužila a touží po tvořivém kontaktu s vrcholnými hodnotami minulosti stejně jako

s aktuálními problémy vývoje v Evropě a ve světě. Toliko za těchto předpokladů, jak zvolené téma výmluvně dotvrzuje, mohla pod egidou velkého básníka dějinných událostí a lidských osudů, také u nás v rozdílném dějinném i územním kontextu, ba v zcela odlišných druzích, vznikat díla vysoké úrovně a trvalého významu.

Poznámky

- ^{1/} Z dílčích pohledů na působení díla Williama Shakespeara u nás Antonín Fencl, *Shakespeare v Čechách, Světozor XV*, 1916, č. 35; Ljuba Klosová, *Shakespeare na českém javisku v druhé polovici 19. století, Slovenské divadlo XII*, 1964, s. 197 n.; *William Shakespeare 1564—1964 Divadelní ústav 1964* /zejména statě Aloise Bejblíka, Jaroslava Pleskota, Jaromíra Pečírky/; Charles University on Shakespeare, 1966 /zejména statě Jana Mukařovského, Jaromíra Pečírky, Vladimíra Štěpánka/.
- ^{2/} Výbor z díla F. M. Klácela, 1964, s. 75.
- ^{3/} O vztahu Josefa Navrátila k divadlu poprvé podrobněji psal Jaromír Pečírka. Josef Navrátil, 1940, s. 54 n.
- ^{4/} Václav Bolemír Nebeský, W. Shakespeare, *Časopis Českého muzea XXV*, 1851, svazek 3; *O literatuře 1953*, s. 181.
- ^{5/} Vítězslav Hálek, *O umění*, 1954.
- ^{6/} Reprodukce kresby Antonína Gareise, *Zlatá Praha 1. V. 1864*; reprodukce kresby Čeňka Melky, *Rodinná kronika 1864*, s. 70—71.
- ^{7/} Jan Neruda, *Podobizny II*, 1952, s. 190.
- ^{8/} Miloš Jiránek, *Dojmy a potulky a jiné práce, Literární dílo 1*, 1959, s. 165 n.
- ^{9/} Růžena Pokorná-Purkyňová, *Život tří generací*, 1944, s. 217 n.; F. X. Jiřík, Karel Purkyně, 1925, s. 26 n.; Vojtěch Volavka, Karel Purkyně, 1942, s. 90 n.
- ^{10/} Jindřich H. Böhm, *Rub a líc mých pamětí, Padesát let Umělecké Besedy 1863—1913*, 1913, s. 270 n.
- ^{11/} *Vzpomínky na paměť třicetiletí činnosti Umělecké Besedy 1863—1893*, 1893, J. J. Kolár, Mumie, s. 12; Otakar Hostinský, *První krok*, s. 5 n.: „... nebyl to jen první šťatný krok, první úspěch mladého spolku, byl to zároveň první velkolepý umělecký projev české Prahy až do okamžiku toho malými poměry spoutané ...“
- ^{12/} O živých obrazech v pojetí Františka Kolára nejpodrobněji píše L. Klosová, Kolárové, 1969 m s. 188 n.
- ^{13/} Otakar Vočadlo, *Český Shakespeare, úvodem ke knize William Shakespeare, Komédie I*, 1959, s. 5 n.
- ^{14/} Zdeněk Nejedlý roku 1919 výstižně napsal o plátně T. F. Šimona *Vítězná píseň Svobody*, že je vytvořeno **po způsobu známých mrtvých „živých obrazů“** /*Naši umělci, Z české kultury 1951*, s. 219 n./.
- ^{15/} Ze vzpomínek na tyto souvislosti lze uvést zejména: Karel Mašek, *Tři léta s Mánesem*, s. 40—41, 49, 64; Jaroslav Kvapil, *Mája Z.*, v knize *O čem vím I*, 1946, s. 240.
- ^{16/} F. V. Krejčí, Hana Kvapilová a moderní snahy umělecké, *Zlatá Praha XXV*, 1908, s. 28; F. X. Šalda, Hana Kvapilová, *Volné směry XI*, 1907, s. 155 n., v knize *Duše a dílo, soubor díla F. X. Šalda 2*, 1947, s. 178.
- ^{17/} Dokumentační materiál k práci Jana Štursa na pomníku Hany Kvapilové v knize Jiří Mašín, Jan Štursa, 1880—1925, 1981, s. 27, s. 212—213; Božena Durasová-Štursová, *Jak tvořil Jan Štursa pomník Hany Kvapilové*, v knize *Jan Štursa, svědectví součastníků a dopisy*, 1962, s. 139 n. Nejpodrobněji je vztah Hany Kvapilové k celé její generaci osvětlen v knize Františka Černého, Hana Kvapilová, 1960.

- ^{18/} Jan Bor, Scénické umění Jaroslava Kvapila, Volné směry XVI, 1912, s. 124 n., 155 n; Jaroslav Kvapil, Ve službě Shakespearově, v knize O čem vím II, 1947, s. 128.
- ^{19/} Knižně 1916; přetištěno v knize Studie o umění a básnících, Soubor díla F. X. Šaldy 9, 1948, s. 39 n.
- ^{20/} V tomto smyslu, v referátu o knížce J. J. Bora, roku 1908, oceňoval F. X. Šalda „jedinečnou charakterotvornou sílu Vojanovu, jeho úžasně bezpečnou psychickou intuici, kterou propaluje se k jádru figury básnické a tvoří ji odtud daleko organičtěji a zákonněji, než dovedl sám básník a spisovatel“. Kritické projevy 7, 1953, s. 125.

56 Na straně 432 ve Světozoru z roku 1888 nevidíme kladení základního kamene Národního divadla, ale vyobrazení „živého obrazu“ k jubileu této události. Živý obraz je symbolem epochy, která byla uchváćena silou obrazové iluze a zároveň objevovala možnosti hry s různými obrazovými podobami skutečnosti. Ztělesňuje prostupování fyzikálního, psychického a historického času; moderní touhy „vidět a být viděn“ s tradičními estetickými standardy. Vyobrazení toto prostupování násobí záběrem na malovanou kulisu davu, herce v jejich rolích a „publikum“, které však bylo ve skutečnosti součástí živého obrazu. Moderní vkus je nedůvěřivý k pojmu iluze, ale přitom samozřejmě využívá v masovém měřítku technologicky stále rafinovanějších forem obrazové fikce. Živý obraz a podobné formy obraznosti 19. století se nám mohou jevit jako prostý omyl, jen pokud nepřihlížíme ke konvencím a historičnosti vnímání — tedy také našeho způsobu vnímání.

Odtud může začít náš příspěvek, který se zabývá vztahem českých výtvarníků a divadelní obraznosti minulého století. Týká se tří navzájem souvisejících momentů: 1. významu vizuální zábavy a podívané pro celkovou divadelnost kultury i jejich působení na vlastní divadlo, 2. procesu sebeuvědomování výtvarných umělců 19. století v rámci divadelnosti a 3. role výtvarníků v krizi divadelního způsobu obraznosti.

Vztahy i spory mezi malířstvím a divadlem měly svou starší tradici, ale během 19. století vstupovaly do nových poloh. Z hlediska minulého století konečnou fází tohoto procesu znamenala negace „malebnosti“ divadlem po přelomu století. Právě tak v jedné z prvních syntéz o české malbě 19. století byla tehdy „teatrálnost“ už synonymem vši zaostalosti malby¹/. Jednou z klíčových otázek v této souvislosti je otázka po historicky proměnlivých hranicích dělicích obrazovou fikci od prožitku umělosti, tuto fikci rušícího. Další otázka, týkající se rovněž společné problematiky výtvarnictví a divadla, by zněla, nakolik bylo „divadlo“ v minulém století širším prostorem aktivity než tvorba, na niž se soustředí dějiny tohoto oboru. Už příslušná definice naznačuje, že dobový význam slova byl značně široký a v jeho popředí stála právě vizuální stránka: „1. něco k podívání, ovšem nevšedního a jímavého, 2. naschvál ustrojené podívání, na obdiv dání uměleckých, přírodních a jiných jakýchkoliv zvláštějších věcí, k poučení nebo k ukojení zvědavosti a /teprve/ 3. hry od herců představené...“²/

Dvě nejvýznamnější oblasti, stále zůstávající stranou patřičného zájmu výtvarných i divadelních historiků, jsou panorámata a živé obrazy. V důkladné studii o postojích a živých obrazech na divadle 2. poloviny 18. a počátku 19. století ukázala Kirsten Holmströmová jejich mnohotvárnou vazbu na výtvarné

vzory³/. Gesto, mimika a kompozice scén v daleko větší míře než předtím nebo později napodobovaly u avantgardních herců výtvarné zachycení antiky a další vzory eklektismu. Základem pozdější oblíbenosti panorámy a hlavně živých obrazů bylo mj. vystoupení J. W. Goetha, který oběma formám opatřil legendárního předka ve výpravných neapolských betlémech poloviny 18. století. Tyto betlémy byly uspořádány v sukcesivních výjevech, často s figurami v životní velikosti a někdy stavěny na střeších domů, takže jejich pozadí tvořila skutečná krajina. Ta byla jindy imitována vypouklou kulisou s panoramatickým vyobrazením.

„Živé obrazy“ vznikaly původně také jako skutečné parafráze slavných nebo aktuálních maleb a delší doba nezbytné expozice byla zdůvodňována potřebou, aby si divák mohl vybavit předlohu a porovnat s ní divadelní akci. Skupení — na rozdíl od živých obrazů — byla častější a měla blízko k pantomimě, baletu a gymnastickým produkcím; také jejich autory byli ve 30.—50. letech u nás nejčastěji baletní mistři, uvádění zvláště v tisku. V pražské sylvestrovské tradici živých obrazů například roku 1843 bylo na závěr kouzelné frašky *Moderní Walhalla* zařazeno setkání gratulanta s géniem umění a „závěr tvořilo pohyblivé tableaux, představující role herců z kusů představených v minulém roce“.⁴/

Přes tendenci k zábavním příležitostem se takové produkce hodnotily velmi přísně, protože — stejně jako panorámata — aspirovaly na plnoprávné postavení s tradičními kategoriemi umění. V živých obrazech a skupeních byly také odlišovány estetické normy jednotlivých žánrů. Posudek vystoupení petrohradského souboru prof. Kellera roku 1853 říká: „Skoro jen hlavní osoba, paní Kellerová sama, uspokojuje estetické oko jak dokonalostí forem tělesných, tak i postavením se a skutečným představením žádoucího charakteru . . . Ku konci představení překvapil p. Keller novým skupením z dějů českého, totiž sečí Čestmíra a Vlaslava. Za hlavní vzor sloužil známý nákres od Hellicha. Ku konci v oblacích se nad bojujícími zjevila paní Kellerová co bohyně Sláva — coup to dobře míněný, ale dojem živého skupení nevčasně rušící.“⁵/ — Na druhé straně se nikdy v inflaci pojmů jako „živý obraz“, „skupení“ nebo „tableaux“ apod. nedosáhlo jednoznačnosti — snad právě díky hře s překračováním hranic žánrů⁶/.

Také náročnější pořady ze živých obrazů, uváděné už jako samostatný program, měly i na českém divadle svou tradici: roku 1837 to bylo „čtvero velkých plastických obrazů s vysvětlujícími básněmi, sestavených od J. K. Tyla“⁷/. Obdobně náročné cíle si kladli i někteří tvůrci v oblasti panorámat, diorámat a řady jiných podívaných. Panoramatické produkce stejně jako živé obrazy byly žánry uplatňované na předních scénách a ovlivňovaly — zejména v linii féerií — celkové pojetí divadelní tvorby. Tak v Prozatímním divadle jen v prvním roce proběhlo několik „výstav“ obrazů, soch a architektury v podobě střídajících se „světelných obrazů“⁸/.

K obvyklým znakům panorámat náležely světelné efekty a proměny téže

scenérie nebo i pohyb figurek a zvukové efekty posilující vizuální iluzi. Moment proměn a překvapení byl někdy násoben připojením kamery obskury, voskového kabinetu nebo automatů. Roku 1841 užil Josef Lexa také pásma z reálných předmětů ke zprostředkování přechodu mezi divákem a obrazem. Roesler zase roku 1839 imitoval divadelní interiéry, na jejichž jevišti simuloval děje ze známých kusů⁹. Pro celý tento vývoj je příznačné, že mnohé z toho, co bylo méněno vážně, se nakonec stalo předmětem zábavy a naopak. Bylo v logice živých obrazů i panorámat, že ať se odvolávaly jednou na antiku a podruhé na Poussina, jejich vlastní snahou bylo ne uspokojit, ale překvapit publikum novými vynálezy, jdoucími za předsevzetí estetiky.

Vývoj mezi estetickými kánony a nekodifikovanou tvorbou i spojitost mezi divadelním projevem dokládá i práce Antonína Gareise staršího. Gareis vytvářel populární grafiky, v nichž divadelní témata rozvíjela žánrovou satiru, zejména v podstatném ohledu, jakým je zachycení divadelního publika. Gareis tu stejně jako Daumier následoval příkladu anglické sociální grafiky 18. století, ale jeho obrazy publika vzbudily v Praze nelibost. Spojení mezi vyššími estetickými aspiracemi širokých vrstev a „nerespektováním“ kategorií, jaké jsme viděli na panorámatech a živých obrazech, přímo souviselo s tím, že divák bral sebe vážně, i když divadlo mu bylo především zábavou a podívanou.

57 Kromě Gareisových zobrazení divadelního publika z počátku 30. let /která se zatím nepodařilo nalézt/ si povšimneme jiných jeho leptů z té doby¹⁰ / s obdobnou symbiózou motivů masové působnosti, typických pak pro moderní karikaturu, a subtilních moralistických nebo vkusových narážek. Formou připomínají jak tabule ke kramářským písním, tak akademické studie lidských charakterů. Tato tradiční linie společného zájmu umění a divadla o fyziognomie pokračovala daleko do minulého století. Pozdější činnost Kolára mladšího, ale i Heřmana Přerhova a dalších ukazuje, že karikaturismus a herectví souvisely jako dva projevy téže doby.

58 I když k experimentování docházelo obvykle ve sféře zábavního umění, spojovalo se se snahou vědecky podložit umění, jakou známe například ze série fotografií,¹¹ / které pořídil fotograf Friedrich s Janem Evangelistou Purkyněm, vynálezcem kinesiskopu. Zde se jedná už o exaktní masové médium a zároveň o možnost srovnat prožitek a jeho vyjádření v autopsii. Podobné experimentální snahy, pokud se týkaly vizuální iluze, nesledovaly hledisko prosté imitace, ale hledisko podmínek umělecké řeči a toho, jak na nás příslušné prvky působí.¹² /

62 Mánesova karikatura Únos Sabineek z roku 1853 se jistě váže k nějaké určité situaci.¹³ / Ve dvou ze tří vojáků vpravo můžeme rozpoznat malíře a jeho přítele Viktora Barvitia. Rozdělení obrazového pole na dvě části a jejich vyplnění davem dívek, dožadujících se pozornosti mužných pozorovatelů, sugereje dualitu jeviště a hlediště. Vizuálním základem humoru kresby by pak bylo, že z diváků se stává předmět zájmu hereckého týmu. Tato Mánesova hra se záměnou hlediště a jeviště nesouvisí ovšem tolik s novým obrazem publika jako s rostoucím významem, jehož se výtvarníkům na divadle dostávalo. Zvlášť

příznačná přítom byla asociace malířské profese s výpravnými hrami a balety od počátku 40. let, kde se malíř často stává hrdinou příběhu. Neznáme sice u nás podobně náročný případ, o němž se zmiňuje Jurij Lotman^{14/}, když hovoří o spojení živých obrazů a malířské tematiky u Tachorského v Petrohradě roku 1821. Zde umělecký kritik, odsuzující obrazy domácích malířů, vstupuje do těchto /inscenovaných/ obrazů, aby se tak sám stal terčem výsměchu. Zato ale už Scribe v činohře *Malíř*, provozované v Praze roku 1842, líčí mladého umělce, charakterizovaného tím, že vidí životní situace v podobě živých obrazů. Typ malíře v dramatu není typem génia, ale malebnou projekcí měšťana a jeho idealizované kariéry^{15/}; ne náhodou se objevuje i v módních žurnálech 40. let.

60 Malíři ale měli vlastní zásluhu při utváření nového druhu moderní divadelnosti, a to nejen podílem na výpravě divadla, ale také na podobě veřejných slavností. Kromě tradic státních a náboženských svátků obnovilo minulé století ve velkém měřítku i slavnosti umělecké. Původně se omezovaly na úzké vrstvy, ale postupně se pojily s formami demokratizující se zábavy. Nejslavnější ve střední Evropě první třetiny století byla tradice dürerovských oslav, které se odehrávaly zejména v Norimberce^{16/}. Znamější byly ale mnichovské umělecké slavnosti, např. právě oslava Dürera roku 1840^{17/}. K jednomu z mnichovských kroužků náleželi také malíři Ruben, Haushofer a Siebertz,^{18/} kteří se tuto tradici pokusili autoritativně přenést do Prahy. Od Siebertze pochází album karikatur členů salónu Františka Thuna mladšího^{19/}, které lze na počátku 40. let považovat za první názorný projev nového stavovského vědomí českých umělců. Thun, stejně jako Ludvík I. Bavorský, preferoval malíře před ostatními umělci, malíři v jeho kroužku převažovali. Tuto novou situaci charakterizoval ve vzpomínce Karel Javůrek slovy: „Malíř . . . co byl malíř? Tolik jako herec . . . dobře hrál . . . líbil se, ale nic víc . . . Byl to herec, s nímž nebylo radno ani takřka mluvit . . . V té době působilo vše, co nebylo průměrné, rozruch. Pamatuji se, že ředitel Tkadlík zle peskoval toho, kdo se trochu světácky oblékl . . . To byl tenkrát šrum po Praze . . . Takový kavalír jako Thun a on prý celý večer obcuje s umělci, hostí je, s nimi se baví jako rovný s rovnými, a s ním beseduje mnoho předních kavalírů království.“^{20/}

59 Nehledě na odlišování malíře od herce, Siebertzovo album připomíná právě dobové edice portrétů oblíbených herců v jejich rolích. Jsou to sice karikatury individuí, ale album zachycuje instituci, ve které byly přesně rozděleny role^{21/}. Při sjednocování českých uměleckých sil působila během 40. let i jiná centra než Thunovo a malíři sami usilovali o zvláštní postavení na veřejnosti i přímou účastí v divadelním životě.

61 Litografie programu slavnostního průvodu při plesu umělců roku 1848^{22/}, vytvořená Korunou a Havránkem, je od pamětního listu Dürerovy slavnosti odlišné tím, že ideu mecenášství a oslavy vzorového umělce nahradila kolektivnější představa shromáždění umělců všech oborů a věků, a útočná projekce fantazie na skutečnost. Kompozice se odvíjí od postavy Fantazie, patronující uměním, pokračuje historickým průvodem a ústí u oddílu skřítků, bombardují-

cího zátkami od šampaňského zoufale prchající šosáky. Odlišení člověka své doby od měšťáka gesty a zevnějškem, pro něž dali příklad umělci, se odehrávalo nejprve v sebestylizaci hlavně výtvarníků, ale pak se rozšířilo s tvorbou oděvu, který by vyjadřoval nové politické a národní sebepochopení, na celou společnost. Hranice mezi divadlem a občanským světem byla ovšem posuzována rozmanitě. A tak když se Petr Fasteur v čele delegace do Vídně jako jediný odvážil vzít na sebe kroj, navržený Hellichem na základě prvků z dochovaných staročeských knížecích oděvů, mohlo při jednáních vzniknout nedorozumění, že se zamýšlí prohlásit za českého krále²³/. V popředí zájmu ale už tehdy stálo ne to, jaké kostýmy se nosí, ale to, jaký kostým si kdo volí — což vyplývá např. z dotazu Čelakovského u Friče na ples roku 1846²⁴/.

Z obsazení jednotlivých rolí v průvodu na plese umělců roku 1848, které je zčásti známo, můžeme vyrozumět, že přiřazení kombinovalo zásadu podobnosti /což se opakovalo i na shakespearovských slavnostech roku 1864/ s rozdělením rolí podle civilní profese účinkujících²⁵/. Přidělení důležité pozice Danta Josefu Mánesovi²⁶/ tedy zavdává domněnku, že tím byla vyjádřena i malířova autorita mezi umělci.

- 64 Roku 1847 vytvořil Mánes velkou kresbu Jitřnický švanda, kde zachytil sebe a své malířské přátele u Karla Javůrka; historizující výzdoba slavnostního listu se tu prolíná s anekdotickými výjevy²⁷/. — Jedním z podstatných rozdílů vůči pozdějšímu chápání historické i kterékoli jiné „masky“ bylo, že humor a patos se nestavěly do protikladu, ale tvořily komplementární protějšky historické vize, protože vyvěraly z nového prožitku sebe a současnosti. Tuto pozici ztělesňuje také fotografie Karla Javůrka v historickém kostýmu, která naneštěstí nepochází z plesu 1848, jak tvrdí rodinná tradice, ale z doby o něco pozdější.²⁸/ Je to fotografický portrét malíře „v roli“, jaký byl později běžný u oblíbených herců a jimi ztělesněných postav.²⁹/ Teprve s masově šířenou fotografií se mohla plně rozvinout hra moderního člověka s vlastní podobou. Fotografie stejně jako další dokumenty zachytila prolínání faktické podoby a zvolené úlohy.

- Tento moment měl zásadní význam také při shakespearovských oslavách, zejména ve ztvárnění průvodu. Obrazový typ průvodu rolí ze Shakespeara najdeme už v malbě od populárního dramatikova ilustrátora Stotharda, který se podílel i na důkladných shakespearovských obrazových příručkách, šířených po celé Evropě.³⁰/ V českém projektu ale od počátku nešlo jen o role, nýbrž zároveň o přiřazení reálných osob jako známých přihlížejícímu publiku, jak to také zachycují alespoň některé návrhy Purkyňovy, které v tomto smyslu nejsou jen návrhy kostýmů. To souviselo s celkovým rázem slavnosti jako manifestace současné české kultury, působícím jako protiváha celoněmeckých Schillerových oslav z roku 1859. Purkyňovy skici průvodu ovšem nezachycují charakteristiku rolí pohybem a gestem, naznačenou u Stotharda a provedenou podle pokynů
- 66 Kolára. Jiná Purkyňova skica³¹/ zahrnuje také alegorický vůz — což by spíše odpovídalo průvodu v exteriéru, z něhož při tolika příležitostech u nás sešlo.

Jestliže přenášení průvodů běžných v tradici svátků a slavností na divadelní

půdu působilo jako důležitý významový prvek, pak také opačný postup, kdy se divadelní oslavy šířily mimo vlastní prostor divadla, byl obdobně významově nosný — jako v případě slavného průvodu položení základního kamene Národního divadla. Také tento průvod počítal — v tradici korunovačního průvodu z roku 1836 — s alegorickými vozy, které se neuskutečnily. Srovnáme-li Kolárův návrh^{32/}, ztělesňující asi Uměleckou besedu nebo Umění, s pozdějšími příklady, vidíme, jak z myšlenky zbýval nakonec jenom dekorativní aparát. Výstižnou ukázkou vývoje alegorické tradice je jakási reklama dekorativního průmyslu, jakou byl „ozdobný vůz“ sochaře Cingroše v průvodu při císařských manévrech v Plzni roku 1885^{33/}. Alegorické vozy jako umělecká pointa průvodu docela příznačně směřovaly k tomu, stát se jakýmsi *pohybujícím se živým obrazem*, přeneseným na veřejné prostranství. Mohly také tvořit parodický detail kontrastující s vážným celkem, jako třeba v případě vozu Poroba navrženého Karlem Muttichem roku 1908 pro oslavy výročí zrušení roboty^{34/}. Rozpětí v živých obrazech sahalo od estetiky zachycení vrcholného okamžiku význačného děje až k paradoxní a „kinematografické“ podobě moderní vizuality.

Vraťme se proto ještě k živým obrazům, jejich nobilitaci a zdrojům jejich krize, která byla projevem rozkladu divadelní obraznosti, vytvářené 19. stoletím. Během 50. let se vytváření živého obrazu stalo natolik čestnou záležitostí, že i pro tentýž pořad je navrhovalo několik známých autorů. Jak víme ze shakespearovské slavnosti, týkalo se to i znázornění úspěšných živých obrazů v časopisech. Řešení jednotlivých tableaux odpovídalo snad i rozdílnému uměleckému založení malířů, kteří byli k dílu vyzváni.^{35/} Ale nesporně ze srovnání Corneli-ova Romea a Julie s Purkyňovým Únosem Jessiky z domu Shylocka je patrný rozdíl staršího a nového pojetí.^{36/} Corneli-ova kompozice, dílo tehdy jednoho z nejproslulejších malířů střední Evropy, je ukázkou staršího stylu, zdůrazňujícího mimiku a gesta. Aby byla dostatečně vyjádřena tragičnost scény, autor proti literární předloze zdůraznil truchlící postavu. Sestavení živého obrazu podle malby Cornelia, který tehdy Prahu také navštívil, bylo skutečnou poctou malíři. Podobných případů imitace známého díla živým obrazem známe v našem prostředí jen málo^{37/}, zatímco malířství inspirovalo spíše aktuálním stylem.

Právě Purkyňův návrh zdůraznil malebnost výpravy a byl zřejmě jedním ze signálů nové inspirace živých obrazů v malířské práci se světelnou a barevnou atmosférou výjevu. Tendence rozvinutí světelných či šerosvitných efektů vedla ale později až k ohrožení kompoziční jednoty a přehlednosti živého obrazu. Nerudovo svědectví o živých obrazech hudebně plastické akademie roku 1869 nasvědčuje tomu, že tvorba působivého programu, závislá na souhře tolika činitelů, se stala natolik náročná, že ani nezdár nebyl vyloučen.^{38/}

Kromě snahy o stále nové efekty ohrožovala živé obrazy na druhé straně i tradičnost, vynucená oficiálními potřebami — jako např. ve schématu apoteózy význačného jedince nebo pojmu. Podobné tableaux bylo i vrcholem

- Jungmannovy slavnosti roku 1873: „Kolem poprsí oslavence stáli v malebných skupinách zástupcové české duševní práce všech věků a podstavec věncily dvě ženské postavy.“³⁹/ V běžné apoteóze rozhodovala tehdy už mnohem víc než postava oslavence charakteristika členů i skupin velkého komparsu, nesoucí vlastní významovou pointu. Se známým případem živého obrazu Slávie žehnající Čechům, kde cenzura zakázala všechny osoby připomínající husitství, můžeme ztotožnit další Kolárův návrh⁴⁰/. Autor na okraj kresby připsal: „Arci že apoteóza mění se dle příležitosti, kupříkladu kdyby měl se oslavit korunní princ, mohly by se v dolejších skupení objevit slovanské národnosti rakouské.“ Tuto možnost vidíme uskutečněnu v jiném Kolárově díle, holdu panovníkovi⁴¹/. Taková praxe obměňování hotového schematu signalizovala možnost krize živých obrazů stejně jako komponované figurální fotografie. Fotografická dokumentace živých obrazů z doby kolem roku 1870 se nedochovala, ale zato víme, že skupinové fotografie tehdy vznikaly podobným aranžováním jako živý obraz a zachycovaly památný okamžik. V této době skutečně mohly už některé fotoateliéry vypomáhat divadlu se zajišťováním kulis a naopak zase v nich vznikaly i zábavní fotografie, k nimž bylo třeba statistů⁴²/.

- Fotografie zpětně podlamovala původní ambice živých obrazů, protože zachycovala i nechtěný detail a fixovala rozpor obřadnosti a běžného sebeprožitku. Oživila problém okamžikového zobrazení děje, ale zcela protichůdně přežívající klasicistní estetice. Tento rozpor mezi náhodným a ideálním, demonstrováný fotografií, je i základem Kolárovy karikatury, zesměšňující policejní asistenci při Jungmannově oslavě roku 1873.⁴³/ Zobrazuje představitele pořádkového sboru v „malebném skupení“. Vytvořit skupení znamenalo živě zachytit figurální kompozicí něco povznášejícího — proto kresba podtrhuje strnulost ateliérového aranžmá a deprimovaný výraz portrétovaných. Stylový protějšek k tomu tvoří Nerudův fejton z roku 1870 s parodujícím popisem slavnosti pražských militantních Němců.⁴⁴/ Také zde komika vyplývá z nechtěné antiiluzivnosti, způsobené naturalistickým rázem živých obrazů. Jiná Kolárova karikatura z téhož roku 1873 se týká polemiky kolem přetahování českých herců německým divadlem. Parafrazuje obraz malíře Antonína Dvořáka Verbování ve Valdštejnově táboře /z roku 1848/.⁴⁵/ Tento typ Kolárových karikatur připomíná fotografickou praxi koláže, kde se na standardním pozadí obměňoval skutečný portrét.

Když se Neruda vrátil k otázce živých obrazů, předznamenal jeho fejton roku 1880 pravidelné inscenování živých obrazů na scéně Národního divadla. Pokusil se tu vymezit druhovou příslušnost živého obrazu a nobilitovat jej i odlišením od toho, „co se někdy předvádí v různých boudách“ a „má zcela jiný než umělecký účel“.⁴⁶/ Nerudu stejně jako veškeré estetické myšlení minulého století mátló vše nové, co překračovalo ustálené kategorie a zároveň tím byl zaujat — ať to byly právě živé obrazy nebo fotografie. Nejzajímavější je jeho určení problému, citované již na straně 101 tohoto sborníku.

Nerudovo propojení živého obrazu s fotografií a malířskou praxí nebylo

spekulací estetika, ale projevem jeho vnímavosti k aktuálnímu tvůrčímu problému. Z Nerudova líčení však vyplývá i zaujetí charakteristickou „nucenou strnulostí“, připomínající onu „puppenartige Repräsentation“ /Goethe/ živých obrazů. Kontrast mezi strnulostí a pomíjivostí živého obrazu jakoby u Nerudy odrážel zkušenost s laternou magikou a „světelnými obrazy“: „Snad to byla díla ve své způsobě mistrovská, ale dojem je týž, jako kdyby malíř právě dohotovený obraz byl vsadil za rám, náhle propuklý požár však umělecké dílo zase ihned mžikem spálil.“ Tato lítost nad zmarněním obrazu a ideální pojetí malířství jako „živé myšlenky“ prozrazují dědictví estetické tradice.

147 Nesoudržnost principů, podle nichž se rozvíjely formy obraznosti a které byly živeny v podstatě vztahem mezi divadlem a skutečností, se projevila v rostoucím prožitku „teatrálnosti“, a to nejen v hranicích divadla. Roku 1880, kdy vznikl Nerudův fejeton, vytvořil Václav Brožík výpravný obraz Slavnost umělců u Petra Pavla Rubense. V této době docházelo, jak jsme si všimli, k eskalaci pompézních slavností a Brožíkův obraz sám byl reakcí na Rubensovo jubileum slavené umělci z celé Evropy předtím v Antverpách. Brožíkova snaha vřadit umělce na význačné místo společnosti, nahlížené optikou někdejšího světa se projevila v cílevědomém divadelním aranžmá jeho obrazů. Tuto linii sledoval Brožík důsledně a také jeho programový obraz Císař Ferdinanda I. mezi svými umělci — kompozice z prostředí Královského letohrádku — asocioval současné úsilí konzervativních uměleckých institucí s někdejší situací a opíral se o historizující všeherecké slavnosti v prostoru letohrádku roku 1897⁴⁷/.

76 Přímé napodobení divadla a příklon k teatrálnosti, který lze sledovat u společensky nejúspěšnějšího malíře doby, Brožíka, příkře kontrastuje s pojetím Tulkovým. Tulka byl všestranným talentem a osvědčil se jako pohotový aranžér slavností, živých obrazů a zábav pořádaných v sídlech mecenášů⁴⁸/; na druhé straně se musel živit také v ateliéru fotografa Jindřicha Eckerta. Zde vzniklo několik aranžovaných snímků, inspirovaných snad Tulkou. Nejvýraznější z nich je travestie malíře a jeho přítele právě za divadelní diváky.⁴⁹/ Působivé vyjádření odstupu odpovídá Tulkově frustraci nad vlastním dílem, s nímž nebyl schopen hrát hru na umělce a jeho mecenáše tak efektivně jako třeba Brožík. Tulkova sebestylizace v tragického diváka, který se nemůže angažovat v příležitostných projevech, k nimž je odsouzen, vyvrcholila později zničením dosavadní malířské tvorby.

To, jak Tulka dával okrajovému postavení umělce tragický smysl, kontrastuje s důsledky, které z podobné deziluze vyvozoval Aleš. Naznačila to už jeho kresba z časopisu studentů Akademie roku 1874, představující Jakuba Schikanedera, jak deklamuje Schillerovy Loupežníky.⁵⁰/ Schikaneder a Liška v ateliéru často parodovali Kolára, Šimanovského a Bitnera. Celá skupina umělců karikovala své profesory a imitovala také na Šibřinkách Sokola např. výtvarné oddělení Světové výstavy nebo Olymp.⁵¹/ Aleš sám vystupoval na veřejných produkcích „koncertního“ kreslení. Jeho zhodnocení soudobého postavení umělce jako kašpárka bylo umělecky mnohem produktivnější nežli Brožíkovo

75 nebo Tulkovo. Alšův přípis ke zmíněné kresbě označuje *konturu* za mytický prapočátek výtvarného umění. To ale není zdaleka jen výsměch strnulému slohu Akademie, nýbrž zároveň program *gesta*, volně spojujícího různé roviny uměleckého výrazu, vysoké s nízkým a vážné s pravdivým. Také pro toto gesto se Aleš stal autoritou další generace.

Abychom nějak shrnuli, co bylo řečeno: v živých obrazech, panorámatech, karikatuře nebo fotografii působila tendence k nobiletaci masových forem obraznosti a zároveň se v této masové podívané přehodnotily tradiční estetické principy. V rámci divadelního představení plnil živý obraz integrující funkci, ale na druhé straně se v něm rozevíralo nové pole moderní vizuality podobně jako v dalších formách obraznosti 19. století. Neurčitost označení jako „živý obraz“ byla zřejmá už ve své době, ale stala se pro tuto praxi příznačná /obráceně zase množství označení, specifikujících „panorámu“, odkazovala ke společnému principu podívané/. Malíři svou tvorbou napomáhali dynamizovat hranice divadla a skutečnosti — v neposlední řadě výpravou slavností, v nichž důležité místo měla sebestylizace umělců. Svůj vlastní obraz vytvářeli na pomezí groteskního a slavnostního.

Čeští malíři se sice nadále, stejně jako Aleš, podíleli na divadle velkolepého stylu, ale vlastní inspirací se pro ně stalo to, jak divadlo napojuje vizualitu na život, velkou skutečnost. Obrat malířů od „teatrálnosti“ zdaleka nespočíval v poznání, že malířství se nemůže z hlediska iluze nikdy vyrovnat ani divadlu ani fotografii. Různotvárné využití obrazové iluze i protichůdných postupů, související příznačně s divadelní obrazností, umožňovalo zkoumání toho, jak různé prvky mohou působit v té které struktuře. Také obrat od tzv. teatrálnosti byl tedy mj. nezamýšleným důsledkem procesu experimentování s formami kolektivní obraznosti, probíhajícího na pomezí několika médií. Experimentování, jehož historickou dialektiku jsme se snažili zdůraznit jako podstatnější než hledisko profesionální specializace.

Poznámky

- ^{1/} F. X. Jiřík, *Vývoj malířství českého ve století XIX.*, Praha 1909, s. 32, 150.
- ^{2/} Riegerův slovník naučný, II, Praha 1862, s. 240. Viz též definice divadelní hry: „V prvním ohledu záleží ve vhodném použití těch prostředků, jež dekorační malířství a mašinerie poskytují, ve vkusném a pravém uspořádání scenerie a kostumu, v pěkném a působivém skupování a v dopadné souhře všech jednajících tak, aby v ní všecko vyrovnaný a souměrný celek tvořilo“ /s. 203/.
- ^{3/} Kirsten Gram Holmström, *Monodrama, Attitudes, Tableaux vivants. Studies on some trends of theatrical fashion 1770—1815.* Uppsala 1967 /zvl. 4. kapitola/. Srov. též Marja Gerson-Dabrowska, *Obrazy zywe*, Warszawa 1920.
- ^{4/} Prag /příloha Ost und West/, 1844, s. 7 o jednoaktovce z 31. 12. 1843.
- ^{5/} Z Prahy. České divadlo, Lumír III, 6. 2. 1853, s. 142.
- ^{6/} Například oznámení kouzelné frašky hraběte Schirdinga Vltavská víla a uklízečka /z roku 1844/ mluvící o „skupení a tableaux ve dvou živých obrazech“. Prag, s. 100.
- ^{7/} Plné znění cedule ze 2. 2. in: Jaroslav Procházka, *Pražská dramaturgie* J. K. Tyla, Praha 1954.
- ^{8/} Viz příslušné cedule představení z 21., 23., 25., 28. února a ze 2., 3., 14., 18., 21 a 24. března 1863.

- ^{9/} Podle: Antonín Novotný, Staropražští komedianti a jiné atrakce, Praha 1944, zvl. kapitola O panoramách.
- ^{10/} Různé výjevy, Národní galerie R - 9558 /založeno pod vydavatelem alba těchto grafik, K. Hennigem/.
- ^{11/} Vyobrazení podle Bohumil Vavroušek, Album J. E. Purkyně ke 150. výročí narození, Praha 1937.
- ^{12/} Srov. Ernst Gombrich, Kunst und Illusion, kap. Das Experiment der Karikatur, Köln 1954.
- ^{13/} Kresba je součástí tzv. Knihy svatolukášské, Národní galerie K-15 784/64. Ztotožnění postav vychází ze srovnání s Barvitiovou karikaturou sporu v kavárně Lorenzově, kde oba malíři stojí rovněž bok po boku. — Scéna Sabineek odpovídá baletům nebo výpravným kusům s velkými kompary oblíbenými od 40. let, jichž se roku 1853 dávala celá řada /např. 20. 2. v Pštrosce Vlasta a Šárka aneb Dívčí boj v Čechách/.
- ^{14/} Jurij M. Lotman, Kunst als Sprache, Leipzig 1981, s. 297—298.
- ^{15/} Eugen Scribe, Malíř, Praha 1840. Zadržel ostatní a říká: „Výborný to obraz. Sestavení Sabineek. Čest a sláva mistru Davidovi, kterýž takových obrazů vytvořil“ /s. 8 a 10/. Helena Goldschmidtová /Das deutsche Künstlerdrama von Goethe bis Wagner, Weimar 1925/ vyjádřila situaci takto: „Genius je hrdina: umělec však je šarmantní chlapík, který dělá kariéru bez původu, doporučení a služebních let“ /s. 129/. Srov. též Erna Levy, Die Gestalt des Künstlers im deutschen Drama von Goethe bis Hebbel, Berlin 1929. — Goldschmidtová uvádí také Benvenuta Celliniho od Uffo Horna: z původní české produkce k nejdůležitějším patřila veselohra Karel Škréta od A. V. Svobody, zahajující roku 1842 česká představení v Růžové ulici. K nejoblíbenějším u nás lze počítat Scribeho a Tolda Čarovný závoj aneb Malíř, víla a hospodská.
- ^{16/} Srov. Matthias Mende, Nürnberger Dürer — Feiern 1828 — 1928, Messen der Stadt, Nürnberg 1971. Předzvěsti oslav umělcova jubilea roku 1828 byla v Norimberce hra Pražáka A. W. Griesela Albrecht Dürer, vydaná téhož roku /1820/ v Praze.
- ^{17/} E. N. Neureuther, Pamětní list uměleckého průvodu masek, vyobrazení podle: Wolfgang Hartmann, Der historische Festzug, seine Entstehung und Entwicklung im 19. u. 20. Jahrhundert, München 1976, obr. 25.
- ^{18/} Všichni tři byli členy kroužku Stubenvolle Gesellschaft. Viz G. J. Wolf, Münchener Künstlerfeste, München 1925, s. 32.
- ^{19/} Album 38 litografií s podtitulem The Book of Beauty — Physiognomisch-phrenologische Skizzen vyšlo nákladem Thuna ve 40 výtiscích. Litografoval je Fr. Šír a je zatím neznámé. Vyobrazení podle části listů v Májí III, 1905, s. 385.
- ^{20/} J. R. Kronbauer, O knize karikatur z uměleckých dýchánek... Máj III, 1905, s. 264 n.
- ^{21/} Podle dobového zvyku byly karikatury komentovány příписy, v tomto případě údajně Josefem Mánesem, které v několika případech parafrázovaly typické úsloví portrétovaného. Např. karikatura Thuna pak budila iluzi, jako by říkal své „Es't ausgezeichnet“.
- ^{22/} Koruna — Havránek, Program maškarního plesu umělců, litografie, 60,3 × 44,8 cm, Národní galerie R-12 487.
- ^{23/} J. V. Frič, Paměti I, Praha 1955, s. 433—434.
- ^{24/} J. V. Frič v dopisech a denících, usp. K. Cvejn, Praha 1955 /dopis F. L. Čelakovskému ze 16. 3. 1846/.
- ^{25, 26/} Program obsahuje celkem 110 historických postav /kromě alegorií a orchestru/, z toho 45 postav architektů, sochařů a malířů. Snad v návaznosti na tuto divadelní popularizaci se krátce nato při výroční výstavě /1848/ prodávaly figurky Brokofa, Parlře, Rejska a Škréty od sochaře Parise /?/ v Praze. — Frič /Paměti I, 343/ uvádí, že Škréty, Hollara, Brandla a Reinera na plese představovali žáci Akademie. Podle Jiřika /Vývoj, 40/ ztělesňovali Donatella Josef Max, Raffaela Trenkwald, Murilla Müller, Michelangela Kranner — což snad vystihuje také identifikaci umělců s jejich vzory. To se ostatně týká i obsazení role Rubense Thunem a Holbeina Rubenem /Ed. Bass, Čtení o roce osmačtyřicátém, Praha 1948, 28/. Podle Basse právě Kranner představoval barda v čele průvodu a také jeho přiřazení Danta Mánesovi koliduje s Javůrkovou vzpomínkou, podle níž Dantem byl Hilbert /Kronbauer, 1. c./; sám Javůrek byl za Velázqueze.

- 27/ Kresba byla původně součástí Knihy svatolukášské, Národní galerie K-18 331. Druhým kolektivním portrétem malířů v témže ateliéru je karikatura od Gustava Poppe /Kniha svatolukášská, Národní galerie K-15 784/94/. Rozdíl výrazu mezi oběma je především rozdílem let 1847 a 1848. Poppeho kresba je mnohem patetičtější, ale právě proto se moment humoru dostává do polohy parodie /počínaje už přezdívkou Javůrka jako Žižky II./.
- 28/ Papírová fotografie, 22,8 × 12,6 cm, 50. léta, soukr. sbírka.
- 29/ Příklad naznačuje, že humorná fotografie nebyla vyhrazena jen aristokratickým vrstvám, ale získávala díky umělcům v Čechách širší zázemí.
- 30/ Thomas Stothard /1775—1834/: Shakespearovské role, 1830, olej, plátno, Tate Gallery v Londýně.
- 31/ Studie k shakespearovskému průvodu, olej, plátno/lepenka, 27,5 × 53,5 cm, Nár. galerie O-4988.
- 32/ Kolár, Návrh aleg. vozu k průvodu kladení zákl. kamene Národního divadla, kolor. perokresba, 33,2 × 46,7 cm, Div. oddělení Nár. muzea 5-VIII-c-5-o.
- 33/ Oliva, Vůz sochaře Cingroše v průvodu u příležitosti návštěvy císaře v Plzni, Zlatá Praha 1886, s. 589.
- 34/ Snímek vozu byl publikován v Dějinách českého divadla III, Praha 1977, obr. 274.
- 35/ Za předpokladu, že pozdější kresba Perdity od Gareise ml. /Květy II, 2. pol. 1867, s. 29/ se blížila jeho úspěšnému živému obrazu ze slavnosti, měla jeho kompozice typické znaky Gareisova žánrového stylu. Návrhem k živému obrazu byla skica v olejomalbě, což potvrzuje důkladnost příprav podobných slavností /50 let Umělecké besedy, Praha 1913, s. 264/.
- 36/ Gareis, Únos Jessiky, vyobrazeno podle: Zlatá Praha 1864, s. 114. — Corneliova kompozice Romeo a Julie v hrobce podle kresby ke slavnému obrazu z roku 1813 /kompozice šířena též Schäfferovou rytinou/ je vyobrazena podle: Ch. Eckert, P. Cornelius, Bielefeld-Leipzig 1906, obr. s. 37.
- 37/ Rubenův Kolumbus sloužil jako předloha hlavní scéně stejnojmenného dramatu Hermanna Schmidta /Wurzbach, Biogr. Lexikon . . ., XXVII, s. 203—4/. Roku 1869 byl zase ve Vídni podle Zajaté Černohorky od Jaroslava Čermáka uveden živý obraz ve prospěch pozůstalých po námořnících z potopené fregaty Radecký /Květy 1896/.
- 38/ Neruda, Hudební a plastická akademie dne 16. května, Národní listy 16. 5. 1867 /přetištěno in: Spisy IV, Divadlo, Praha 1909/.
- 39/ Slavnost Jungmannova, Světozor 1873, s. 344.
- 40/ Kolár, Slavie žehnající Čechy, návrh živého obrazu pro Akad. čtenářský spolek, kresba tužkou, 34 × 25,5 cm, Divadelní odd. Nár. muzea S-VIII-c-5-b.
- 41/ Kolár, Apoteóza, viz oddíl dokumentace slavností v Divad. odd. Národního muzea.
- 42/ Podobné fotografie vznikaly už kolem roku 1870 v ateliéru Jindřicha Eckerta — tehdy ještě s portrétním záměrem. — Kompozice Dostaveníčko /patřící do souboru Karnevalové typy z roku 1879 ve sbírce Muzea hl. m. Prahy, obsahujícího též výjevy z hospody, manéže, jarmarečních vystoupení i jednotlivé sociální typy/ paroduje setkání milenců, provázených čumilem-měsíčkem na „nebeské bání“. Soubor si pořídila početnější stolní společnost; zákaz patisku poukazuje na jeho obecnější zábavní přitažlivost. — Jedním z argumentů pro uznání fotografie za umění bylo tehdy aranžování figurálních kompozic ve stylu historické a žánrové malby. Srov. In unnachahmlicher Treue. Photographie im 19. Jahrhundert — ihre Geschichte in den deutschsprachigen Ländern, Köln 1979, s. 77, kde je mj. citován časopis Photographische Correspondenz 1864 /s. 172/: „Fotografie může znázornit nové myšlenky, když např. fotograf vynalezne, sestaví a zaznamená živý obraz.“
- 43/ Kolár, Malebné skupení, Humor. listy 1873, s. 221. Úplný text zní: „Malebné skupení Steffkovi povždy věrných ostrostřelců na vídeňské výstavě. Bylo by mu bývalo mnohem milejší, než že většina jich oslavuje v Praze také upřimně Jungmanna.“
- 44/ Neruda, Feuilleton. Prusofilské slavnosti, Národní listy 25. 3. 1871. „ . . . První obraz čili faktum: v Mutzigu u Štrasburku zmocnili se Badeňáci otcův 26 mladíků, kteří se byli dali k francitireusům, vysoukali jim střeva a nastavili jich kolem kostelní zdi, kde pak musili zůstat po celý měsíc ne-

pohřbení. Mrtvolami budou pražští ústaváci, vysoukanými střevy ústavověrná šlechta, vše podle nákresu Carlose Auersperka . . .“

- 45/ Kolár, Verbování ve 30tileté válce českého divadla s německým, Humor. listy 1873, s. 157. Schillerův Valdštejnův tábor se na německém divadle dával 13. 4. 1873.
- 46/ Neruda, O živých obrazech a ještě o něčem, Národní listy 27. 5. 1880.
- 47/ Brožík, Slavnost u Rubense, 220 × 300 cm, Nár. galerie O-8726. Císař Ferdinand I. mezi svými umělci, 245 × 403 cm, Nár. galerie O-822. O kontextu obou děl v. t. autor, Česká historická malba, Historické vědomí v české kultuře 19. století, Praha 1982, s. 207 a pozn. 23—4. — O všehereckých slavnostech Světozor 1897, s. 47 a 407—8 aj.,: Zlatá Praha 1897, s. 417.
- 48/ Srov. Bohumil Vavroušek, Josef Tulka. Román života a díla, Praha 1940, s. 54, 75—8.
- 49/ Vyobrazeno podle: Milena Freimanová, Josef Tulka, Praha 1965, s. 34.
- 50/ Aleš, Titulní list z akademického časopisu, perokresba, 49,2 × 34,5 cm, Nár. galerie K-9770.
- 51/ Viz Jaroslav Švehla, Česká karikatura v XIX. století, Praha 1941, s. 18 n.

OPERA A PODÍVANÁ V 19. STOLETÍ

Marta Ottlová — Milan Pospíšil

Jak přesvědčivě naznačila literatura v tomto směru dosud nečetná, jednou z nepochybně závažných proměn divadelní představitosti, jež se rozhodujícím způsobem prosadila s nástupem 19. století, bylo podstatné zvýznamnění vizuální stránky.^{1/} Touha vidět předváděnou skutečnost především v jedinečnosti okamžiku, vedla mimo jiné k rozpracování prostředků lokálního koloritu ve smyslu co největší názornosti, dosahované nejbezprostřednějším smyslovým působením. Načrtnutý posun akcentů nejenom ovlivnil existující dramatické útvary, ale vytvořil si samostatné — jak Francouzi výstižně říkají — „spectacles d'optique“,^{2/} představení, v nichž podívaná byla sama v sobě účelem. Pohlédneme-li pak na operu, můžeme říci, že tendence k obrazovosti, jež se v této době obecně prosazuje, je imanentně obsažena již v samotné podstatě tohoto hudebně dramatického druhu. Nebude proto bez zajímavosti sledovat, jak se opera, sama odkázaná na smyslovou názornost, postavila k některým, dnes už zapomenutým projevům oněch představení pro podívanou, oněch spectacles d'optique, a to konkrétně k dioramatu a živému obrazu. Neboť není pro operu špatným vysvědčením, jestliže se ukáže, že se dokázala vyrovnat s požadavky nového publika v uspokojení potřeby nejdostupnější smyslové iluze plynoucí z jeho „poněkud lenivé představitosti“, parafrázujeme-li známý výrok Théophilea Gautiera.^{3/} Ne však jen v poskytování nádherné a výpravné podívané, jak se dosud optická stránka opery 19. století spíše okrajově odbývá, ale především v umění využít efekty spectacles d'optique v hudebně dramatickém celku zapojením jejich divadelních specifik do vyjadřovacích prostředků druhu.

Je příznačné, že konstitutivní vlastnosti opery jako umění scénické smyslové přítomnosti systematictěji uchopily v době teprve nedávné dvě práce nikoliv z oboru hudební vědy, která až dotud hleděla na operu více jako na nějakým způsobem realizované spojení slova s hudbou.^{4/} Z hlediska důležitého pro náš účel, se ukázalo, že stylový princip divadla, jevištní zpřítomnění, vládne v opeře stejně absolutně jako neomezeně a souvisí již s jejím primárním výrazovým prostředkem. Zpívaný tón opery je především nositelem afektu, jehož srozumitelnost se úzce váže na zjevnost scénické akce, gesta, divadelní konfigurace. Nepůsobí nad bezprostředně opticky přítomné, ale naopak mu jde o jeho hudební naplnění a předvedení. Operní scéna v tomto smyslu směřuje k obrazovosti v tom, že zadržuje a fixuje situaci v okamžiku, kdy může podnítit afekt, na jehož předvedení má opera hlavní dramatický zájem. Zastavení zjevné scénické akce se projeví setrváním dramatických osob v dynamických pózách vyjadřujících vzniklou situaci a odpovídá zadržetí prchavého reálného okamžiku, jenž tu prostřednictvím hudby získává ireálnou délku,

potřebnou k předvedení, k vyzpívání vnitřního prožitku. A v této chvíli, kdy opera vstupuje do své vlastní domény dramatickosti, se tak na scéně utvoří výmluvné skupení, svého druhu tableau vivant.

78 Pro názornost se podívejme na takovéto tableau z Meyerbeerovy opery Prorok /Paříž, 1849/. Novokřtenci vydávají svého vůdce za proroka seslaného z nebe. Při korunovačním obřadu v chrámu se ale prorok střetne se svou matkou. Její výkřik — Mon fils! — radikálně změní situaci a v tomto okamžiku se zastaví zjevné scénické dění. Dramatické dění se obrací dovnitř jednajících osob, které v rozsáhlém kontemplativním ansámbly vyzpívávají svou reakci na šokující událost podle své úlohy, jež je mimo jiné čitelná z pozic, v nichž setrvávají po celé trvání ansámbly. Scénická konfigurace napomáhá svou srozumitelností pochopit různost simultánně znějících afektů, i když slova samotná zanikají v předivu hlasů. Vidíme tu úlek a bolest zapřené matky, imperátorské gesto proroka, v popředí naléhající novokřtence obklopené očekávajícím a užaslým lidem.^{5/}

Jak už bylo řečeno, kromě tohoto typu tableaux patřících k základním stavebním kamenům opery, jež jsme pro odlišení stručně charakterizovali, začleňuje opera v 19. století do svého organismu obrazy, které — jako diorama a živý obraz — existovaly samostatně, a to právě za účelem využití jejich frapantní smyslové působivosti. Obrazy takového druhu nejsou výsledkem zastavení scénického pohybu jednajících postav, ale zdánlivě dosazeny zvenčí.

79 81 Operní tradice, v níž ohled na divadelní působivost záměrně počítal s kumulací prostředků operního účinku k finálnímu efektu, nabídla v prvé řadě možnost využít žádané prostředky spectacles d'optique k dalšímu smyslovému stupňování finále. Scénicko-hudební kalkul v těchto případech počítá s optickým efektem jako s poslední možností, jak nejbezprostředněji zaútočit na smysly a vyvrcholit závěr představení, k čemuž zapojuje do hry divadelní dekorace se všemi technickými vymoženostmi, jež rozvinuly samostatné produkce optických divadel. Výběr látek se pak řídí tímto účelem tak, aby poslední slovo mohlo patřit podívané, v níž řečeno s Hugem se „dekorace stává neoddelitelným a strašlivým svědkem děje“.^{6/} Wagnerův Rienzi /Drážďany, 1842/ nezahyne rukou vrahů, ale v troskách zříceného Kapitolu. Podobnou katastrofickou podívanou poskytl již samotný námět Saint-Saënsovy opery Samson a Dalila /Výmar, 1877/ a závěrečný pohled na erupci Vesuvu se objevil hned v několika dílech^{7/}, mezi nimi v Auberově Némé z Portici /Paříž, 1828/. Jestliže kritika po berlínské premiéře napsala: „Největším závěrečným efektem je výbuch Vesuvu . . . Při tak pekelném rámusu je hudba jen přídatná. Proto Auber také nedělá nic jiného než pokud možno co největší hřmot v orchestru k této velké přírodní scéně“^{8/}, musíme jí dát obecně zapravdu, že skladatelé tu plně podřizují hudbu dominujícímu optickému účinku s jeho vlastním zvukovým naturalismem a hudební koloristikou podporují jeho iluzivnost. Naskýtá se však otázka, nakolik bylo takové řešení závěru opery pouze přídatnou nebo pro úspěch vypočítanou podívanou?

Již Auberova *Němá* naznačuje, že zmíněný postup se sladuje se smyslovou názorností opery, jež na divadelní působivosti okamžiku staví, využívajíc promyšleného kontrastu všech svých, to znamená i scénických prostředků, a že hlavním problémem tvůrců bylo, jak dosáhnout zdání nutnosti stejně jako jedinečnosti jeho zapojení. Výbuch Vesuvu v Auberově opeře nejenom opticky graduje závěr, ale sám zesiluje katastrofičnost příběhu.⁹ Symbolicky se váže k tragickému konci individuálního i kolektivního osudu. Opera, směřující v první řadě k názornosti a zpřítomnění, využívá obrazové složky ve sféře reflexe, která v opeře nutně inklinuje k alegorii. To je i případ využití alegorie počasí a přírodních scénérií, jak by třeba bylo možno ukázat na celé poslední scéně Rossiniho *Viléma Tella* /Paříž, 1829/.¹⁰ Finální dioramatický obraz sluncem zalité alpské krajiny, v níž se po přestálé bouři kolébají bárky na jezeře, je v závěrečném ansámbly osloven přímo jako symbol nastávající svobody.

Oblíbená podívaná na vzrušující obrazy nejenom ovlivňovala divadelní uzavření příběhu, jako už ve zmíněném Wagnerově *Rienzi*, ale stala se na druhé straně vlastně jediným východiskem, jak opera této doby může předvést zkázu kolektivního hrdiny. Tak jako opeře její ustrojení jako jedinému dramatickému druhu dovolilo bezprostředně předvést jednajícího kolektivního hrdinu prostřednictvím sboru v jeho masovém rozměru, tak jí vymoženosti nové scénické představitivosti dovolily zmocnit se do všech důsledků, to znamená nikoli pouze pomocí individuálního reprezentanta, divadelního ztvárnění zániku celého společenství. Například závěrečný výbuch paláce v Meyerbeerově *Proroku* pohrbí nejen proroka, ale všechny novokřtěnce i jejich nepřátele. A tento účinný postup žije v opeře dlouho tam, kde chce zpřítomnit i symbolizovat zkázu světů, jako třeba v české opeře zánik pohanství v závěru Fibichova *Pádu Arkuna* /Praha, 1900/.

Již z dosavadního výkladu se před námi rýsuje skutečnost, že proměny scénické představitivosti vstupují do operního kompozičního myšlení, a to nikoli jako přídatné momenty, ale poskytují nové prostředky, jež svou smyslovou názorností motivují dramaturgii i hudební formování díla a otevírají také nové možnosti řešení. Rossiniho opera *Mojžíš* /Paříž, 1827/ nám poslouží za názorný příklad hned v několika ohledech.¹¹ Byl zvolen takový úsek starozákonní látky, jenž sám v sobě zahrnoval podmínky pro nasazení divadelních efektů a jejich realizace na druhé straně vypovídá o tom, pro které latentně obsažené momenty se nabídly dobové prostředky. Zatímco o proměně vody v krev, o kobyčkách a morových ranách se krátce odvypráví v recitativu, egyptská tma, zázračné pohasnutí obětních ohňů a samotný exodus se předvedou přímo.¹² Ukončení operního příběhu obrazem přechodu přes Rudé moře svědčí nejenom o záměrné volbě látky s možností uplatnit závěrečný optický vrchol, ale výrazně ovlivnilo celé kompoziční řešení finále. Místo tradičního operního finále, v němž hudební vrchol spadne vjedno s optickým překvapením, jehož vyznění ohraničí rozvinutější orchestrální dohra, jako tomu bylo v dříve uvedených případech, je to u Rossiniho rozsáhlý závěrečný obraz samotný, který bez účasti

zpívaného slova za doprovodu zvukomalebné hudby, jež dává potřebnou délku jeho jednotlivým fázím, sám optickou složkou rozuzlí a dopoví zvolený děj a předvede i shrne poslání díla v obrazu rozestoupení vod, jež umožní osvobozující průchod a vzápětí uzavrou a zahubí pronásledovatele ve svých hlubinách. Scénická představitivost tu ovlivnila koncepci díla v tom, že spolehla na smysl evokovaný závěrečnými obrazy a vypomohla si jimi tam, kde by opera jako druh byla odkázána na vyprávění. Neboť teprve toto smyslové zpřítomnění dodává závěru potřebnou operní závažnost. Opera nemůže založit své dění na evokativní síle slova, jako například klasické mluvené drama, v němž skutečnost, k níž poukazuje mluvené slovo, je často důležitější než skutečnost scénicky přímo předváděná. Proto pro operu jako pro umění smyslové přítomnosti bylo vždy problémem, jak zpřítomnit to, co v rámci konstrukce děje existuje mimo scénickou přítomnost nebo nad ní.^{13/} A tady opera 19. století využívá nejen nové technické vymoženosti scénické praxe, ale sahá i k oblíbenému žánru živého obrazu.

82

Charakteristickým dokladem operního myšlení v tomto směru je Smetanovo uchopení Wenzigova libreta k Daliboru /Praha, 1868/. Smetana vypustil nejtrávanější výjev pověsti, v němž lid pod Daliborkou naslouchá Daliborově hře, jenž se nejvíce blížil živému obrazu, avšak z hlediska celku byl retardující, ale naproti tomu považoval za nutné živým obrazem v Daliborově snu přímo předvést postavu Zdeňka,^{14/} tedy osobu, která v příběhu nevystupuje, ale jejíž smrt uvedla děj do pohybu. Zatímco v klasickém mluveném dramatu evokativní síla slova může integrovat do hry osoby, které se v průběhu vůbec nemusí na jevišti objevit, stává se v tomto případě pro operu živý obraz prostředkem, jenž řeší uvedený jí cizí a těžko dostupný úkol, zpřítomnit postavu v příběhu fyzicky nepřítomnou. Ještě významnější poslání zjeveného obrazu je potom jeho momentální dramaturgická funkce, neboť názorným ukázaním podnětu umožní a zdůvodní okamžité nasazení Daliborova afektu a rozvinutí árie.

Stejně jako je pro srozumitelnost afektu v opeře vítaná scénicky čitelná zjevnost jeho motivu, je samozřejmě na ni tím více vázán jeho zvrát. Opera této doby se tu často chápe rozpracovaných prostředků optického účinku, protože takové zásahy jako blesk, různá zjevení a jiná znamení mohou nejnázorněji, a proto nejrychleji motivovat proměnu afektové situace. A také zde opera někdy užívá živý obraz, jenž se za doprovodu své charakteristické hudby zjeví osobě na scéně a divákům současně ukáže důvod změny jejího chování, jako třeba v Gounodově opeře Faust /Paříž, 1859/ obraz Markétky u přeslice, jež přičaruje Mefistofeles Faustovi, aby překonal jeho odpor,^{15/} nebo vykouzlený obraz Rinaldova křižáckého vojska, ovlivňující rozhodnutí Armidy ve stejnojmenné Dvořákově opeře /Praha, 1904/.^{16/} Živý obraz v Armidě plní zároveň i funkci identifikovat osobu z nepřátelského tábora, o níž se dosud pouze zpívalo jako o postavě neznámé, a napovídá tak další vývoj zápletky, a jednak předvést výsledek prehistorie příběhu, to znamená situaci města v ohrožení. Zjeví-li se pak v Kovařovicových Psohlavcích /Praha, 1898/ na scéně sen spí-

cího uvězněného Koziny, zobrazující pláň pokrytou mrtvolami Chodů,¹⁷ / pod-
nítí tento němý obraz s charakteristickým hudebním průvodem nejen následují-
cí afekt postavy, ale především sdělí divákům výsledek děje z mezidobí, tedy
povstání, jež mezitím proběhlo, a ukáže tak osud kolektivního hrdiny. A podob-
ně řeší opera problém, jak zjevit děj, který proběhne za scénou, například
zavraždění sv. Václava ve Škroupově /Praha, 1848/ i Šeborově opeře Draho-
míra /Praha, 1867/.¹⁸ U Šebora je vedle toho živý obraz, shrnující vlastně
klíčovou událost a navíc opět předvádějící bezprostředně poprvé a naposledy
jednoho z hlavních protagonistů děje, stylizovaný jako nanebevzetí a předzna-
menává závěrečnou odměnu dobra a potrestání zla vyšší mocí. Scénické zpříto-
mnění výmluvnou obrazovou zkratkou, pomocí tableau vivant, se v těchto pří-
padech jeví jako s operou slučitelný, pomocný prostředek, jímž tvůrci překoná-
vají určitou neoperní koncepci libreta a účinně si vypomáhají tam, kde před
nimi v důsledku jeho utváření vyvstala nutnost předvést skrytý děj, to znamená
prehistorii, děj mimo představovaný čas a děj paralelně probíhající za scé-
nou.¹⁹ /

I tady vidíme, jak opera užívá také vizuální oblast k transformaci skutečnosti,
kterou má předvést, do divadelně bezprostřední smyslové přítomnosti. Přesvěd-
čivě se to projevuje zvláště i tam, kde převádí do své řeči činoherní předlohu
s její mnohvrstevnatou myšlenkovou strukturou, jež se váže k síle mluveného
slova, poukazujícího nad předváděnou skutečnost. Když se Vrchlický v libretu
k Fibichově *Bouři* /Praha, 1895/ snažil zůstat více věren Shakespearově
předloze tak, aby se neproměnila v pouhou pohádkovou féerii, oblíbenou
v 19. století, a současně ji chtěl přizpůsobit požadavkům opery, uchýlil se k ži-
vému obrazu, aby dosáhl smyslové názornosti potřebné pro operní přetlumočení
filozofického podtextu, který Shakespeare sděluje celým komplexem hry. Je to
nikoli zážitek katarze, ale divadelně efektní tableau vivant, tvořící finále střed-
ního aktu, symbolizující věrnost, nevinnost a zlobu, jež Prospero na scéně vy-
kouzlí a jehož alegorii konkretizuje na postavy příběhu, pomocí něhož jak
potrestaným na scéně, tak divákům názorně sdělí poučení z díla.²⁰ / Opět se
objevuje skutečnost, o níž jsme se zmínili již na počátku, že opera vytušila mož-
nost využít prostředky spectacles d'optique ve sféře, jež je pro ni obtížně do-
stupná. Živý obraz, sestavený z postav divadelního příběhu, může vypovědět je-
ho část, tedy viditelným nahradit vyprávěné, a současně jeho alegorická styliza-
ce ho navíc zatíží dalším významem, jenž při zachování smyslové názornosti
vlastní opeře jí umožní zpřítomnit, zjevit to, co jako naučení a reflexe by stálo
nad bezprostřední scénickou přítomností; tedy poukázat k zobecňující platnos-
ti právě prožitého hudebně dramatického díla názorněji a smyslově intenzivněji
než třeba tradiční uzavírající rekapitulující sbor. A je to zase úroveň, na jaké je
prokomponováno jejich zapojení v novém shrnujícím řešení finále, jež znovu
odpovídá na otázku, zda na prostředky spectacles d'optique lze pohlížet jako na
dekorativní nebo organickou součást, již pojala opera do svého vývoje.
Je samozřejmé, že vznikala díla, která se ani nesnažila zastírat podbízivost

vkusu publika. K čistě prakticistnímu řešení závěru aktu sáhl u nás Rozkošný v opeře Krakonoš /Praha, 1890/, když využil možnost efektně ho zakončit živým obrazem apoteózy Krakonoše, třebaže je z hlediska dramatické úlohy postavy nemotivovaná.²¹ / Podobně ani vnějším účelem, jako například konkrétní slavností znovuotevření berlínské opery předurčená tableaux vivants v závěru Meyerbeerovy opery Polní tábor ve Slezsku /Berlín, 1844/, nebyl zdůvodněn sled živých obrazů českých panovníků, na jehož vrcholu holdovaly obrazu Jeho Veličenstva postavy Maýrovy opery Jaromír, vojvoda český.²² / Tím spíše však na tomto pozadí vyniká tvořivá úloha operní obrazové představitosti ovlivněná spectacles d'optique.

Prostředky optického účinku opera využila i pro rekapitulaci ústředního tématu, jež je hudebně dramaticky rozehráno a jejich prostřednictvím netoliko patřičně zdůrazněno, ale zvýznamněno. Odhalení osudové kulisy v závěru Wagnerova Zlata Rýna /Mnichov, 1869/ nejenom gradě je finále oslnivým zjevením sídla bohů Walhally, tedy východiska i cíle předchozího dramatu, ale teprve monumentalita a lesk závěrečného obrazu vstupu bohů do Walhally ve vztahu k předchozímu hudebně dramatickému dění plně vyjeví otevřenost závěru k tragickému konci celé tetralogie Prsten Nibelungův. V Halévyho opeře Věčný Žid /Paříž, 1852/ proti opernímu příběhu, který předvádí Ahasverovy dobré skutky a míří k jeho vykoupení, vystupuje navracející se variace živého obrazu anděla posledního soudu s ohnivým mečem, příkazujícího Ahasverovi věčnou pout'. Teprve souhrou obou pásem se realizuje myšlenka neodčinitelnosti viny a marné touhy po odpuštění, jež je předmětem i závěrečných tableaux vivants posledního soudu a Ahasverova vyvržení.²³ /

U operních libret, jež volí úsek z rozsáhlejší látky a jejichž děj je z hlediska tohoto kontextu uzavřen jen relativně, vystupuje někdy živý obraz ve funkci epilogu, který evokuje budoucnost shrnujícím obrazem, jenž zpětně osvětlí smysl vybraného a operou ztvárněného úseku látky. Příběh Berliozovy opery Trojané v Kartágu /Paříž, 1863/ končí sebevraždou Didony. Poté se kontrastně ke sboru pomstychtivých Kartagiňanů zjeví s charakteristickou hymnickou hudbou obraz vítězného Říma, symbolizovaného Kapitolem a císařem, obklopeným vzdělanci a umělci: tedy prostředky živého obrazu tu simultánně již realizují Didoninu věštbu. Podobnou úlohu můžeme spatřovat v proroctví Libuše ve Smetanově opeře /Praha, 1881/, kde živé obrazy názorně konkretizují Libušina slova a jejich bezprostředním zpřítomněním dodávají divadelní závažnost části, jež zdůvodňuje závěrečnou apoteózu.²⁴ /

Ale i tam, kde by se zdálo, že živé obrazy slouží pouze dopovězení a rozuzlení děje u látky, která k obrazovému dokončení vybízela, jejich záměrná výmluvná stylizace teprve alegorií doplní a smyslově zpřítomní žádané naučení a poslání — jak vidíme ve finálních tableaux propadnutí Drahomíry do pekel, jemuž přihlížejí ve Škroupově Drahomíře z nebes vyvolení uprostřed se sv. Václavem či v Šeborově opeře, kde témuž výjevu přihlíží skupení kolem Boleslava, jenž jako panovník hodný přemyslovské dynastie je ozářen paprskem milos-

ti. Závěrečný obraz nanebevzetí Markétky a přemožení d'ábla se zoufajícím Faustem v Gounodově opeře potom až touto alegorií dokončuje a interpretuje Markétčino drama.²⁵ / Jestliže vzhledem ke stavbě libreta plní živý obraz vykoupení Markétky současně důležitý pragmatický účel dohrát a vysvětlit její osud, ve Wagnerově Bludném Holanďanovi /Drážďany, 1843/ je závěrečné tableau nanebevstoupení Holanďana a Senty nutným divadelním zpřítomněním rozřešení příběhu, jenž již od počátku je koncipován jako drama vykoupení. Tomu odpovídá též hudební závažnost závěru graduující motivický materiál svázaný s ústřední myšlenkou.

Souhrnné využití pojednávaných vymožeností spectacles d'optique, jež si opera 19. století přivlastnila, je pak možno spatřovat v závěrečné části tetralogie Prsten Nibelungův. Jejich divadelní působivost a evokativní síla se Wagnerovi stala východiskem, jak v Soumraku bohů /Bayreuth, 1876/ dořešit problém dvojitého dramatu Prstenu, jenž se před ním zjevil v okamžiku, kdy v důsledku svého operního cítění podstatně rozšířil prvotní koncept díla, aby zpřítomnil, divadelně rozehrál prehistorii heroické Siegfriedovy tragédie. Mýtus bohů, tedy původně pozadí příběhu, získal tak závažnost v divadelní rovině, a proto po ukončení hrdinské tragédie bylo nutno ho uzavřít způsobem, jenž by ho divadelně akcentoval natolik, aby působil přes Siegfriedovu historii jako cíl a důsledek dřívějších částí cyklu.²⁶ / A v tomto smyslu zapojil Wagner do hry všechny námi zmiňované prostředky představení pro podívanou, přičemž hudební komentář v orchestrálním pásmu rekapituluje příznačné motivy ve spojení s jevy, jež patřily jejich scénické expozici a jisté otevřenosti závěru odpovídá dominance významově nejméně určitého „motivů vykoupení“.

- 83 Pro toto shrnující užití si nyní, na závěr, podle Wagnerových scénických poznámek uvedme jeho představu obrazové dohry Prstenu, jež nám vyjeví bohatství prostředků, které opera 19. století využila, a to tím spíše, že dnešní inscenační praxe povětšinou nerespektuje jejich důležitou roli v dramatickém celku. /Reprodukce zachycuje dekoraci prvního jednání opery, jež je pro nás důležitá, protože v ní i pomocí jí se odehrává obrazová dohra Prstenu./ „Brünhilde se vyšvihla na koně a pobízí ho ke skoku. Jedním rázem skočí na hořící hranici. V tu chvíli požár s praskotem mohutně vzplane, takže oheň vyplní celý prostor před síní a zdá se, jako by ji zachvacoval. Muži a ženy se zděšeně tísňí úplně v popředí. Když celé jeviště vypadá jako zaplněno ohněm, žár náhle zhasne, takže zůstane jen oblak páry, který se stahuje do pozadí a usadí se na horizontu jako temná vrstva mraků. Zároveň se Rýn mocně vzdul z břehů a zalil svým proudem požár. Na vlnách připluly tři dcery Rýna a zjevují se nad místem požáru. Hagen, který od akce s prstenem sledoval s rostoucím strachem počínání Brünhildy, upadne při pohledu na dcery Rýna do nejvyššího děsu. Překotně odhodí kopí, štít a prilbu a vrhne se jako šílený do vody. /Hagen: „Zurück vom Ring!“ / Woglinde a Wellgunde obepnou pažemi jeho šíji a plovouce nazpět stáhnou ho s sebou do hlubin. Flosshilde, která před nimi doplavala k pozadí, pozvedá s jásavým gestem získaný prsten. Vrstvu mračen,
- 84

jež se usadila na horizontě, proráží s rostoucím jasem rudá záře. Tři dcery Rýna jsou vidět ozářeny tímto světlem, jak se prohánějí ve vodě a vesele si hrají s prstenem na klidnějších vlnách Rýna, který se pomalu vrací do svého řečiště. Z trosek zřícené síně pozorují muži a ženy v nejvyšším vytržení rostoucí ohnivou záři na nebi. Když se nebe rozzáří nejsilnějším jasem, je na něm vidět sál Walhally, v němž sedí shromáždění bohové a rekové, zcela podle líčení Waltrauty v prvním aktu. Jasně plameny jako by vyšlehovaly v sále bohů. Když jsou bohové úplně zahaleni plameny, padá opona.“^{27/}

Na nejcharakterističtějších případech, jež nechtěly podat vyčerpávající přehled, ale přesto vypověděly o četnosti a rozmanitosti užití, jsme se pokusili naznačit, jakým způsobem zmíněné prostředky spectacles d'optique ovlivnily operu 19. století. Ukázalo se, že opera nejen využila jejich divadelní působivosti, ale zhodnotila je v tom, že si jak rozšířila repertoár svých výrazových prostředků, tak si v nich otevřela další možnosti operního vyjadřování. Několik příkladů z české opery napovědělo, že přes omezení naší divadelní operní praxe se i zde proměněná divadelní představitelost prosazovala hojně, a to zejména v jí nejdostupnějším živém obraze.^{28/} Vzhledem k nepropracovanosti operní problematiky v tomto směru není však účelné ani v širším kontextu vyvozovat další zevšeobecnění. Nicméně se tu potvrdila základní, ale dosti opomíjená skutečnost, že scénická představa je neoddelitelnou součástí operního hudebního myšlení a jako taková podstatně vstupuje do organismu díla.

Poznámky

- ^{1/} Srv. zejména M. — A. Allévy: *La mise en scene en France dans la première moitié du dix-neuvième siècle*. Paris, Librairie E. Droz 1938. Kromě práce H. Ch. Wolfa /*Oper. Szene und Darstellung von 1600 bis 1900*. Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik b. r./, shrnující publikované obrazové materiály, poukázala na množství zachovaných a dosud zcela nevyužitých pramenů této povahy studie N. Wildové /*Un demi-siècle de decors à l' Opéra de Paris. Salle le Peletier /1822—1873/*. In: *Regards sur l' opéra*. Paris, PUF 1976, s. 11—22/.
- ^{2/} Ve shodě s M. — A. Allévyovou /viz l. c./ vypomůžeme si i nadále tímto shrnujícím pojmem, jehož český ekvivalent „optické divadlo“ příliš implikuje institucionální formu /srv. „Jezdec i kůň podobali se spíše mlhovým obrazům, jaké nám ukazují majitelé optických divadel...“, viz S. Čech, *Výlety pana Broučka III*. Praha, F. Topič 1911, s. 27/.
- ^{3/} Viz T. Gautier, *Historie de l' art dramatique en France depuis vingt-cinq ans. /2e série/* Leipzig, Alphonse Dürr 1859, s. 66—67: „La perfection de l' exécution musicale n' exempte pas d' un grand soin pour la partie matérielle et visible du drame. Sans tout cela, l' opéra devient un concert, . . . nous ne sommes plus au temps au l' inscription — *Palais magnifique* — clouée sur un poteau, suffisait à l'illusion des spectateurs: Shakspeare et ses contemporains n' en demandaient pas davantage; mais c' étaient Shakspeare et les Anglais d' Elisabeth, et nous autres bourgeois de 1840, nous avons l' imagination un peu paresseuse et nous manquons essentiellement de naïveté.“
- ^{4/} Jedna z prací je teatrologický pohled na francouzskou velkou operu /Ch. Frese, *Dramaturgie der großen Opern Giacomo Meyerbeers*. Berlin-Lichterfelde, Robert Lienau 1970/, druhá sleduje charakteristiku operního vyjadřování na příčinách proměn činoherní předlohy ve Verdiho operách /L. K. Gerhartz, *Die Auseinandersetzungen des jungen Giuseppe Verdi mit dem literarischen*

- Drama. Ein Beitrag zur szenischen Strukturbestimmung der Oper. Berlin, Verlag Merseburger 1968/. Plodnost těchto podnětů se ukázala vzápětí zejména v pracích Dahlhausových /srv. už např. C. Dahlhaus, *Wagners Konzeption des musikalischen Dramas*. Regensburg, Gustav Bosse Verlag 1971/.
- 5/ Viz IV. jednání, 2. scéna. I nadále budeme v textu pro orientaci uvádět data prvních provedení. U finálních obrazů nebudeme odkazovat na výstupy, neboť to není pro jejich spolehlivou identifikaci nutné.
- 6/ Srv. V. Hugo, *Cromwell*. Paris, J. Hetzel & Cie, Maison Quantin b. r. Préface, s. 21: „On commence à comprendre de nos jours que la localité exacte est un des premiers éléments de la réalité. Les personnages parlants ou agissants ne sont pas les seuls qui gravent dans l'esprit du spectateur la fidèle empreinte des faits. Le lieu où telle catastrophe s'est passée en devient un témoin terrible et inséparable; . . .“
- 7/ Viz M.—A. Allévy, l. c., s. 59; L. Finscher, *Aubers La muette de Portici* und die Anfänge der Grand-opéra. In: Festschrift Heinz Becker. Laaber-Verlag 1982, s. 89; N. Wild, l. c., s. 22.
- 8/ Viz *Berliner Allgemeine Zeitung*, 6, 1829, s. 27 n. Přetištěno in: K. Rönau, *Grundlagen des Werturteils in der Opernkritik um 1825*. In: *Beiträge zur Geschichte der Oper*. Vyd. H. Becker. Regensburg, Gustav Bosse Verlag 1969, s. 41—42. Cit. v překladu.
- 9/ V překladu citujeme původní scénickou představu autorů: „Fenella se pomalu probírá z mdloby, spatří Alphonsa u Elviry, zdvihne se, věnuje mu poslední pohled plný výčitek a lásky a spojí jeho ruku s Elviřinou, pak rychle vyběhne ke schodům, které stojí v pozadí jeviště. Překvapení jejím náhlým odchodem se Alphonse a Elvire otočí, aby jí dali naposledy sbohem. V té chvíli začne Vesuv chrlit kotouče dýmu a plamenů. Fenella mezitím vystoupila až na terasu a pozoruje tuto strašlivou podívanou. Zastaví se, strhne šerpu a hodí ji směrem k Alphonsovi, zdvihne oči k nebesům a vrhne se do propasti. Alphonse a Elvire vyrazí výkřik zděšení. Přitom Vesuv zuří s plnou silou. Z kráteru se valí hořící láva. Zděšený lid padá na kolena.“ Srv. libreto E. Scribe & G. Delavigne, *La Muette de Portici*. Paris, Tresse & Stock 1888, s. 54—55.
- 10/ Analýzu scény srv. C. Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*. Wiesbaden, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion 1980, s. 105—106.
- 11/ Opíráme se o rozšířenou francouzskou verzi původně italské opery z roku 1818 *Mosè in Egitto*, jejíž plný titul příznačně zní *Moïse et Pharaon ou le Passage de la Mer Rouge*.
- 12/ Viz III. jednání, 3. výstup; I. jednání, 6. výstup; III. jednání, 3. výstup a finále IV. jednání.
- 13/ K rozdílným vyjadřovacím prostředkům opery a klasického mluveného dramatu srv. L. K. Gerhartz, l. c.
- 14/ Srv. 4. scénu II. jednání obsaženou v kritickém vydání libreta /J. Wenzig — E. Špindler, *Dalibor*. Vyd. J. Bartoš. Praha, Melantrich 1944, s. 138—140/ a 3. scénu II. jednání.
- 15/ Viz I. jednání, 2. výstup.
- 16/ Viz I. jednání, 3. výstup.
- 17/ Viz III. jednání, 3. výstup.
- 18/ Škroup viz III. jednání, 12. výstup, Šebor viz II. jednání, 3. výstup.
- 19/ Pro dokreslení rozmanitosti dramaturgického využití si stručně uved'me ještě následující příklady. V závěru *Fibichovy Šárky* /Praha, 1897/ zjevení zabitých dívek nejen zpřítomňují Šárčin vnitřní konflikt a dále rozněcují její afekt, ale současně scénicky předvedou osud kolektivního hrdiny. Také ve *Smetanově Čertově stěně* /Praha, 1882/ vykouzlený obraz nešťastné *Katušky* /II. jednání, 1. výstup/ ukáže *Jarkův* vnitřní konflikt, pronásledující ho i ve snu, a zároveň divákovi sdělí stadium paralelně probíhajícího skrytého děje a umožní plynule na něj navázat v následující proměně. Podobně se děj z mezidobí zpřítomní ve *Faustově* vidění uvězněné *Markétky* v *Gounodově* opeře /V. jednání, 3. výstup/. Poslední scéna *Meyerbeerových Hugenotů* /Paříž, 1836/ náleží živému obrazu, jenž zjeví v plné názornosti osud kolektivního hrdiny a optickými prostředky tak vystupňuje to, co předtím bylo naznačeno zpívaným slovem a ilustrativní hudbou.
- 20/ Viz II. jednání, finále. Blíže o tom srv. Ottlová, M. — Pospíšil, M.: *Operní libreto jako modifikace dramatu*. In: *Hudba a literatura*. Frýdek-Místek, Okresní vlastivědné muzeum 1983, s. 36—39.

Jinou funkci má živý obraz v libretním přepracování Shakespearovy Bouře Scribem pro Halévyho operu /Paříž, 1851/, kde na samý závěr skupení shrne výsledek děje.

^{21/} Viz II. jednání, 5. výstup.

^{22/} „Na konci přicházejí . . . v pozadí obrazy panovníků českých od Jaromíra počnouc až na naše doby. Když pak přijde poslední obraz J. Veličenstva krále nynějšího, udělají v orchestru intrády, a všickni — vojvoda Jaromír, jeho choť, myslivec Hovora, jeho dcera, Ferina šašek, ano i Boleslav, starý slepý /podtrhl K. J. E./ otec Jaromírův — všickni se klaní obrazu Jeho Veličenstva v tom okamžení řeckým ohněm ozářenému.“ Srv. posudek dnes nezvěstné opery od K. J. Erbena z ledna 1864. Přepis celého posudku viz P. Daněk — J. Vyšohlíková, Dokumenty k operní soutěži o cenu hraběte Harracha. In: *Miscellanea musicologica*, 30, 1983, s. 151.

^{23/} Viz I. jednání, 4. a 9. výstup; IV. jednání, 3. výstup a V. jednání, finále.

^{24/} K tomu blíže srv. M. Ottlová — M. Pospíšil, Český historismus a opera 19. století. Smetanova Libuše. In: *Uměnovědné studie III*. Praha, Ústav teorie a dějin umění ČSAV, s. 83—99.

še. In: *Uměnovědné studie III*. Praha, Ústav teorie a dějin umění ČSAV, 1981, s. 83—99.

^{25/} Podobně viz například i závěr Meybeerova Roberta d'ábla /Paříž, 1831/ a Pucciniho Sestry Angeliky /New York, 1918/.

^{26/} K interpretaci důvodů změn srv. C. Dahlhaus, Über den Schluß der Götterdämmerung. In: *Richard Wagner — Werk und Wirkung*. Vyd. C. Dahlhaus. Regensburg, Gustav Bosse Verlag 1971, s. 97—115.

^{27/} Český překlad podle R. Wagner, Götterdämmerung. Vollständiges Buch. Vyd. C. R. Kruse. Leipzig, Philipp Reclam b. r., s. 85.

^{28/} O tom, že skladatelé museli počítat s překážkami, jež jim možnosti provozu kladly, svědčí i známý výrok B. Smetany: „Stroje a proměny smíme arcit' teprv od budoucího národního divadla očekávat.“ /In: V. H. Jarka, *Kritické dílo Bedřicha Smetany 1858—1865*. Praha, Nakladatelství Pražské akciové tiskárny 1948, s. 137/. Z hlediska divadelní techniky nedokonalé provedení díla mohlo přivodit na dlouhá léta jeho neúspěch u publika, jako třeba v případě Dvořákovy Vandy /Praha, 1876/ nebo Smetanovy Čertovy stěny /Praha, 1882/.

NÁRODNĚ VÝZNAMNÉ FESTIVITY 19. STOLETÍ A JEJICH FOLKLORISTICKÁ DRAMATURGIE

Hannah Laudová

V řadě významných druhů festivit, které byly v 19. století účinnou formou manifestace politické a kulturní integrace českého národa, zaujal zvláštní místo osobitý typ slavností, jejichž ráz byl záměrně orientován na tradice lidové kultury. Nešlo tu ovšem o druh spontánních lidových svátků českého venkova, ale již o typ veřejných slavností velmi pečlivě úředním aparátem zemské správy organizovaných a teprve v pozdějších fázích zabezpečovaných také institucemi národně osvobozovacího hnutí. Vlastní příčinu a setrvávající snahu o folkloristickou dramaturgii těchto tzv. lidových slavností je nutné hledat v různých intencích kulturně politického života i v rozdílných zájmech jednotlivých složek české společnosti. V každém případě se však jejich realizace opírala o snadnou komunikovatelnost tohoto druhu projevů, založenou na povědomí širokých vrstev obyvatelstva o obsahových i formálních znacích lidové tradice, a to bez rozdílu, zda se k nim spontánně hlásily anebo musely být pro ně znovu získávány.

Četné kulturně historické práce již poukázaly na to, že vlastní počátky širší společenské prezentace folklórní motiviky lze ve většině evropských zemí datovat od dobového způsobu jejího uplatnění ve dvorském, pozdně renesančním a barokním „Festwerku“. Nebylo nezajímavé sledovat také jeho obdoby v Čechách, stejně jako ostatní dobové formy použití lidových motivů až k prvním veřejným lidovým slavnostem, které mají v české národní kultuře i svoji specifickou tradici.^{1/}

V tomto časově omezeném příspěvku nelze v celé plastičnosti předvést zajímavé doklady o raném pronikání folklórní motiviky do kulturního a zábavně společenského života vyšších vrstev v podobě četných „Wirt-Haus-a Bauernwirtschaften“, v „Erntefesten“ v „selských svatbách“ a „jarmarcích“ konaných ponejvíce v přírodních divadlech a v redutních sálech. Můžeme důvodně předpokládat, že tyto formy módní šlechtické zábavy, s velkou oblibou také u nás po celé 17. a 18. století pěstované, se podobaly nejen obdobným produkcím sousedního Rakouska, ale ve značné míře se také inspirovaly skvělými slavnostmi pořádanými saským kurfiřtem Augustem Silným, pokračovatelem tradice starších „inventiones“ saského dvorského „Festwerku“ a který, pravděpodobně jako první, do jedné z pozoruhodných „Bauernwirtschaften“, uspořádané v roce 1709 ve staré zámecké zahradě v Drážďanech, zapojil i kompars skutečných venkovanů z okolí. Na rozhraní 17. a 18. století totiž dochází také k přeměně způsobu využívání folklórní motiviky, který lze nejuvýstižněji vyjádřit německou pojmovou antinomií „verspielen“ — jakéhosi pohrávání si s lidovými prvky, naproti „vorspielen“ — předvádění zvyků a hudebně tanečních projevů skutečnými nositeli lidových tradic.^{2/}

Široká paleta motiviky a muzicky cenný základ české lidové hudebně taneční tradice, ale i její poměrná atraktivnost vedly patrně českou šlechtu k tomu, aby se při příležitostech návštěv některého ze vzácných hostů zaměřila především na pořádání podívaných na lid bavící se v zámeckých oborách a parcích „svými vlastními hrami, tancem a muzikou“. Stejně tak tomu bylo při vítacích ovacích majorátních pánů na jejich sídla, organizovaných zámeckým úřednictvem, při průjezdech příslušníků panovnických rodin českými kraji a při dalších událostech. Přestože šlo o veselice spíše přikázané než o „pozvání“ venkovanů na zábavu, vzácné ikonografické dokumenty ukazují, že mohly mít i značně spontánní ráz. Z celé řady těchto veselic uveďme alespoň vítání Prokopa Vojtěcha Černína, vladaře domu jindřichohradeckého a jeho manželky v roce 1719 a opakované v roce 1746. Na louce za zámkem se odbývala nejen lidová veselice při dudách a houslích, rozsáhlá přehlídka pěti kompanií panských řemeslníků s rázovitými insigniemi jednotlivých profesí, ale po celé trase příjezdu na panství bylo postaveno několik slavobrán, z nichž nejvíce upoutala pozornost slavobrána natřená barvou selského domu a ověšená hospodářským nářadím mistrné práce. Na dvou výstupcích byli zobrazeni sedláci v krojích držící v jedné ruce len a v druhé šátek; namísto patrona sv. Isidora stál uprostřed brány stařec bílých vlasů s motykou na dlouhé násadě v ruce, který svou mimezi provedl tak dokonale, že pan vladař si šel na něj sáhnout, zda je to socha či živý člověk.^{3/} Vzácný ikonografický doklad o obdobné slavnosti uspořádané asi kolem roku 1790 se zachoval na nástěnné malbě chodby velkomeziříčského zámku, která zpodobňuje lidovou veselici v zámecké oboře uspořádanou na počest narozenin dědice lichtenštejnského panství. Pozoruhodným způsobem zachycuje nejen regionální charakter lidových tanců, ale i celé prostředí příznačné pro pořádání těchto veselic.^{4/}

Uvedené způsoby předvádění projevů vesničanů tvořily teprve počáteční stupeň vývoje skutečných veřejných lidových slavností celonárodního významu, které byly poprvé realizovány v souvislosti s korunovačními slavnostmi z konce 18. a z první třetiny 19. století. Pro posouzení jejich historické úlohy i kulturního útvaru bylo důležité se pokusit vysledovat, do jaké míry koncepce těchto slavností odpovídala fysiokratickému osvícenskému ideálu „protisvěta“ anebo byla-li již dokonale přizpůsobena tehdejšími představám konzervativní české šlechty o jejich úloze v rámci manifestace zemského vlastenectví. Velmi poučný je v tomto směru návrh hraběte Chotka na pojetí lidové slavnosti, nové době odpovídající. Výrazně upozorňuje, že skutečná lidová slavnost musí obsahovat nejen tradiční korunovační privilegia širokých vrstev obyvatelstva na tomto slavnostním aktu, ale musí být důsledně chápána jako svědectví o svobodném rozvoji života lidových vrstev města i venkova. Vcelku je ovšem Chotkův návrh exemplárním příkladem státní diplomacie a v mnoha zabezpečovacích opatřeních vzorem úřednické obezřetnosti.^{5/}

První korunovační „lidová slavnost“ z roku 1792, v propozicích nazývaná ještě v duchu starší terminologie „Wirtschaften“ také dožínková slavnost anebo

lidový trh, byla již však výslovně proklamována jako slavnost „pro samotný lid“. Tvořila závěr okázalého korunovačního průvodu, který směřoval do zvláště vybudovaného areálu na ovenecké louce, kde bylo pro tanec venkovanů zřízeno 24 „povýšených placů“ a v okolí rozmístěných zábavních atrakcí. Jádro korunovačního průvodu ovšem tvořily honosné ekvipáže hostů a přední šlechty a zejména alegorické scény na vozech symbolizující Františka I, například v postavě římského Tita — jakožto prozřetelného panovníka spořádaného státu, „který dnem i nocí chrání svůj lid před zmatkem a násilnostmi revoluce“. Dramaturgie určující podíl lidu na tomto průvodu se soustředila jednak na „růžovou slavnost“ vypravenou k počtě nové královny, která vlastnoručně významenala vybrané svatební páry vedené hlavní družičkou vítající ji českým vínem, a na „sedlské ožinky“, při nichž organizovaně defilovali s atributy zemědělské práce venkované, kteří se „významně podílejí na zajištění výživy národa“, ale i další pracující „vyrábějící prvé a všeobecně nutné potřeby k životu a jsou hlavním zdrojem blahobytu země“.^{6/} Tato část průvodu měla tedy vyznít jako oslava dobrých mravů a ctností, při nichž by vynikla jednotná vůle národa zachovat legální vztahy české koruny k habsburskému rodu a víru v přednosti absolutistického státu. Tehdejší forma slavností se ovšem inspirovala obdobnými promonarchistickými „Volksfesty“ konanými i v jiných evropských zemích.

Podrobná analýza dokumentů k pražské „růžové slavnosti“ a k slavnosti „dožínek“ odhalila především průkazné změny v tehdejší sociální taktice vůči lidovým, hlavně venkovským vrstvám, ale i snahy sladit reprezentaci venkovanů se zbytky pompézních prvků ceremoniální etikety a dosavadního přepychového životního stylu vyšší společnosti, které byly v přímém rozporu s ideami a formami osvícenské osvěty.^{7/} Do jejího rámce patřily i tendence pořádat lidové slavnosti a podporovat zachování těch přirozených lidových, hospodářsky motivovaných zvyků, které mířily k pokroku hospodářské produktivity. Proto se tu námět dožínek objevil nejen jako tradičně osvědčený motiv starých „invencí“, ale již jako symbol sloužící k povzbuzení pracovní vášně a svým patriarchálním rázem předstírající etickou hodnotu jednotného vztahu tehdejší společnosti. Že se tato manifestace dorozumění všech lidových vrstev docela nepodařila, dokázalo i pokažené pohoštění širšího výběru pozvaných na lidovou slavnost v Bubenči, při němž došlo k půtkám mezi venkovany a Pražany.^{8/} Přesto však tato lidová slavnost zanechala ohromný dojem v širokých vrstvách národa. Byla pozoruhodná zejména tím, že poprvé shromáždila k veřejné účasti neobvyklý počet venkovanů do hlavního města a tím zprostředkovala jejich setkání s pražskými lidovými vrstvami. Historicky významný byl i způsob speciální organizace výběrem delegátů ze všech českých krajů prostřednictvím stavovského a vrchnostenského ústředního aparátu.

Sláva i strategický význam slavnosti z roku 1792 setrvaly v paměti až do začátku 30. let 19. století a jejich osvědčených forem bylo také nadále hojně využíváno k feudálně patrimoniální, ale i k občanské a osobní národní reprezenta-

ci. Příkladem jednoho typu těchto slavností může být dokonale prokomponovaná lidová slavnost v jičínském „libosadě“, připravená skvělým hostitelem, hrabětem Trauttmansdorffem pro důležitou schůzku tří vladařů protinapoleonské koalice v roce 1813. V rozlehlé oboře se tehdy odbývaly rafinovaně rozmístěné nejrůznější scény ze života a práce venkovského lidu, které si nezapadly s divadelními inscenacemi, včetně předvedených nacvičených tanců čtyřiceti páry venkovanů. Druhým typem takové slavnosti byla jakási „svatba na svatbě“ — veselice a skutečná selská svatba zahrnutá do svatební slavnosti při sňatku neteře knížete Rudolfa Colloredo-Mansfelda s princem Thurn Taxisem v roce 1815 na císařské louce u Dobříše. Třetím druhem vítacích ovací byly zase havířské „tahy“, scény z výlovu třeboňských „pěšáků“ anebo slavnost chmelařů v Žatci předváděná při cestě příští královské dvojice v roce 1833 po Čechách a doplněná divadelně aranžovaným tancem bíle oděných dívek s girlandami. Ovšem i k oslavě svatby Františka Palackého v Předslavicích v roce 1827 byly zvoleny dožínky.^{9/}

Zvláštní kapitolu historie lidových městských slavností tvoří pražské tradiční lidové slavnosti „fidlovačka“ a „slamník“ a další drobné slavnosti, které sice zapadají do rámce dějin společenského života tohoto období, ale reprezentují události jiného řádu.^{10/}

Systém organizace veřejných lidových slavností z roku 1792 vytvořil, spolu s další významnou akcí, guberniálním sběrem hudební lidové tradice, důležitý precedens k následující velkolepé lidové slavnosti uspořádané zemskou šlechtou k poslední korunovaci na českého krále v roce 1836 v Praze a v Brně. Obě zemská gubernia jim věnovala neobvyklou pozornost, neboť tato akce byla také jedinečnou příležitostí, jak prokázat národní prestiž hospodářské reprezentace české šlechty. Nezvyklá aktivita venkovského obyvatelstva, jeho rostoucí sebevědomí a předešlé zkušenosti v reprezentaci prostřednictvím vlastní kultury však daleko přesáhly především účel manifestace zemského vlastenectví šlechty a jejích státoprávních nároků.

Lišily se také názory na smysl obou slavností českých a moravských stavů. Zatímco se moravské stavy soustředily při lidové slavnosti v Lužánkách, ani ne tak na ukázání národní, ale „kmenové“ osobitosti moravských krojů a tanců a slavnost uspořádaly odděleně od hospodářské výstavy, pražská slavnost na Invalidovně měla již svou propracovanou dramaturgii k oběma rovinám prosperity národního života. Vedle rozsáhlé veselice a jejích atrakcí, které měly uspokojit hlavně městské obyvatelstvo, byl uspořádán zvláštní průvod pečlivě odborně vybraných ukázek svatebních zvyků a průvodů ze všech českých krajů. Podstatnou část však tvořily vedle dožínkových průvodů atraktivní parky alegorických vozů provázených dělníky příslušných profesí, které měly být svědectvím o úspěšném manufakturním a továrním podnikání na jednotlivých panstvích a v krajských městech.^{11/}

Obsáhlé údaje o této události, zachované v archivované korespondenci gubernií s kraji, mají hodnotu etnografického pramene. Mohly poukázat také

na to, že namnoze již šlo o rekonstruované projevy starších lidových tradic a částečně o určitou příležitostnou stylizaci zvyků, podřízenou celkové dramaturgii průvodu. Bylo například požadováno předvádět jen určitý výsek svatebního obřadu a zatímco v roce 1792 byl průvod svateb ohrožen tím, že fiktivně sestavené svatební páry odmítaly účast^{12/}, tentokráte se mnohé již dělo „jako“, a to se souhlasem lidových interpretů. Především se zlepšovaly kroje a jednotně se stylizovaly kostýmy pro alegorické průvody. Příznačná byla metoda přípravy na vystoupení vesničanů, která odporovala dosavadnímu způsobu folklórního tradování. Na jednotlivých panstvích a v krajských městech se konala řada předběžných přehlídek, doslovných generálek a nácviků lidových tanců a zkoušek muzikantů. Tedy již v této době je možné hovořit o scénicky folklorizačních tendencích, které založily pozdější tradici způsobů reinterpretační folklorní motiviky.

Národní obrození jako kulturní typ je naplněno tolika divergujícími skutečnostmi, že na rozdíl od velkého ohlasu a skutečného významu těchto slavností pro lidové vrstvy národa nevěnovaly jim tehdejší vůdčí osobnosti progresivní obrozenské generace valnou pozornost. Je sice přirozené, že jejich zájem byl soustředěn především na dobudování hlavních stánků národní vědy a kultury a na probuzenskou funkci českého divadla. Je však také víceméně jasné, že tehdy již autentické projevy lidové kultury ztrácely své glorifikované postavení v národním programu, neboť mezitím vznikaly i jiné formy jejího traktování a požadavky dalších způsobů kulturního vyžití, které více odpovídaly národně exponované reprezentaci měšťanstva. To ovšem neznamená, že lidová kultura ztratila svou platnost a působnost na široké vrstvy národa. Zákonitě se její projevy nadále vynořují po celé 19. století v národně manifestační funkci ve všech obdobích zápasu o přiznání politické, hospodářské a kulturní autonomie českých zemí.

Lidová motivika jako znak národnosti měla hned v následujícím předbřeznovém období a v revolučních letech 1848—9 důležitou úlohu. S velkým nadšením se ve 40. letech opět pořádaly „selské svatby“ a selské tance v národních krojích na vlasteneckých bálech, průvody v národních krojích byly součástí důležitých politických akcí, slovanským sjezdem počínaje a průvodem spolku „Concordia“, který zařadil do svého průvodu i masopustní motivy, konče. S velkou folklórní slavností byla spojena oslava zahájení železniční dráhy z Olomouce do Prahy v roce 1845. V kontextu s dalším vývojem politického dění je pochopitelný i význam tak anachronické akce, jakou byla například oslava 50. výročí poslední korunovace na českého krále konaná v roce 1886 ve Dvoře Králové, připravená ve věrné kopii krajské delegace na slavnost v roce 1836. V zájmu pravdivé charakteristiky těchto projevů je příhodné poznamenat, že se tu objevila jakási obdoba starého „verspielen“ s lidovou motivikou, tentokráte ovšem ve prospěch manifestace národní příslušnosti.

Opakem této formální setrvačnosti tradic jsou však případy adaptace lidových motivů, které je možné považovat již za inovace v pravém slova smyslu.

Patřily k nim folklórně motivované slavnosti zrušení roboty a vyhlášení konstituce, prováděné po celých Čechách s velkou invencí v revolučních letech 1848—1849. Hlavním námětem bylo souzení a pochovávání robotních symbolů po způsobu starých masopustních her. Na jejich protestní formu navázaly i pseudofolklórní slavnosti spojované s meetingy z konce 60. a ze začátků 70. let. Názorným příkladem byl „Tábor aneb rolnické dožínky“ v Mlázovicích v roce 1868, které byly jen zastíracím manévrem politické manifestace.^{13/}

Neobvykle stoupala autorita selských banderíí, která sehrála obzvláště vynikající roli při slavnostním kladení základního kamene k Národnímu divadlu. Jak známo, zvláštní pozornost tehdy upoutal pokus kolínského banderia o jakousi politickou satiru na „Bohemii“, hlavní to tribunu konstitučního centralismu. Již po celé trase cesty kamenů, které svými pojmenováními v krajích symbolizovaly legendární lokality české historie, se lpělo na tradičních způsobech dopravy /po vorech, formanskými vozy/ a na slavnostním vyprovázení krojovanými korpusy. Také závěrečná lidová slavnost na Letné, zachycená v Barvitiově zobrazení, v mnohém připomněla slavnost z roku 1836.

Nepominuly ani vžitě revokace tradic lidové kultury ve společenském životě tehdejší doby. Některé z nich byly myšleny zcela vážně — například „plzeňská svatba“, uspořádaná v roce 1870 při vlasteneckém výletě České umělecké besedy do Všenor s pietní snahou o přesnou kopii zvyku zapsaného v roce 1850. Mnohem nepřehlednější a degenerujícímu vkusu propadající byly bujné parodické mimeze folklórní motiviky na četných šibřinkách a maškarních bálech, s oblibou uváděné v poslední třetině 19. století. Od nich se však odlišovaly způsoby prezentace lidových tradic využívané v sokolských akcích. K velkému oživení zájmu o celospolečenskou platnost lidové tradice došlo při přípravách a při realizaci velké Národopisné výstavy československé v roce 1895, která byla také poslední manifestačně programovanou lidovou slavností 19. století. Bylo tu opět provedeno 21 lidových svateb, 12 dožínek a 11 královniček, /patřících k určité moravské inscenační specialitě/. Tento omezený výběr motiviky je jen dalším důkazem toho, že pro folkloristickou dramaturgii národopisných slavností bylo nejvýhodnější užít motivů, které již povahou svého žánru skýtaly nejlepší možnost veřejné prezentace v procesionálním provedení a v určité dávce dramatických prvků, vhodných k předvádění. Jednou započatá tradice tedy pokračovala dále. Na druhé straně to byly ovšem právě typy lidových slavností 19. století, které folklórní motivice zajistily tradičně zafixovanou národní znakovost.

Poznámky

^{1/} Srov. edici transkribovaných archívních materiálů a souhrnnou studii in: H. Laudová, Dokumenty o lidové slavnosti z roku 1836 konané při příležitosti poslední korunovace v Praze. Etnografie národního obrození 1, Národopisná knihnice 15, Ústav pro etnografii a folkloristiku ČSAV, Praha,

- 1975; táž, Dokumenty o lidové slavnosti pořádané 20. srpna 1836 v Brně při příležitosti poslední korunovace na českého krále. Etnografie národního obrození 3, Nk 22, tamtéž, 1978; táž, Lidové slavnosti — jejich formy a funkce v jednotlivých obdobích národního obrození. Etnografie národního obrození 4, Nk 29, Praha 1978. Uvedené tituly jsou součástí přípravné práce pro syntetickou studii Ústavu pro etnografii a folkloristiku ČSAV „Lidová kultura v národním obrození“
- ^{2/} Friedr. Sieber, Volk und volkstümliche Motive im Festwerk des Baroks. Dargestellt an Dresdner Bildquellen. Berlin, Akademie-Verlag, 1960. Srov. další literaturu citovanou ve studiích uvedených v pozn. č. 1.
- ^{3/} Zápis důchodního Václava Ročka v „Pamětnici“. Zámecký archiv, Jindřichův Hradec; Fr. Teplý, Zábavy panské z doby rokoka. Čsl. zemědělec, 1927, č. 37, s. 566 n.
- ^{4/} Identifikace události in: Jos. Dufek, Naše Horácko jindy a nyní, 1893, s. 327, 199—201; Vlastivěda Moravská, Velkomeziříčský okres. Brno, 1907, s. 72—73 a další literatura.
- ^{5/} Církulární nařízení císařského královského českého zemského presidia ze 14. 6. 1836. SÚA PG 18/9 1836—1840, N. 4568. Srov. s „Nota“ hraběte Kinského, realizátora slavnosti z r. 1792, SÚA, PG 19c 1791—92, N 35/1/3.
- ^{6/} J. Schönfeld, Die Königskrönung in Prag im Jahre 1792. Prag, 1792.
- ^{7/} Tamtéž: popis nákladných módních úprav paláců, zřizování zahradních divadelních scén opatřených velkolepou technikou mašinerií a iluminací, které spíše svědčily o okázalém bohatství než o „odrazu mírného lesku“ vyzařujícího od „trůnu urozené prostoty panovníka“. Srov. W. A. Gerle, Miniaturgemälde aus der Länder und Völkerkunde . . . Böhmen III, s. 149.
- ^{8/} J. Jeník z Bračtic, Bohemia V, s. 414—418: „Poslechněte mládenci . . .“, pamflet na tyto „lidské hody“, tehdy kolující.
- ^{9/} Cit. souhrnná studie in: Národní obrození 4. Charakter holdovacích forem zachycuje pamětní publikace 81 litografií „Denkbuch über die Anwesenheit J. K. K. M. Franz I. und Caroline Auguste in Böhmen im Jahre 1833. Prag, 1836, která je důležitým soudobým pramenem.
- ^{10/} Celkové pojednání o pražských lidových slavnostech viz in: Etnografie dělnictva 7, Národopisná knihovna 17, Ústav pro etnografii a folkloristiku ČSAV, Praha, 1976. H. Laudová, Pražské tradiční lidové slavnosti a zábavy; Jar. Scheuflerová, Slamník a Fidlovačka v dobových zprávách periodického tisku druhé poloviny 19. století.
- ^{11/} Z berounského kraje byly například vypraveny: vůz střihaček ovcí a hřebíkářská dílna z hořovického panství, ze zbraslavského panství vůz košíkářek, z boleslavského kraje vůz bavlněné výroby ze zákupské c. k. privátní Leitenbergovy továrny, vozy sklářské výroby z Hodkovic aj.
- ^{12/} J. H. Beschreibung des Aernte — und Rosenfestes . . . Prag, 1792, s. 65—66: „Prohlášení nevěst a ženichů“ ze 16 českých krajů. Orig. SÚA, PG No 1496 z 12. 8. 1792: Bydžovský kraj — Elisabeth Paličková a Elias Jakob z Bukovice — E. P. „má jiného milého, ale vezme si Eliase, protože tu je a bojí se pronásledování úřadů. Elias jí tím hrozil, že způsobí, aby její bratr byl odveden na vojnu . . .“.
- ¹³ „Kniha pamětní Františka Hrádky“ — Městský národní výbor v Mlázovicích a materiály v osobních archívu doc. Fr. Kutnara.

Originální soudobá vyobrazení průvodů z r. 1836 jsou uložena v archívu Národopisného odd. Národního muzea v Praze.

OBŘADNÍ A DIVADELNÍ PRVKY V SOKOLSKÉM HNUTÍ

Eva Stehlíková

Každý projev veřejné ostenze — ať už je to vojenská paráda, zasedání parlamentu, šibřinky nebo prostě lidi et circenses — je podívaná, která má v sobě cosi divadelního. Je to však divadelnost vyvěrající z podstaty ostenze, která ke své existenci potřebuje aktéra a diváka, ať už je sdělení, které prezentuje, jakékoliv povahy. Ráda bych poukázala na skutečnost, že sokolská vystoupení, která jsou už od počátku proponována jako podívaná mající výrazně estetický charakter /a jinak tomu ani nemohlo být, je-li pro Tyrše estetická funkce tělovýchovy vždy přítomná, a někdy dokonce dominantní/, obsahují určité prvky divadelnosti, jež je záměrná.

Pod pojmem „divadelní prvky v sokolském hnutí“ si patrně automaticky vybavíme především sletové scény, toto davové divadlo sui generis, realizované za pomoci divadelních profesionálů masou sokolských cvičenců, která je nejprve jako chór protagonistou a posléze jen komparsem v předváděném příběhu. Ale sletová scéna je poměrně mladá, nachází své místo na sokolských sletech až ve dvacátém století, tedy za časovou hranicí, která nás zajímá. Svým způsobem nahrazuje jeden z nutných bodů prvních sletů — návštěvu divadla — tím, že divadlo přenáší z jeho vlastního prostoru přímo do vnitřního prostoru cvičebního, do plenéru, který omezuje i formuje jeho tvar. Slučuje v sobě /samozřejmě postupně a ne vždy/ všechny prvky, které slavnostní představení v divadle při jubilejním cvičení pražského Sokola roku 1882 a při tzv. 2. a 3. sletu /1891, 1895/ mělo, tj. hudební prvek, mluvené slovo, statický alegorický obraz a vlastní divadelní téma. Sama problematika postoje sokolů k divadlu v době prvních sletů je zajímavá a zasloužila by si speciální pojednání, neboť návštěva divadla nebyla pouhou zábavní vložkou v programu a vztah inscenátorů a obecnstva byl velmi těsný — dokonce tak těsný, že se dá říci, že sokolové v hledišti divadla nebyli obecnstvem, ale hráli roli obecnstva. Přesto bych ráda obrátila vaši pozornost k faktorům méně známým a méně evidentním — ke způsobu prezentace sokolského hnutí v jeho počátcích.

Prvním projevem této prezentace byl nepochybně sokolský průvod. Nemyslím tím příležitostné průvody, jakým byl např. pochodňový průvod k uctění narozenin Jana Evangelisty Purkyně či demonstrativní přítomnost uniformovaných sokolů při nejrůznějších veřejných ceremoniích. Mám na mysli především sokolské výlety. Od prvního spolkového výletu pražského Sokola na Závist /11. 5. 1862/ měly výlety zhruba stejný scénář: okrojování sokolové /kroj byl podmínkou/ sešikování vytáhli za zpěvu z města, pochodovali /někdy i s hudbou/ v útvaru krajem, provázeni pozorností špalířů obyvatelstva, které lemovalo cestu. Ve větších lokalitách byli vítáni představiteli místní honorace /výlet na Křivoklát se vlastně změnil v celou sérii vítání/, symbolicky pohoštění či

věncení květy. Vítání bylo spojeno se slavnostními projevy vítajících i vítaných. Bylo prováděno v prostoru scénograficky pojednaném jako jeviště pro tuto příležitost /slavobrány, hranoly či jehlany z chvojí, sokolská hesla, prapory/, doplněno kostýmovaným komparesem /družičky/ a dobovými atrakcemi /střílení z hmoždířů, ohňostroj apod./. V uzlových a cílových bodech putování předvedli sokolové ukázky svých cvičení, které se postupně proměnily ve hry, do nichž bylo obecenstvo vtahováno. Sportovní náplň výletů /ať už jde o délku a obtížnost trasy výletu nebo o ukázky cvičení/ byla v různých dobách různá a byla přímo úměrná cíli, který ten který výlet měl. V prvních letech to byl cíl především propagační a demonstrační, jak svědčí vzpomínky pamětníků i pozorovatel ještě povolanejší a objektivnější, totiž policejní ředitelství, které v červenci 1868 prohlásilo sokolské výlety za průvody a nařídilo, aby je výbor ohlašoval a žádal o povolení u všech okresních úřadů, jejichž územím se průvod ubírá. Ať už budeme tento typ sokolské slavnosti charakterizovat jako sekularizovaný průvod s mnoha religiozními konotacemi nebo jako podívanou, musíme si uvědomit především jeho funkci v širším kontextu: byl novou formou národní komunikace. Interakce mezi dvěma kolektivy /kolektivem aktérů a kolektivem diváků/ byla postupně propracována tak, že při značné variabilitě poskytovala dostatečné pole pro aktivitu obou stran a přinášela /kromě volného průchodu emocí/ nové zážitky, které formovaly nejen užší komunitu sokolů, ale stvrzovaly i širší komunitu národní. Není proto divu, že se sokolský průvod stal integrální součástí nejdůležitějšího „výkonu v pravdě sokolského“, jak říkali sokolové, a to veřejných cvičení konaných v exteriéru.

Pohlédneme-li na veřejná sokolská cvičení očima současníků /majíce přitom i nezbytný korektiv v dobových zprávách sokolů, kteří cestovali po Evropě, aby zkoumali úroveň cvičení v sousedních zemích/, musíme konstatovat, že tu byly prvky, které znamenaly určité novum.

85 Především je třeba upozornit na skutečnost, že Tyrš pojímá od počátku cvičební prostor jako prostor předváděcí, jako scénu. Je dostatečně známo z jeho stati Tělocvik v ohledu estetickém, že předepsal nejen rozměry cvičebního sálu, jehož délka a šířka má být stanovena podle zlatého řezu, ale stanovil i rozmístění nářadí, a to takovým způsobem, že všechny tyto skutečnosti mají smysl jen tehdy, jsou-li nazírány zvnějška, z pohledu diváka stojícího vně cvičební plochy.¹ / Zajímavé je z tohoto hlediska i Tyršovo doporučení výzdoby tělocvičny: před obrazy, jejichž tematika musí být svázána se sokolskou ideou, dává přednost sochám, a konkrétně navrhuje umístit do tělocvičny sochy řeckých atletů, event. sochy hrdinů Rukopisu královédvorského. Sochařská výzdoba byla ovšem pro Sokol dlouho z finančních důvodů nedostupná /proponované sochy Fügnera a Tyrše v tělocvičnách nebo na veřejných cvičeních zastupují často pouhé sádrové medailóny/, takže její funkci můžeme pozorovat teprve v pozdější době. Je zřejmé, že socha má funkci scénické dekorace, socha „hraje“, neboť petrifikovaný pohyb se dostává do napětí s živým pohybem a tím jej vlastně akcentuje. V tom spočívá i kouzlo aranžo-

86 vaných fotografií a scénických obrazů, které sokolové měli v oblibě: výtvarné pojednání umožňuje zastavit a zvětšit pohyb, který se děje v prostoru a v čase.

Tyrš teoreticky /hlavně ve zmíněné stati/ i prakticky /svým náčelnictvím a vedením veřejných cvičení/ dal veřejným cvičením ustálený scénář, který s obměnami nemajícím zásadní charakter v podstatě přetrvával až do konce sokolské aktivity. Jeho článkovanost, jak Tyrš říká /a v tomto případě snad poprvé a naposled verbis expressis dává příklad z oblasti divadla/, má dramatickou gradaci — Tyrš střídá přesně cvičení mající větší estetický efekt s cvičením, jehož důraz je naopak na individuální síle a obratnosti; cvičení pořadová a prostná, tedy cvičení nevyžadující nic kromě lidského těla, s cvičeními s rekvizitou a cvičeními na nářadí; cvičení méně vyspělého kolektivu s ukázkovými cvičeními cvičitelského sboru. Přesně také rozlišuje cviky a tempo vhodné pro menší uzavřený prostor a cvičení odpovídající plenéru. Maximálně počítá s publikem — v uzavřeném prostoru tělocvičny nechává daleko více vystoupit agonistickému prvku cvičení, který může být oceněn jen z pohledu zblízka a má nezastupitelně individuální charakter /navíc posílený tím, že diváctvo složené ze známých osobností pražského společenského života sleduje zápasy známých představitelů sokolského hnutí/. Zjistí-li se, že cvičení /třeba efektní jako šerm/ přesahuje horizont znalosti diváků a že nedochází k žádoucí komunikaci, je hledána a nalezena jeho modifikace, která má velký úspěch a rozšíří se i na veřejná cvičení mimo Prahu: na 4. veřejném cvičení /což je první veřejné cvičení v plenéru, na Rohanském ostrově 19. 5. 1867/ není předváděna šermířská škola, ale šermířský rej.

89 Tím je nutno zastavit se alepoň obrysově u jednotlivých cvičení. Bylo by zbytečné hledat nebo dokonce vyzdvihovat Tyršovu originalitu tam, kde není. Jádrem Tyršovy cvičební soustavy byla turnerská gymnastika v té podobě, do níž vykrystalizovala v 50. a 60. letech. Obsahovala cvičení prostná, pořadová, voltizování na nářadí, branné hry, jejichž původ je třeba vidět ve vojenském výcviku /skok do hloubky, šplh, zdolávání překážek/, atletiku /ve všech tělovýchovných soustavách odvozenou od řecké gymnastiky: běh, hod diskem, oštěpem, skok, pentathlon/, prvky odvozené ze starých zdrojů evropské tělesné kultury /u Tyrše zápasy podle řeckého vzoru/ i z nových sportovních odvětví /bruslení, jízda na kole apod./. Z cvičení rytířských se dlouho uplatňoval šerm. Jízda, vzhledem k značné nákladnosti, byla omezena vždycky spíše na demonstrování při průvodech /cvičení jízdy je zařazeno jako bod programu až na 3. slet/. Ani myšlenka společných cvičení není Tyršova, jejím autorem je patrně už Johann Heinrich Pestalozzi a v Tyršově době byla již prověřena německými turnery. Specificky tyršovské /a specificky české/ však podle mého soudu je, že Tyrš — ačkoli jeho scénář veřejných cvičení respektuje plně skutečnost, že cvičení je vizitkou sokolské sportovní mnohostrannosti — nečiní centrem cvičení individuální projevy, jako je atletika, zápas apod., tedy agonistické prvky /ty jsou přítomny jen jako jeden z bodů programu, předehra či dohra, na okraj jsou pak dekorováni vítězové/. ale projevy kolektivistické. Uvnitř

této skupiny stojí v plodném a trvalém napětí a cvičení, u nichž společné cvičení znamená zmnožení a umocnění individuální fyzické aktivity /společné cvičení družstev na nářadí nebo jejich „branná cvičení“/ s těmi, která znamenají a předpokládají totální integraci individua do kolektivu až po jeho rozplynutí v něm. Tyrš pokládal — a zdá se mi, že právem — za svůj vynález takzvaný rej, který sám charakterizuje jako „výkvět cvičení pořadových především na krásocit působící a prostředky k účelu tomuto jsou obrazce změnami útvaru dosažené“ /Sokol 1872, č. 11, str. 11/. Je zcela zřejmé, že rej je druh cvičení, který bez obecenstva nemá smysl. Je to podívaná, při níž zdrojem napětí a zdrojem estetického zážitku je organizovaný pohyb masy. Knihy veřejných cvičení i pozdější návrhy rejů uveřejněné v Základech tělocviku a v časopise Sokol svědčí o tom, že Tyrš si byl dobře vědom skutečnosti, že rej musí být řešen tak, aby estetický požitek skýtal všem divákům, aby byl pohledově zpracován ze čtyř stran hlediště.^{2/}

Postupně byl rej obohacen prvky z prostných, event. tanečními prvky, až s nimi nakonec splynul, a naopak stejně obohatil i cvičení ostatní — už zmíněný šermířský rej je vlastně choreografické pojednání šermířských prvků tak, že pro přihlížející obecenstvo, neznalé pravidel a nemohoucí pro velký prostor ocenit přesnost zásahů, vypadá jako pohybově uvolněné cvičení se specifickou rekvizitou. Pokud je mi známo, Tyrš výslovně prohlásil rej za český vynález /Sokol 1872, č. 8, s. 8—9/, nikde však nesdělil jeho genezi. Domnívám se, že kořeny reje je nutno hledat nikoli ve sportovních aktivitách, ale v řeckém divadle, respektive v dobových představách o pohybu řeckého chóru. Nemůže být náhodné, že mladší současník Tyršův, klasický filolog Josef Král, budoucí odborný poradce sletové scény Marathon, popisuje ve své práci o řeckém tanci pohyb řeckého chóru způsobem téměř stejným jako Tyrš svůj rej.^{3/} Také Zichova charakteristika sokolských prostných jako znovuzrození řecké orkestiky vychází ze stejného poznání. Zich, jehož studie Sokolstvo z hlediska estetického se jeví jako tvořivé rozvinutí a domyšlení sokolské estetiky, se však domnívá, že prostná cvičení, v nichž plným právem vidí nejdokonalejší projev sokolské ideje, jsou pouhou uměleckou stylizací pohybů a cviků, nejsou nikterak specializovány tematicky a tím se liší od tance, v němž jde o výraz určitých citů, i do mimiky, která vyjadřuje určité myšlenky^{4/}. Sokolská cvičení jsou však proponována, prováděna a obecenstvem pocíťována jako zcela určité sdělení, které pro tuto příležitost můžeme verbalizovat asi následovně: takovýto dokonale ukázněný a dokonale kooperativní kolektiv, v němž má jedinec své pevné místo a každým svým pohybem symbolizuje důstojně a vznešeně své sebepoznání a svůj fyzický a duševní rozvoj, nechť je ti, národe, vzorem; dokážeš-li pochopit a přijmout za své, že JEDINEC NIC, CELEK VŠE, a bude-li pak CO ČECH, TO SOKOL, bude celý národ takovým kolektivem.

Pravda, toto sdělení zůstává po celou dobu stejné, mění se jen jeho estetická stránka. Vzhledem k tomu, že materiálem prostných je pouhé lidské tělo /také proto jsou nejúspěšnějším cvičením: může být vykonáváno kdekoli a bez

náradí/, a to tělo nikoli nutně vycvičené /jako je tomu při nárad'ových cvičích/, vývoj pokračuje variačním směrem a současně obléká tělo do nových kostýmů a přiděluje mu nejrůznější rekvizity. V některých případech je takové cvičení s rekvizitou zcela jasně proponováno a obecenstvem vnímáno jako projev emoce: cvičení s železnými tyčemi na 5. veřejném cvičení 2. 5. 1869 v tělocvičně, inspirovaná pyrrhichíí, řeckým válečným tancem, byla jednoznačně chápána jako projev vzdoru.

Souvislost Tyršových veřejných cvičení s tancem byla pocit'ována ve 20. století mimořádně silně a způsobila, že v Tyršovi nebyl nalézán předchůdce Pierra de Coubertina, třebaže jeho cílem bylo uspořádání všesokolských slovanských slavností, ale předchůdce tvůrců moderního tance, na něhož mohli bez problémů navázat propagátoři nových směrů v gymnastice, jakým byla rytmika, i divadelníci^{5/}.

Je myslím nesporné, že Tyrš svým pojetím Sokola poskytl české společnosti program životní aktivity schopné prosazení uvnitř jakékoli pasivity a dokázal, že tento aktivní program realisticky naplňující romantické potřeby a mnohstranně zaměřený na rozvoj individua mohl nabýt masového charakteru.^{6/} Důležitým předpokladem této masovosti byla skutečnost, že na platformě Sokola se mohla sdružovat poměrně široká vrstva obyvatelstva a že program byl dostatečně nedourčený, aby mohl nejprve substituovat dosud nerozvinuté politické instituce a posléze umožňoval střídání aktivit různého druhu podle dobových potřeb. Veřejná prezentace sokolského hnutí pak nutně směřovala k vytvoření národní festivity nového typu, festivity, v níž se novým způsobem potvrzovala národní koherence, nebo alespoň její iluze. Přiložíme-li na první „hod sokolský“ rastr Tyršova „hodu olympického“, vidíme, že jubilejní slavnost pražského Sokola vykazuje všechny rysy takové festivity — počíná slavnostním průvodem /průvod z pražské techniky na Střelecký ostrov/, následuje obětování bohům, event. héroům /kladení věnců u Fügnerova hrobu/, vlastní hry /s absolutní absencí agónu, cvičení obsahovalo pouze kolektivistické prvky, prostná a cvičení na náradí/, věnčení vítězů /Tyrš dostává stříbrný věnec s daty veřejných cvičení, vlastním vítězem je tedy metonymicky Jednota Sokolská/ a program veřejnou zábavou končí symbolicky veřejnou hostinou /schůze v Měšťanské besedě/. Tento scénář se v budoucnosti už zásadně nezmění, bude se jen obměňovat, a v okamžiku, kdy bude sankcionována jeho cykličnost, stane se definitivně národním rituálem.

Poznámky

^{1/} Sokol 1873, č. 15, s. 122: „Avšak též u rozestavení náradí hled' mež . . . zákonu symetrie vyhověti. Uprostřed skok /případně koza neb kůň/, napravo a více na zad bradla, nalevo oproti nim hrazda, toť by byl as nejjednodušší vzorec uspořádání takového vzhladem ku střední ose souměrný . . . Při veřejných cvičeních pod širým nebem souměrné rozestavení nárad'ové tím více za nezbytnost pokládáme . . . Při trojčlenné symetrii doprostřed nejmocnější člen patří, tedy např. kůň, pakli

mimo něj ještě skok a koza na cvičišti se nachází, z téže příčiny však kuň případně prostřední místo stolu ustoupiti musí.“

^{2/} Tentýž problém musí posléze řešit režisér sletových scén, počínaje Jaroslavem Kvapilem, o čemž máme dostatek zpráv. Stálo by za úvahu, zda by nebylo prospěšné zamyslet se nad tímto tématem z druhé strany, totiž, jak ovlivnilo řešení sletových scén scénografickou praxi. Zcela na okraji se nám pak objeví i kuriózní poznatek: divadlo ve 20. stol. nemůže realizovat chór v řecké tragédii podle představ filologů minulého století mj. proto, že pohyb chóru podle zyg a stoichů vyvolává u publika automaticky nevhodné konotace.

^{3/} Než se nám podaří identifikovat nepochybný společný zdroj, dovoluji si upozornit na blízkost formulace citací Tyršových pokynů k neuskutečněnému cvičení 28. 6. 1868 a pokynů k veřejnému cvičení v tělocvičně Sokola Pražského 12. 3. 1865 /oba pokyny z knih veřejných cvičení, které jsou uloženy v archívu Muzea tělesné výchovy a sportu v Praze/:

a) Rej jest soubor přeměn útvarů a směrů, jimž cvičence z jakéhos základního postavení v jiné rozvádíme a pak opět svádíme.

b) Základní postavení: dva šiky sobě oproti stojící, jež rozvodem v dvojstupy, čtyřstupy a proudy se mění a co šiky míst svá zamění, až svodem k původnímu postavení se navrátí. Dvojstupy a proudy bočně, čtyřstupy a šiky čelně se prostupují, po bočním „prostoupení“ dvojstupů“ kolo, po onom dva kruhy se utvoří.

Srv. tyto rané formulace reje s Královou charakteristikou /O tanci antickém, Praha 1884, s. 13/: Tyto tance sboru, obdobné docela tancům poezie chórické, skládaly se zajisté jen ze skupin rozličných figur a evolucí souměrně prováděných. Sbor, stojí ve čtvřhranu nebo rozestoupiv se na dvě poloviny, buď celý, buď v jednotlivých řadách prováděl pohyby vlevo, vpravo, vpřed i vzad, někdy snad i do kruhu a na konci sloky v původní postavení své se vracel.

^{4/} O. Zich, Sokolstvo z hlediska estetického: Tyršův sborník II, Praha 1920. Viz k tomu i V. Hohler, Příspěvek O. Zicha, O estetice tělesné výchovy, in: Vědecký odkaz O. Zicha, Brno, Č. hudební společnost 1981.

^{5/} Viz. E. Siblík, Tyrš a rytmika /Praha 1933/; F. Pujman, Divadlo a Tyrš /Praha 1931/.

^{6/} Sokol 1871, č. 1, s. 2: „Nemožno a netřeba, aby byl každý členem spolku pěveckého, průmyslového nebo vědeckého; věc Sokolská však, jak ke všem stavům a vrstvám se obrací, znamená prozatím tolik co tělesné a zčásti i mravní vychování a šlechtění všeho národa československého, odchování jeho k síle, statečnosti, ušlechtilosti a brannosti zvýšené, a musí tudíž hledět, aby koncem veškerý lid octnul se v okruhu jejím. Zde nemůže ohromná část pouhým obecnstvem zůstat, my nejsme k tomu, aby jiní na nás se dívali a snahám našim přizvukovali, zde musí časem veškeré obecnstvo nezmizet, ale z obvodu střídavě na závodíště vstoupit a po jistá léta na něm se tužit.“

JEVIŠTNÍ VÝPRAVA PŘEDSTAVENÍ SMETANOVY LIBUŠE V NÁRODNÍM DIVADLE Z LET 1881 A 1883

Bořivoj Srba

Roku 1975 musela nově budované pražské magistrále ustoupit i pomocná, tzv. doplňovací budova Smetanova divadla nad areálem Hlavního nádraží. V souvislosti s vystěhováním bylo rozhodnuto likvidovat i sklad starých divadelních programů umístěný v této budově. Aby však byla jistota, že nic cenného nepříjde nazmar, byla vyzvána vedoucí Archívu Národního divadla Hana Konečná, aby z balíků programů určených do sběru starého papíru vybrala určitý počet exemplářů k archívování. Toto opatření bylo prozíravé, neboť jmenovaná pracovnice zjistila, že mezi tiskovinami odsouzenými k novému papírenskému zpracování je řada historicky cenných materiálů, mj. pak i dvě alba obsahující na 100 originálních výtvarných návrhů scénických výprav z dob počátků Národního divadla z let 1881—1900 a v nich volně vložené dva původní výtvarné návrhy výprav k památným premiérám Libuše, jimiž bylo v letech 1881 a 1883 Národní divadlo otevíráno. Tak se podařilo před zničením zachránit předměty nedožité kulturně historické i faktické ceny.

Nález Hany Konečné má základní význam pro výzkum českého divadla. Výtvarné návrhy soustředěné v obou albech představují velmi pozoruhodný komplex dokumentů o jevištní výpravě Národního divadla z let dohasínající ředitelské vlády Jana Nepomuka Maýra a celé ředitelské éry Františka Adolfa Šubrtů. Spolu s dříve již známými scénografickými návrhy výprav Národního divadla z té doby, uchovanými v Národním muzeu a v Muzeu Bedřicha Smetany /jak studium záhy prokázalo, všechny tyto návrhy pocházejí rovněž ze zmíněných alb, odkud byly před lety vytrženy nejasno za jakým účelem/ tvoří 90—
—121 vlastně nejúplnější komplex ikonografických dokumentů k výpravě Národního divadla, který badatelé pro toto významné historické údobí mají k dispozici. Jejich význam je o to větší, že všechny podstatně přispívají k vytvoření celkového obrazu vývoje českého divadelnictví, zvláště ovšem scénografie a režie, neboť vhodně suplují obdobné ikonografické materiály k tvorbě ostatních českých divadel z daného období, v průběhu uplynulých sto let nenávratně ztracené.

Jde o komplex scénických návrhů, který i ve světovém měřítku představuje mimořádně významný divadelně historický dokument. Jen málo kulturně vyspělých národů ve světě se může pochlubit takovým souborem ikonografických materiálů k onomu období divadelního vývoje, jaké reprezentoval vývoj Národního divadla v této etapě. V tom smyslu je nález H. Konečné adekvátním protějškem nedávného nálezů komplexu dekorací meiningenského dvorního divadla z let jeho největší slávy. A vzhledem k tomu, že komplex obsahuje i řadu návrhů výtvarníků zásobujících v závěru 19. století dekoracemi přední evropské a zámořské scény /světově proslulých dekoratérů, např. Carla

Brioschiho, Hermanna Burgharta a Jana Václava Kautského z Vídně, bratří G. a M. Brücknerů z Koburku, Angelo Quaglia z Mnichova, Karla Grunnera z Hamburku aj./, má tudíž základní význam i pro výzkum vývoje divadla daného období v zahraničí.

Materiál tohoto souboru staví českou divadelní historiografii před nový, obtížný výzkumný úkol: nutí nejen věnovat badatelskou pozornost návrhům samým, jejich identifikaci /většinou nejsou popsány/, zhodnocení jejich divadelní funkce i výtvarných kvalit, nýbrž podrobit rozsáhlé revizi výsledky celého dosavadního bádání o scénografii českých scén připomenutého období, neboť konfrontace staršího bádání s výsledky zkoumání nově nalezených návrhů už nyní vykazuje mnohá zásadní nedorozumění.

Úkolu odborně zpracovat tento soubor se ujali pracovníci Kabinetu pro studium českého divadla při Ústavu pro českou a světovou literaturu ČSAV v Praze, pověřeni redakční a autorskou prací na pátém svazku Dějin českého divadla /sledujícím vývoj českého hudebně dramatického divadla v letech 1848—1918/.

Ve snaze zvládnout problém scénografie daného období jako celek nevěnujeme pozornost jen novému fondu, ale i veškerým dosud známým materiálům vypovídajícím o české scénografii z konce století: vedle libret a partitur, eventuálně klavírních výtahů, byly to především různé písemné materiály z fondů tzv. Zemského výboru, výkonného orgánu českého Zemského sněmu, a z fondů Družstva Národního divadla, uložené dnes ve Státním ústředním archívu, úřední a poloúřední listiny vztahující se k výrobě, převzetí a inventování dekorací pro Národní divadlo a k úhradě finančních nákladů na jejich pořízení vynaložených; tyto materiály jsou sice badatelům již po celá dlouhá desetiletí k dispozici, ale dosud nebyly téměř vůbec využity. Dále byla to veškerá dostupná, dříve již známá ikonografická dokumentace, vztahující se k českému divadlu této etapy.

V tuto chvíli výzkum není ukončen, nesporně potrvá ještě několik let. Již dnes je však možno říci, že dosavadní zkoumání mění obraz o vývoji scénografické složky českého divadla uvedeného období; a protože scénografie je jednou ze základních složek divadelní skladby a rozhodujícím způsobem se podílí na její významové výstavbě, mění tyto závěry do jisté míry i názory na vývoj dalších disciplín divadelní práce, např. režie, divadla této epochy vůbec.

V tomto článku si chceme blíže povšimnout jen problematiky jevištní výpravy obou prvních inscenací Libuše o slavnostních zahajovacích představeních Národního divadla v letech 1881 a 1883.

S přípravou výpravy k Libuši se započalo na podzim roku 1880, ihned po rozhodnutí, že Národní divadlo bude skutečně příštího roku otevřeno slavnostní premiérou této opery. Správa divadla dospěla k názoru, že nejlépe bude objednat zhotovení dekorací u světoznámé vídeňské firmy C. Brioschi, H. Burghart a J. Kautský, která dodávala své vysoce kvalitní výrobky pro české

divadlo po celých dvacet let jeho „prozatímnosti“. Bylo to správné rozhodnutí; v tu chvíli nebyl v Čechách malíř dost zkušený v malování dekorací. Vídeňská firma zaručovala vysokou řemeslnou úroveň předchozí práce pro české divadlo i pro přední oficiální scény na celém světě; nadto bylo téměř jisté — a objednavatelé určitě i s tím kalkulovali — , že se úkolu ujme vedoucí dílny, Jan Václav Kautský, Čech pocházející z Prahy, vystupující i ve vídeňském prostředí jako uvědomělý vlastenec, jenž se činně účastnil i konkursů na výtvarnou výzdobu dokončovaného Národního divadla, /mj. se účastnil i soutěže na malovanou oponu Národního divadla, a když přednost byla dána návrhu Ženíškovu a později Hynaisovu, svou oponu nabídl roku 1881 Národnímu divadlu v Brně, kde pak byla skutečně také instalována a kde po řadu desetiletí sloužila/.

Intendant Král. zemského českého divadla Jakub Škarda požádal dopisem č. j. 38045 z r. 1880 firmu o spolupráci a vyzval ji, aby po prostudování libreta Smetanovy opery, které jí přiloženě zaslal, vyhotovila návrhy a předložila předběžný rozpočet nákladů na výrobu těchto dekorací.

Vídeňští mistři reagovali na nabídku pozitivně: byla to pro ně prestižní záležitost /nechybíme jistě, prohlásíme-li, že to byla jistě prestižní záležitost především pro samého Kautského, který se tak chtěl české veřejnosti demonstrativně připomenout/ a urychleně vypracovali /bezpochyby především Kautský sám — v českém tisku byl tehdy ostatně označován za jediného původce těchto návrhů/ skici a modely dekorací a spolu s rozpočtem nákladů na jejich výrobu, znějícím na 5074 zlatých běžné měny, je již 13. listopadu 1880 zaslali do Prahy.

Intendantura mezitím sestavila k posouzení návrhů zvláštní reprezentativní komisi, ve které zasedli Antonín Bauer /?/, ředitel Prozatímního divadla J. N. Maýr, vrchní režisér a předurčený inscenátor Libuše František Kolár, stavitel budovy Národního divadla Josef Zítek a malíři spolupracující při výzdobě divadla i při zřizování jeho fondu, Soběslav Pinkas a Petr Maixner.

Komise se sešla ihned po doručení skic a modelů již 16. prosince 1880 a po jejich prostudování dospěla ke shodnému stanovisku, že předložené návrhy danému účelu v podstatě vyhovují, že však při výrobě definitivních dekorací je třeba provést některé dílčí změny, které by odstranily věcné chyby, jichž se autoři při modelaci českého bájeslovného prostředí dopustili, a které by zjednodušily technické řešení dekorací. O výsledku jednání komise byl pak pořízen úřední zápis ve formě protokolu, který se nám podařilo nedávno objevit ve fondu písemností Zemského výboru. Tímto aktem zmíněná vysoce odborná povolání komise převzala před celou veřejností ručení za věcnou správnost i dokonalou uměleckou a technickou úroveň budoucích dekorací inscenace Libuše.

Hned 22. prosince Škarda obeznámil Zemský výbor s kroky, které k zajištění dekorací pro Libuši podnikl, a opíraje se o názor komise, požádal o uvolnění sumy 5000 zlatých na výrobu těchto dekorací. Jeho žádosti bylo neprodleně

vyhověno bez jakýchkoli námitek, a tak hned druhého dne, 23. prosince, putovala spolu s připomínkami komise do Vídně závazná objednávka.

Na základě této objednávky pustili se vídeňští malíři do díla a v prvních třech měsících roku 1881 vyrobili pět základních individuálně pojatých dekorací k jednotlivým obrazům opery, nazývané tehdy ještě „Libušin soud“: č. 793 Zimmer, č. 804 Burghof, č. 805 Festsaal, č. 806 Gebirgsgegend, č. 808 Bauernhof a dále speciální doplňky k dekoraci č. 805, totiž „Wandelbild“ — pohyblivý prospekt s vymalovanými obrazy prorockých vidění kněžny Libuše pro výjev Libušina proroctví ze závěrečné scény hry, a Wolkenbogen — k tomu příslušející „oblakový oblouk“ /čísla značí pořadí jednotlivých výrobků firmy BBK a před porízením domácího inventáře Národního divadla se používala i pro rozlišení dekorací ve fondu běžně i v úřední korespondenci intendantury a zemské účtárny; slovní označení dekorací na různých dokumentech kolísá/.

Tyto dekorace a dekorační součásti odeslali do Prahy ve třech zásilkách, a to 12. 4., 29. 4. a 15. 5. 1881, ty pak byly v dekorační dílně Prozatímního divadla postupně prohlédnuty a přeměřeny, protokolárně převzaty do majetku země České 12. 4., 3. 5. a 23. /?/ 5. toho roku. Zároveň předložili Zemskému výboru účet za zhotovení na sumu cca 5500 zlatých. K zaplacení došlo však až po zdlouhavém sporu s intendanturou a zemskou účtárnou na podzim toho roku. Mezitím však již 11. června 1881 tyto dekorace — spolu s dekorací téže dílny č. 800 — Slavnostní sál renesanční — vstoupily na scénu o slavnostním zahajovacím představení Národního divadla, na jehož pořadu byla vedle holdovací scény korunnímu princí Rudolfovi Habsburskému a jeho manželce Štěpánce Belgické, Smetanova Libuše.

V uvedených pramenech můžeme sledovat i další složité osudy těchto dekorací: při požáru Národního divadla 11. srpna 1881 spolu s ostatními dekoracemi vyhotovenými pro zahajovací čtrnáctidenní hry tohoto divadla byly těžce poškozeny, zčásti úplně zničeny. V tisku se sice téměř obecně tvrdilo, že úplně shořely /viz např. zprávu Dalibora z 10. 10. 1881/, také intendant Škarda, když se domáhal na Zemském výboru nových dotací na výboru dekorací, operoval s takovým tvrzením, podle přijímacích protokolů intendantury i podle vyjádření zemské účtárny šlo však jen o vážné poškození. Podle zprávy zemské účtárny z 15. 10. 1881 byly požárem z větší části zničeny dekorace č. 805 — Slavnostní sál, a dále prospekt a dvě kulisy z dekorace č. 793 — Staročeský pokoj, a konečně průhledné stěny dekorace č. 804 — Nádvoří. Některé součásti původních dekorací mohly být proto v pražské dekorační dílně narychlo opraveny: doplněny jinými dekoracemi sloužily pak k provizornímu vypravení představení Libuše v Novém českém divadle /7. 10. 1881 a v dalších termínech/. Po čase objevovaly se tyto jejich součásti také v různých jiných hrách, tak např. podle Haissova a Holzerova Scénaria s půdorysy her hraných v letech 1882—1884 „účinkovaly“ ve Vrchlického Drahomíře /10. 3. 1882 a v dalších termínech/ ve 2. aktu pa-

noramatická stěna. Bariéra z 2. obrazu Libuše a ve 3. aktu lomená kulisa Brána se dvěma balkóny z 2. obrazu 2. dějství, v Prodané nevěstě, ve slavnostní 100. repríze /11. 4. 1882 a v následujících termínech/ pak v 1. aktu levostranná kulisa Dům s balkónem rovněž z 2. obrazu 2. aktu. Ještě na počátku roku 1883 opravoval dekorační malíř Josef Haiss panoramatickou stěnu /neumíme ji bohužel přesně identifikovat, neboť takových stěn bylo mezi dekoracemi Libuše více/ k běžnému využití. Jisto je také, že při požáru byl poškozen pohyblivý prospekt s obrazy zpřítomňujícími Libušina prorocká vidění; proto již na podzim 1881 aranžoval Kolár zde skutečné „živé“ obrazy, tj. skupení statistů maskovaných a kostymovaných do postav slavných osobností českých dějin /po kladném přijetí těchto obrazů kritikou i širší veřejností zůstalo se v 19. století už trvale u tohoto řešení jevištní prezentace Libušina proroctví/.

Protože však původní dekorace Libuše byly poškozeny i dalším využíváním, rozhodla se intendantura pod Škardovým vedením vybavit operu pro její slavnostní předvedení o novém otevření Národního divadla na podzim roku 1883 znovu, a to jednak opravenými starými dekoracemi, jednak novými dekoracemi. Úřední korespondenci k úvodní fázi zřizování nových dekorací k Libuši jsme nenalezli. Ze zprávy z Dalibora z 1. 10. 1882 vysvítá, že Zemský výbor objednal tyto dekorace znovu u vídeňské firmy, zpráva však zároveň tvrdí, že návrhy k nim kreslí František Kolár. Týž časopis však již 28. 1. 1883 veřejnosti sděloval, že návrhy dekorací namaloval Kautský a že došly již do Prahy, kde budou znovu předloženy zvláštní komisi k posouzení. Provéřit pravdivost těchto zpráv se nám nepodařilo.

Obnovené a nové dekorace začaly do Prahy z Vídně docházet teprve na jaře a v létě až do podzimu 1883. Nejprve byla — patrně na počátku července — protokolárně převzata dekorace č. 1024 Burghof, 12. září pak dekorace č. 1023 Bauernhof /což byla prý pouze opravená dekorace původní/, a konečně teprve 26. září č. 1005 Festsaal a č. 1016 Altböhmisch. Zimmer. Účty na úhradu nákladů za výrobu těchto dekorací byly vystaveny 18. 5. 1883 /za č. 1005 a 1016/, 7. 7. /za č. 1024/ a 28. 5. 1883 /za č. 1023/.

Jak vysvítá z popisů v seznamech vyhotovených firmou pro informaci intendantury /obsahují přesné popisy jednotlivých dekoračních součástí spolu s plošnou výměrou použitého plátna/ i z přejímacích protokolů /jsou v nich zaneseny obdobné údaje/, nelišily se tyto dekorace nijak podstatně od původních. A protože ani ostatní materiály nevypovídají nic o tom, že by dekorace byly zásadně pozměněny, jsme náchylni považovat je za pouhou repliku původních /na odchylky, pokud se je podařilo zjistit, upozorníme ještě dále/.

Vídeňští malíři vyhotovili tentokrát místo původních pěti dekorací pro obnovené nastudování Libuše pouze dekorace čtyři. Ačkoli nevíme nic o tom, že by dekorace Horská krajina pro 1. obraz 2. jednání byla ohněm zničena, lze předpokládat, že i ona byla těžce poškozena jako ostatní. Přesto ji intendantura nedala znovu vyrábět. Na jaře 1883 byla totiž k dispozici efektní Hornatá krajina od bratří G. a M. Brücknerů z Koburku, a protože jevištní

děj nevyžadoval dekoraci lokálně příznačnou, použila se v obnoveném nastudování vedle dekorací výše zmíněných dekorace tato. Hrála se tudíž 18. listopadu 1883, při novém otevření obnoveného Národního divadla, Libuše v replice původních dekorací Brioschiho, Burgharta a Kautského, s výjimkou 1. obrazu 2. dějství, k jehož vypravení posloužila dekorace bratří Brücknerů.

V těchto dekoracích byla pak hra provozována ještě po dlouhá léta, patrně až do roku 1897, a není vyloučeno, že až do roku 1902. Za ta léta se výprava jen nepatrně proměňovala — většinou byly obnovovány jen její opotřebované části. Tak roku 1894 při inventuře se např. zjistilo, že dekorace vedená v inventáři pod novým č. 132, Selský dvůr, a to konkrétně její části Brána a plot, jsou tak značně poškozeny, že jejich oprava je nezbytná. Roku 1884 výtvarník Robert Holzer pořídil pro Libuši blíže nespecifikovanou stavěcí kulisu a dva „oblakové závoje“. V letech 1888—1894 byla inscenace vybavena novou plastickou dekorací či přístavkem zvaným Mohyla.

122 Pomineme-li dekoraci, v níž František Kolár inscenoval zahajovací číslo slavnostního představení k otevření Národního divadla roku 1881, Apoteózu sňatku korunního prince Rudolfa Habsburského se Štěpánkou Belgickou /s největší pravděpodobností byla to dekorace označována v inventáři dekorací Národního divadla číslem 1, Slavnostní sál renesanční autorů Brioschiho, Burgharta a Kautského/, pak první dekorací, kterou český divák na scéně Národního divadla spatřil ve skutečné dramatické akci, byla dekorace *Komnata Libušina na Vyšehradě* v 1. obraze Smetanovy Libuše /uváděná někdy též pod názvem *Staročeský pokoj*/. Shodou okolností právě tato dekorace byla z celé jevištní výpravy představení kreací umělecky i věcně nejproblematictější.

Z dokumentů je zřejmé, že dekorace se skládala ze dvou kulis, z mohutného oblouku /pokud jde o plošnou výměru, byl jen o málo menší než běžné prospekty/, dále z hlavní římsy a dvou záclon, z nichž menší, jednoduchá, tvořila doplněk levostranné kulisy, druhá, dvoudílná, se pohybovala patrně po garnýži, a konečně z velkého pozadí. Ve výkazech z roku 1883 se v soupisech základních součástí této dekorace objevuje navíc údaj o stavěcí kulise označované jako „zed“ a též o plastické dekoraci Dveře.

Základní architektonické pojetí dekorace poznáváme z výtvarného návrhu dochovaného v Archívu Národního divadla. Návrh ukazuje, že vídeňští mistři koncipovali Libušinu komnatu jako rozlehlý, velmi členitý interiér, navozující již rozměry dojem kulturní a civilizační vyspělosti, a také mocenského významu kněžnina sídla, bájného Vyšehradu. Jevištní prostor členili do tří částí vytvářejících tři různé sousedící prostory kněžnina obydlí: přední část scény představovala slavnostní přijímací síň, zadní pak jakési předsálí — čekárnu pro uchazeče o audienci, a třetí, boční část, další rozlehlý sál, oddělující oficiální místnosti vladařského paláce od soukromých pro Libuši a její dívčí družinu. První dva akční prostory byly rozděleny jen náznakově a vcelku působily jako jedna

místnost sálového typu, třetí, do něhož se vstupovalo průchodem v boční stěně předsálí, byl oddělen závěsem.

Po slohové stránce nelze zobrazovaný interiér přiřadit k některému historickému slohu: konstrukční základ přední části scény, která — pojmáme-li interiér jako celek — znázorňovala vlastně jeho centrální část, tvořily čtyři masívní kamenné sloupy staroegyptského či spíše orientálního typu, členěné ornamentem. Ve zdi po pravé straně byl zbudován výklenek, jakási nika se širokým ornamentálním vlysem. Tuto honosně dekorovanou přední část palácové síně od zadní oddělovala masívní dřevěná stropní stolice, nelogicky vztyčená a konzolemi podepřená na středních sloupech; stolice nesla trámový strop zadní části prostoru, uzavřeného roubenou dřevěnou stěnou s ornamentálně zdobeným pilířem. V její pravé polovině byl hlavní vstup do místnosti s portálem bohatě zdobeným prvky kombinovanými z různých stylů a slohů, které uzavíraly dvoukřídlé kazetové dveře. Pozadí vedlejší místnosti vpravo osvětlovalo okno zdánlivě románského typu se skleněnými tabulkami členěnými do olověných rámečků. Celý tento jevištní prostor měl rovný dřevěný strop, v každé části však poněkud jinak upravený. Interiér byl poměrně chudě vybaven nábytkem — ve výklenku bylo na nízkých stupních knížecí křeslo, vedle vchodu stála široká zdobená lavice. Dojem zabydlenosti propůjčovaly prostoru různé výzdobné prvky, např. ve výklenku za křeslem byl závěs s motivem ibisů, průhled do sousední místnosti kryla látka našasená na tyči, kolem předpokoje byla při stropu naaranžována krátká drapérie s girlandami, na stěnách a sloupech visely medvědí kožešiny, štíty, oštěpy a lovecké rohy.

Výtvarný návrh dekorace Komnata Libušina ukazuje, že se jeho autoři s úkolem vytvořit hodnověrně působící obraz českého interiéru z dob mytologických nedokázali úspěšně vypořádat. Proto také komise posuzující předložené návrhy dekorací k Libuši zaujala právě k tomuto návrhu značně kritický postoj a požadovala zásadní změny: „Bylo by přání, aby tato síň, co se týče architektury, sestávala z jednoduchého trámování, spočívajícího na jednoduchých sloupkách, a hlavně aby byl kladený dojem v bohatosti opon, mezi pozadím a mezi sloupky zavěšených; též dveře bylo by slušno nahradit oponou, respektive portiérou, jednoduše zavěšenou. Koberce po zdích mohou býti vzorku orientálního nebo byzantského. Trámování a sloupy této síně necht' jsou pomalovány, ale mohou býti jednoduše řezané, k čemuž mohou velmi sloužit podobné, právě nalézající se v Srbsku a v Rusku, podobně jak jest u síně, která hraje v posledním jednání.“

Nakolik vídeňští výtvarníci tato přání a námitky respektovali, nelze se z dochovaných materiálů dovědět. Písemné materiály, vztahující se k dodání, inventování a vyúčtování dekorací nasvědčují, že se dekorace oproti původnímu návrhu lišily patrně jen v dílčích detailech. Základní koncepce členění prostoru nedoznala při realizaci žádných změn.

Není se tudíž co divit, že ze všech dekorací, které byly pro Libuši vytvořeny, právě tato vyvolávala mezi odborníky a kritickými posuzovateli nejvíce námi-

tek. Znalci se nemohli smířit zvláště se slohovým pojetím „staročeského pokoje“ /„1. — Dekorace chybná — sloh!“, poznamenal si Otakar Hostinský při premiéře 1881 do poznámkového bloku, a Václav Vladivoj Zelený, když se o něco později v jednom ze svých útoků proti vedení divadla vracel k této premiéře, prohlásil tuto dekoraci za „úplně nesmyslnou“/. Vadilo jim zejména, že k „výzdobě“ Libušina pokoje použili vídeňští malíři prvky zcela odporující předpokládaným časovým a místním okolnostem děje, tak např. ornamentální motivy připomínající staroegyptské nebo orientální prvky či lovecké zbraně a trofeje starogermánského rázu /nejmenovaný referent Divadelních listů, byl jím bezpochyby sám vydavatel František L. Hovorka, po prvním provedení Libuše štíplavě poznamenal, že množství medvědích kožešin objevujících se na scéně vzbuzovalo v publiku očekávání, že už už se na jevišti místo Staročechů objeví také „bodří obyvatelé teutonských lesů s tuřími hlavami“; v této souvislosti však dlužno podotknout, že předměty podobného druhu lze spatřit ojediněle i na Alšových malbách ve foyeru Národního divadla/.

Nicméně ani tato koncepčně velmi problematická dekorace nebyla stížena nějakým všeobecným a jednoznačným veřejným odsudkem. Český divák byl dosud nucen smířovat se s mnohem závažnějšími prohřešky proti věcné správnosti dekorací, než jakých se dopustili vídeňští mistři; ostatně slavnostní atmosféra premiéry Libuše, která obestírala i všechna její další představení, způsobila, že se nedostatky této dekorace nebraly příliš na vědomí. Tím si lze vysvětlit, proč ani v roce 1883, když byla pořizována znovu, se na výpravě tohoto obrazu mnoho nezměnilo. Z dokladů vyplývá, že např. kritizované „dveře v pozadí“ nejen nebyly odstraněny, ale byly zdůrazněny novým funkčním využitím, a proto byly vyrobeny jako zvláštní plastický kus dekorace.

V mnohem příznivějším světle se umění Brioschiho, Burgharta a Kautského projevilo v dekoracích pro další obrazy premiérových představení Libuše, např. již v dekoraci k druhému obrazu prvního dějství opery, jehož dějovým jádrem je Libušin soud nad bratry Klenovici, Chrudošem a Štáhlavem. Autor libreta a skladatel určují v tomto obraze děj do prostředí, jež neutrálně nazývají *Prostranstvím na Vyšehradě*; vídeňští malíři však vyrobili dekoraci nazvanou Hradní nádvoří a na cedulích k oběma premiérovým představením byla nakonec dekorace prezentována jako Předhradí.

Technické parametry a podobu této dekorace poznáváme z řady naprosto věrohodných pramenů: z úředních dokladů, z vyjádření komise, z nalezeného celkového návrhu, z dochovaného návrhu jedné z bočních kulis či panoramatické zdi, též z reportážní kresby pořízené po premiéře roku 1883 a částečně i z dobových fotografií hereckých postav.

Ze všech těchto pramenů jako nejvýznamnější se jeví nově nalezený výtvarný návrh, uchovávaný v Archívu Národního divadla. O identitě tohoto návrhu jako dekorace k 2. obrazu 1. dějství Libuše nemůže být nejmenších pochyb, i když návrh není nijak popsán: obraz rozměrného nádvoří starobylého hradu imponující velikostí s mohutnou kvetoucí lípou uprostřed, stínící knížecí

prestol, dokonale odpovídal požadavkům libretisty a skladatele, jak je zachycuje scénická poznámka v libretu i partituře.

125 Nález tohoto dokumentu jednoznačně a definitivně vylučuje z okruhu dekorací k 2. obrazu 1. jednání premiérového představení Libuše z roku 1881 jiný návrh firmy Brioschi, Burghart a Kautský, návrh, který donedávna vystupoval jako hlavní ikonografický pramen k poznání jevištní výpravy Libuše. Máme tu na mysli mnohokrát vystavovaný a také reprodukováný návrh, uchovávaný pod názvem Hradní nádvoří k Libuši z roku 1881 v Muzeu Bedřicha Smetany /sign. 4371 E XXVI/41/. Tento akvarel přináší pohled na jakýsi funkčně velmi podivný dvůr v předhradní části rozměrného, leč značně zchátralého středověkého hradu. Architektonické pojetí zobrazovaného hradu, které slučuje v nesourodý stavební konglomerát prvky románské s gotickými a renesančními, se vyznačuje rázem vlastním německým „burgům“, v jakých nalézala zalíbení wagnerovská romantika, a je v protikladu s představou o slovanském charakteru dávného sídla prvních Přemyslovců. Také kompozice navrhovaného průchozího prostoru nádvoří ani neodpovídá představě o prostoru určenému k shromažďování lidu při slavnostních příležitostech, ani neumožňuje přivést na jeviště masy statistů a organizovat průvody a obřady téměř rituálního charakteru, natož pak umístit sem kulisu rozkvetlé věkovité lípy a pod ní stojící knížecí trůn.

Hodnověrnost tohoto návrhu jako návrhu dekorace k Libuši popírají jednoznačně nejen všechny dříve nestudované písemné materiály z fondu úředních písemností Zemského výboru, vztahující se k Libuši, zejména pak vyjádření posudkové komise, kde je návrh použité dekorace popsán velmi podrobně. Proti takovému uznání mluví i zachovaný návrh jedné z pravostranných bočních kulis této autentické dekorace. Mluví proti němu i reportážní kresba Emila Zillicha ve Světozoru z 18. 11. 1883, dosvědčující, že v obraze Libušina soudu bylo prostředí děje utvářeno zcela jinak. Mluví proti němu i fotografie /snad ateliérová/ zobrazující Marii Sittovou v roli Libuše v situaci, kdy vystoupila při soudu ke svému křeslu; na obrázku je simulován v pozadí kmen lípy a husté křoví. Do okruhu falešných pramenů odkazují jej konečně i kritické zprávy o premiéře, z nichž značná část se zmiňuje o tom, že centrálním objektem scény v 2. obrazu 1. jednání byla mohutná lípa.

Ač jeho neadekvátnost byla zřejmá, byl tento návrh uznán za pravý; na základě jeho zkoumání byla přitom vyslovena závažná tvrzení o umělecké hodnotě celé scénické výpravy tohoto představení. Starší badatelé se zřejmě dali svést k jeho nesprávné identifikaci jeho chybným popisem na rubu, perem psanou poznámkou „Burghof zur Libussa, model z Vídně“. Kdo z badatelů jako první tento návrh našel a identifikoval co návrh dekorace Hradního nádvoří k Libuši z roku 1881, není známo; pokud víme, poprvé jej reprodukoval Zdeněk Nejedlý ve svých Dějinách opery Národního divadla roku 1935. Po něm pak návrh otiskla s příslušným komentářem, že jde o návrh k Libuši, plejáda dalších autorů, např. Přemysl Pražák, Václav Hepner a další; jako

návrh k Libuši byl také vystavován, např. na výstavě Česká opera v obraze a kostýmu roku 1951.

Vypočítali jsme důvody, které vedou k závěru, že návrh nemá s inscenací Libuše nic společného. Na tomto místě uvedme ještě jeden poslední, zcela rozhodující důvod. Na zadní straně návrhu je umístěn nejen nápis „Burghof zur Libussa“, ale i dvě inventární čísla: jedna ruka zde napsala číslo 1018, jiná pak č. 89. Konfrontujeme-li tato čísla s čísly, pod nimiž dekorace vystupují v rozmanitých písemnostech Zemského výboru, zjišťujeme, že nepřisloušejí žádné z dekorací vyrobených firmou Brioschi, Burghart a Kautský pro Libuši, nýbrž dekoraci obecného typu Hradní nádvoří. Číslem 1018 označili ji sami výrobci — toto číslo vyznačovalo její místo v pořadí výrobků firmy, pod číslem 89 byla pak vedena v inventáři intendantury. Dekorace Předhradí, pořízená pro Libuši, byla v inventáři firmy vedena původně pod č. 804, její replika pak pod č. 1024. V soupisu dekorací Národního divadla figurovala později pak pod č. 113. /K tomu ještě poznámku: kromě těchto dvou dekorací hradních nádvoří mělo Národní divadlo k dispozici ještě speciální Hradní nádvoří k Lohengrinovi. I tuto dekoraci, nazývanou Burghof Lohengrin-Schloss, dodala vídeňská firma; její podobu poznáváme z úředních dokumentů i ze zachovaného výtvarného návrhu. Dekorace byla ve výkazech firmy označována č. 1042, v inventáři dekorací Národního divadla pak č. 98./

Z úředních materiálů je dále patrné, že tato obecná dekorace se nemohla uplatnit v představení Libuše nejen o premiéře roku 1881, ale ani po poškození původní dekorace v mezidobí mezi dvěma otevřeními Národního divadla. Dekorace byla totiž vyrobena teprve za dva roky po prvním provedení Libuše, na jaře 1883. Do dekoračního fondu Národního divadla byla protokolárně převzata teprve 26. 9. 1883, účet za ni byl předložen již 18. 5. 1883 a k uhrazení účtu došlo pak až 5. 10. 1883.

Na základě nově nalezeného návrhu a také písemných dokumentů můžeme konstatovat, že ve 2. obraze premiérového představení Libuše scénický prostor modelovala celá řada prvků: hned za portálem rámoval prostor jeviště oblouk stromů, jejichž koruny se ve vrcholu stýkaly a proplétaly. Za tímto obloukem, neznáme, zda vlevo nebo vpravo, stála prozatím blíže neidentifikovaná stavěcí kulisa. Levou stranu jeviště vykrývala mohutná plastická kulisa Dům s dřevěným ochozem, v hloubi jeviště stála kulisovitá stěna představující hlavní část hradních budov, pravou stranu tvořila stavěcí kulisa domu a stavěcí kulisa hradeb obrostlých křovím. Mezi oběma těmito kulisami byl zbudován praktický most pro nástupy sboru. Těsně před pozadím byla dvoudílná panoramatická stěna s motivem hradeb. Pozadí uzavíral prospekt patrně s motivem krajinným /podle jednoho dokumentu pokračovalo zde vyobrazení obranného systému hradu/. Centrální motiv dekorace tvořil mohutný oblouk zavěšený zhruba uprostřed scény a představoval prastarou košatou lípu, její korunu i kmen; tento oblouk doplňovaly dvě sufity, z nichž jedna byla zavěšena vpředu a jedna vzadu /bezpochyby byly transparentní — s jistotou to můžeme tvrdit

alespoň o jedné/. Obě tyto sufity s částí koruny rozsochaté lípy propůjčovaly kulisové maketě stromu potřebný plastický vzhled. Před kmenem lípy byl umístěn „stavěcí kus“ skládající se z nízkých schodů s knížecím trůnem.

Samozřejmě i obraz Vyšehradu, který představovala tato dekorace, byl podle zachované dokumentace pln anachronismů. Význam starého bájného Vyšehradu jako centra české státní moci na úsvitu našich dějin chtěli tvůrci dekorace zdůraznit i pojetím vyšehradského hradního nádvoří. Proto také slohem zobrazovaných architektur posouvali děj opery o několik století k současnosti. Tak dům na levé straně byl kamenný a vchod a jeho okna měly víceméně gotizující tvary. Jako v podstatě gotická stavba vyhlížela i budova za tímto domem, k níž přístup zjednávalo mohutné kamenné schodiště, a dále s ní stavebně patrně spojená impozantní strážní věž s dřevěným ochozem a náznakem cimbuří. Také kamenná hradba s barbakány, táhnoucí se z pravé strany nádvoří kamsi daleko do pozadí, byla středověkého typu. Nejinak tomu bylo s ostatními architektonickými prvky nádvoří, např. s vížkou poblíž hradeb.

Avšak jak vysvítá již z dochovaného návrhu, všechny tyto anachronismy neupoutávaly pozornost diváků v té míře, jako např. zmíněné anachronismy interiéru Komnaty Libušiny, protože autoři zde bohatě uplatnili přírodní motivy; volnému pohledu na budovy a hradby bránila bujná vegetace. Dominantním motivem byla centrálně umístěná obrovitá kvetoucí lípa s korunou prosvětlenou sluncem. Detailním prokreslením všech přírodních prvků propůjčili autoři scéně jemný, až impresionisticky působící ráz, který zjevné nedostatky historického pojetí staveb potlačil.

Ostatně i v tomto případě se dojem historické nevěrohodnosti původního návrhu dekorace podařilo v průběhu realizace značně přitlumit. Zasloužila se o to i tentokrát komise posuzující předběžné návrhy dekorací. Její hlavní námitky se týkaly právě slohového pojetí hradní architektury, zejména pak staveb namalovaných na levé straně návrhu: „Věž na levé straně, v pozadí stojící, jest k naznačení jako ze dřeva sroubená a jednoduchou pavlačí nebo podsebitím ukončena,“ píše se v usnesení komise. „Dřevo této stavby necht' se určitěji udá, nežli v náčrtku naznačeno jest. Na každý pád musejí odpadnout výšky /tj. vížky, pozn. B. S./ rohové „Pfafferhüttchen“ této věže co anachronismus.“ Komise se tentokrát pokusila zasáhnout i do prostorového řešení dekorace a požádala autory, aby upustili od záměru uzavřít pravou stranu stavením s praktikáblovou konstrukcí a doporučila doplnit tuto stranu kulisou, která by vytvořila pokračování hradební zdi. Zároveň navrhla, aby se z dekorace eliminovala stavěcí kulisa hradní studny umístěná v pozadí.

V jakém rozsahu tvůrci dekorace tato doporučení respektovali, není ani v tomto případě z dochovaných materiálů zřejmé. Nicméně zdá se, že přání objednavatele zcela neoslyšeli. Nasvědčuje tomu dochovaný návrh zadní pravostranné kulisy či části panoramatické zdi, představující část hradeb s barbakánem; v detailní kresbě hradeb a vegetace se návrh této kulisy od původního návrhu liší.

Použitá dekorace nádvoří Vyšehradu, jak jsme ukázali, byla v podstatě dramaticky dosti funkční a přitom značně efektní a její anachronismy tehdy vadily jen málokomu. Právem o ní Otakar Hostinský hned po premiéře v roce 1881 v Národních listech prohlásil, že patří k vrcholným optickým efektům celé inscenace: „Jako soudní scéna prvního jednání především svou mistrnou hudební architekturou jest korunou partitury, tak i dekorace této scény, představující nádvoří Vyšehradu s košatou lípou uprostřed, jakož i celé její uspořádání, na vzdor rozvinutým masám přece jasné a přehledné, sluší nazvati nejkrásnějším, co Libuše poskytuje oku.“ S nadšeným přijetím se tato scéna setkávala i při novém uvedení opery v roce 1883. Jindřich Böhm, odpůrce Smetanův, spatřující v Libuši plod Smetanova wagneriánství, s uznáním tehdy v Divadelních listech konstatoval, že dílo svého účelu dosáhlo zejména působivě prokomponovanými sborovými scénami, a také „okázalou scénou, jako je malebné nádvoří s lípou“.

Rovněž dekorace k 1. obrazu 2. jednání, označovaná na cedulích jako *Skalnatá krajina s mohylou* /ale též jako *Hornatá krajina lesní*/, způsobem ani kvalitou provedení nezaostávala za předešlou. Výtvarné návrhy ani jiná dokumentace se bohužel nezachovaly a představu o této dekoraci si tudíž můžeme učinit jen na základě dodacích listů, přejímacích protokolů a účtů. Z nich poznáváme, že po technické stránce formovali její tvůrci dramatický prostor v podstatě zcela tradičním způsobem. Dekorace se skládala z oblouku /patrně tzv. lesního oblouku/, dvou párů kulis /skály obrostlé stromy a křovím/ a prospektu /hluboký tmavý les se skalisky uprostřed vzrostlých stromů/. Tyto tři základní stavebné prvky dekorace doplňovaly tři dílčí dekorační elementy znázorňující charakteristické detaily starého českého pohanského pohřebiště: popřední stavěcí kulisa představující patrně náhrobní mohylu Chrudošova otce označenou údajně runovým kamenem a dva různě velké tzv. předsadní kusy, z nichž menší byl charakterizován jako popřední /není vyloučeno, že tento dekorační element byl přiražen k stavěcí kulise mohyly a představoval kamenný stupeň, na nějž podle textu libreta má klesnout Krasava, když ji otec zavrhne/. O malířském provedení dekorace nevypovídají prameny nic bližšího, komise posuzující předběžný návrh však vyslovila s jejím pojetím i detailním provedením naprosté uspokojení bez připomínek. O dekoraci se nezmiňuje ani žádná z popremiérových kritik z roku 1881, takže chválu, kterou byla ve většině listů zahrnuta výprava Brioschiho, Burgharta a Kautského k Libuši jako celek, lze vztáhnout i na ni.

Působivou dekoraci vytvořili vídeňští malíři rovněž k dalšímu obrazu Libuše, k proměně 2. jednání, popsané ve Smetanově klavírním výtahu takto: „Venkovská krajina z vůkolí Stadického. V pozadí Přemyslův pěkný statek. Brána do statku vedoucí je otevřena. Z obou stran lípy, u jedné z nich pluh.“ Při koncipování této dekorace, kterou nazývají *Krajinou s dvorcem selským* a která je na cedulích označena jako *Přemyslův statek*, přidrželi se přesně libretistova a skladatelova předpisu a představili zobrazené dějiště jako starobylý selský

dvůr /či spíše jako zemanskou tvrz/, stíněný před letním sluncem mohutnými lipami a ležící uprostřed lánů dozrávajícího obilí.

Po technické stránce tvořily tuto dekoraci především tři oblouky, z nichž dva přední představovaly patrně mohutně vzrostlé lípy, jejichž koruny se ve vrcholcích vzájemně prorůstaly, a třetí přinášel patrně i obraz selských stavení bohatě obrostlých vegetací /uvádějící asi znovu motiv lip/. Dále byly to různé jednotlivé plastické a stavěcí kulisy, vestavované mezi tyto tři oblouky: tak na pravé straně scény hned za prvním obloukem stál v dokumentech blíže necharakterizovaný tzv. předsadní kus — podle všeho šlo však o Přemyslovo rádlo; mezi oběma předními oblouky na téže straně scény byla vysunuta do prostoru scény plastická dekorace kamenné brány s doškovou střechou a otevírajícími se vraty, dále snad za druhým obloukem panoramatická stěna představující poschod'ové stavení a zcela vzadu jiná panoramatická stěna s deskovým plotem. Na levé straně scény, a to patrně až při druhé premiéře, vyvažovala tyto dekorační elementy asi jediná, zato však značně veliká stavěcí kulisa rovněž poschod'ového stavení s dřevěným balkónem. Scénu uzavíral krajinný prospekt s výhledem do volné krajiny s kopci v pozadí. /Při provedení z roku 1883 byla dekorace poněkud zjednodušena: skládala se tehdy pouze ze dvou oblouků, dvou tzv. stěn, plastické brány, patrně rovněž plastické kulisy domu, panoramatické zdi a prospektu./

126 Komplettní scénický návrh dekorace, jaký byl vytvořen k oběma obrazům prvního dějství, se nedochoval. Ve sbírkách divadelního oddělení Národního muzea jsou sice uchovávány dva návrhy oblouku a prospektu /inv. č. D 12461/, které byly až dosud běžně vydávány za návrh dekorace Přemyslova dvorce k premiérovým představením Libuše. /Např. na výstavě Česká opera v obraze a kostýmu z roku 1951 je Jan Port vystavil pod č. 187 jako návrhy údajně R. Holzera pro premiéru z roku 1883 — aniž přitom bral v úvahu údaje na cedulích, označující dekorace k této premiéře výhradně za práce vídeňských a koburských malířů. O něco později je pak V. Hepner, který si uvědomoval tento rozpor, na základě ryze uměnovědné analýzy identifikovat jako díla Brioschiho, Burgharta a Kautského, ale ani on nezapochyboval o tom, že jde o návrh dekorace Přemyslova sídla k Libuši z roku 1883./ Nicméně na základě jejich srovnání s jinými dokumentačními materiály vztahujícími se k této dekoraci je nutné tyto návrhy naprosto jednoznačně z okruhu materiálů dokládajících výtvarnou podobu inscenace Libuše vyloučit. Ostatně proti uznání těchto akvarelů za původní návrhy dekorací k Libuši mluví zcela nedvojsmyslně obtížně sice čitelné, nicméně přece jen dešifrovatelné číslo, které je vepsáno na návrhu oblouku vlevo nahoře: toto číslo 781 je psáno rukou téhož autora /byl to patrně pracovník vídeňské firmy/, který popisoval i ostatní scénické návrhy, odeslané z Vídně do Prahy, a nepochybně značí pořadové číslo, pod jakým firma dekoraci vedla ve svých vlastních seznamech hotových výrobků. A jak archívní dokumenty prokazují, toto číslo nepřísluší dekoraci Krajina s dvorcem selským, která v seznamech firmy je označována číslem

808, nýbrž druhé ze dvou obecných dekorací Vesnice I a II, vyrobených firmou pro Národní divadlo a protokolárně převzatých do zemské správy 19. 1. 1881, tedy plně čtyři měsíce předtím, než byly vyrobeny a objednavatelem převzaty dekorace k Libuši. Hodnověrnost této naší identifikace zmíněných scénických návrhů z fondů Národního muzea dotvrzuje i popis dekorací Vesnice I a II uvedený v úředních spisech intendantury.

Stejně kategoricky nelze však v tomto případě popřít možnost, že k vypravení „stadického“ obrazu dekorace, které podle nich byly vyrobeny, buď jako celek, nebo dílčím způsobem využity skutečně byly. Mohlo se tak stát za zvláštní situace, kdy po vyhoření Národního divadla a zničení původních dekorací Libuše bylo nutno operu provizorně vypravit. Protože nebyly po ruce jiné vhodné dekorace, mohlo se z nouze sáhnout po těchto. Ale i to se zdá vzhledem k neutěšenému obrazu, jaký o zobrazovaném prostředí „slovanské vesnice“ přinášely, krajně nepravděpodobné.

Za víceméně hodnověrný ikonografický pramen k poznání této dekorace je třeba uznat výtvarný návrh uchovávaný v Muzeu Bedřicha Smetany, návrh levé boční kulisy zobrazující poměrně honosný jednopatrový dům s dřevěnou pavláčkou a s prostříženým vchodem /ten však mohl být upraven dodatečně/, před nímž stojí vzrostlý listnatý strom připomínající lípu. Návrh je označen na přední straně známým rukopisem pracovníka vídeňské firmy slovem Libuše a číslem 808, na rubu pak číslem 132, což bylo pořadové číslo inventáře Zemského výboru. Obrázek je sice na rubu signován rovněž jménem Robert Holzer, ale vzhledem k tomu, že se toto jméno objevuje na mnoha návrzích vytvořených jinými malíři, není tento fakt příliš relevantní. Ostatně, jak vyplývá ze spisů intendantury z pozdější doby, některé dekorační části k Libuši Holzer později opravoval, respektive přemalovával.

Určité rozpaky vzbuzuje ovšem i tento dokument. Architektonické pojetí zobrazeného domu značně odporuje dobové představě o starobylé slovanské architektuře vesnického typu, kterou i vídeňští mistři do jisté míry respektovali, a ocitá se dokonce v určitém nesouladu s architektonickým pojetím budov, které — jak naznačují obě dobové reportážní kresby — byly namalovány na jiných kulisách. Především však se nepodařilo ztotožnit tuto kulisu se žádnou z dekoračních součástí popisovaných v úředních dokumentech z roku 1881. Snad byla tedy vyrobena až pro inscenaci z roku 1883; úřední doklady existenci kulisy takového druhu sice přímo nepotvrzují, ale ani nevyvracejí.

Nejvíce vypovídají o této dekoraci zmíněné již časopisecky uveřejněné reportážní kresby zachycující dominantní výjev 2. obrazu 2. dějství opery, výjev 127 příchodu Libušina poselstva na stadický Přemyslův dvůr: kresba Adolfa Liebschera vytvořená podle premiérového provedení z roku 1881 /byla reprodukována ve Světozoru 17. 6. 1881/ a horní část citované trojdílné kresby Emila Zillicha, vytvořené podle provedení z roku 1883. Žádná z těchto kreseb se v zásadě nijak neodchyluje od popisu prostředí, jaké nalézáme v libretu a klavírním výtahu opery, ani se nedostává do rozporu s údaji o scénické

výpravě v hodnověrných úředních spisech. Kresby shodně představují dekoraci znázorňovanou Přemyslův dvorec jako poměrně nevelký, ale úpravný, důstojně působící selský statek nepochybně i mocenského významu. Architektonické objekty dvorce na kresbách — brána a k ní přiléhající dvůr — jsou tu představeny jako stavby kamenné, doplňované dřevěnými nástavbami a přístavky. Brána byla sklenuta románským způsobem, dům opatřen dřevěnou pavláčkou nesenou silnými dřevěnými vzpěrami. Podle obou kreseb byl dvorec ohrazen poměrně mohutným plotem. Zobrazený exteriér ve shodě s předpisem libreta na obou kresbách rámuje koruny prastarých lip. Vzadu byl prostor otevřen průhledem přes plot a přes vegetaci do volné krajiny uzavírané na obzoru kopci. Obraz dvorce byl ožívován charakteristickými detaily — na obou kresbách u kmene lípy stálo v popředí primitivní rádlo, v pozadí pak jakési tyče — patrně cepy — jsou v jednom podání opřeny o rozsochu stromu a v druhém o dřevěnou kůlnu. Celek scény implikoval divákovi sugestivním způsobem romanticky idealizující představu obydlí budoucího manžela Libušina a vládce České země.

Nějakých speciálních kritických ohlasů, týkajících se jen jí samotné, se tato dekorace nedočkala. Za jistý druh kritického názoru můžeme považovat stanovisko komise posuzující roku 1880 předběžné návrhy dekorací k Libuši, které bylo v podstatě pozitivní: v nálezu se neuvádějí proti navrhované dekoraci Krajina s dvorcem selským žádné zásadní výhrady, doporučuje se jen „... dvůr Přemyslův ať dostane střechu doškovou, nepotrhanou, mírně mechem porostlou, pak ať se vynechají zde, jako i v ostatních dekoracích, kostry zvířecích hlav“. Což bylo — jak všechny další dokumenty prokazují — tentokrát asi v plném rozsahu respektováno.

Originálním způsobem vyřešili vídeňští malíři dekoraci k závěrečnému dějství Libuše. Namísto předepsaného exteriéru — libretista i skladatel vracejí zde děje zpět do dějiště 2. obrazu 1. jednání, tedy do Volného prostranství na Vyšehradě — rozhodli se situovat závěrečnou dějovou sekvenci opery do dekorace interiéru, a Brioschi, Burghart a Kautský jim ve smyslu jejich přání pro toto závěrečné dějství vytvořili dekoraci zvanou na cedulích *Slavnostní sál na Vyšehradě*.

Po technické stránce koncipovali tuto dekoraci velmi jednoduše. Dramatický prostor formovaly čtyři za sebou řazené oblouky, tylový, při zadním prosvícení průhledný prospekt a tuhé, modrou barvou po celé ploše malované pozadí k tomuto prospektu. Jedinou další součástí dekorace byla plastika představující knížecí stolec: praktikáblová soustava s křeslem a původně pevným pozadím, nahrazeným později závěsem na způsob baldachýnu nad stolcem. Časem byla k dekoraci přidána ještě „oblaková sufita“; ta však byla zavěšena až za průhledný prospekt a sloužila k rámování předváděných „živých obrazů“.

Návrh této dekorace se nezachoval, respektive v tuto chvíli je stále ještě nezvěstný. Její podobu nám přibližuje fotografie původního návrhu deponovaná ve sbírkách Muzea Bedřicha Smetany, která byla až dosud pokládána za

fotografii Holzerova návrhu nebo dokonce scény k představení Libuše z roku 1897, realizované podle návrhu /sign. G XXX/72/. Úřední dokumenty ji však jednoznačně identifikují jako fotografický záznam návrhu dekorace z roku 1881, stejně jako reportážní kresba E. Zillicha, zobrazující v nejspodnějším poli výjev setkání Libuše s Přemyslem na Vyšehradě podle Kolárova aranžmá premiérového představení z roku 1883.

Na základě tohoto dokumentu zjišťujeme, že se vídeňští malíři v tomto případě mnohem více přidržovali inspirace, jakou jim skýtaly starobylé i soudobé dřevěné interiéry východních a jižních slovanských národů, než jak to učinili v dekoraci Komnata Libušina. Slavnostní sál na Vyšehradě představili jako poměrně rozlehlou síň jednoduchého, ale působivého vzhledu, otevřenou v boční /vzhledem k jejímu situování v poměru k divákovi ve skutečnosti však zadní/ stěně do volné krajiny, s níž ji propojovala úpravná, bohatou vegetací oplývající zahrada. Základními nosnými prvky zobrazované architektury byly masívní pilíře nesoucí trámový rovného stropu na konzolových podpěrách; mohutné dřevěné stolice — vyzvednuty vysoko nad úroveň podlaží — propůjčovaly sálu, který by jinak působil spíše jako velká kůlna než jako palácová síň, potřebný reprezentativní vzhled. Trámy byly různě profilovány a ornamentálně zdobeny a podobně jako strop v 1. obraze ověnceny květinovými girlandami. Na levé straně mezi prvními pilíři byl na podestě dekorované sochami ležících lvů /!/ knížecí stolec pro dvě osoby. Bok síně otevřený do volné krajiny členily pilíře do tří nestejně velkých polí, z nichž obě postranní volná pole byla při zemi zahrazena ozdobnými zábradlíčky, kdežto v prostředním poli byl interiér od myšleného exteriéru oddělen několika nízkými širokými stupni. Výhled touto zvláštní otevřenou stěnou do prostoru představujícího zahradu a volnou krajinu byl po stranách rámován stromovým a okrasnými keři. Závěr dekorace tvořil pak prospekt s obrazem vltavského údolí.

Otevřením boční stěny síně do exteriéru tvůrci úspěšně rozřešili složitý technický problém, který vznikl přenesením děje z předepsaného prostředí exteriérového do interiéru. Touto úpravou, propůjčující sálu vlastně podobu jakési verandy, získali zvláštní rámeček, který tu měl dvojí dramatickou funkci: jednak umožňoval rychlé a efektní nástupy masy statistů představujících poselstvo a lid přivádějící na Vyšehrad Přemysla, jednak v závěru aktu posloužil jako obrazový rámeček pro divadelní demonstraci Libušiných věšteckých vidění. Transparentní prospekt s krajinným motivem při odsvětlení popředí a osvětlení prostoru mezi prospektem a pozadím umožnil divákovi spatřit v pozadí aranžované výjevy, „živé obrazy“, znázorňující ve výmluvných zkratkách významné periody budoucího historického vývoje českého národa a jejich čelné protagonisty.

Také původní návrh této dekorace doznal při realizaci patrně určitých změn. Vyplývá to ze srovnání fotografie návrhu pocházejícího asi z roku 1880 nebo 1881 a Zillichovy kresby. Směr těchto změn naznačuje vyjádření členů schvalovací komise: „Kostry a parohy at' se vynechají,“ píše se v závěrečném

protokole. „Jest všeobecné přání, aby architrávy přišly výše k položení, by tímto sň se zvýšila; též světlík aby se vynechal. Dva oblouky by odpadly, aniž by se hloubka perspektivy zkrátila. Tím způsobem by dva oblouky na jedné dekoraci byly malovány.“ Kostry a parohy byly skutečně z výpravy eliminovány, ostatně na fotografii návrhu nejsou patrné, takže jsme ochotni věřit, že snad jde již o opravenou verzi původního návrhu. Pokud jde o snížení počtu oblouků, zdá se, že požadavku bylo vyhověno. Kdyby každý pár nosných sloupů a na nich upevněné stolice byly malovány na zvláštní oblouk, bylo by k vykrytí prostoru zapotřebí nejméně pěti až šesti takových oblouků. Oproti původnímu návrhu byla dekorace obohacena také o onen na Zillichově kresbě tak nápadně zdůrazněný bohatě řasený baldachýn, zavěšený nad knížecím trůnem a vytvářející jeho pozadí; nevíme však, zda se tak nestalo až při druhé premiéře roku 1883.

Ani tato dekorace nevyvolala u kritiky nějaký speciální ohlas. Platí to, pokud víme, až na jedinou výjimku: tou byl pošklebek, kterým dával anonymní pisatel kritického útoku na vedení divadla uveřejněného roku 1881 v Divadelních listech najevo své pohoršení nad výzdobou knížecího stolce — lvi, kteří zde samozřejmě nebyli namístě, připomínali anonymovi egyptské sfingy.

Nakonec připojme ještě krátkou zmínku o tzv. živých obrazech, zpřítomňujících v závěru opery před očima diváků vize Libušiny věštby. Až dosud se v odborné literatuře tvrdí, že již o premiéře roku 1881 šlo skutečně o tzv. živé obrazy, tj. o výjevy aranžované z herců a statistů v působivých, zcela nehybných mizanscénách a že již tehdy byl autorem těchto obrazů známý inscenátor obdobných obrazů z éry Prozatímního divadla a režisér představení Libuše František Kolár. Tato tvrzení se udržují s nepochopitelnou houževnatostí po celých sto let od prvního provedení Libuše, i když pouhým nahlédnutím do dobových časopisů lze zjistit, že o žádné živé obrazy v tradičním významu toho slova tehdy nešlo. Všechny dobové zprávy o prvním představení Libuše, pokud hovoří o těchto obrazech konkrétně, píší o nich jako o *obrazech malovaných*. Že šlo o rozměrné malby na plátně uváděné na jeviště patrně tažením přes dva válce na způsob tzv. „wandeldekorací“, jednoznačně potvrzují také úřední listiny vztahující se k dekoracím Libuše. Z těchto listin vyplývá, že autory zmíněných obrazů, nazývaných zde „Wandelbild“ /dovídáme se, že tu šlo o transparent dlouhý 36 m/, byli rovněž Brioschi, Burghart a Kautský.

Důležitým pramenem k poznání těchto obrazů je sám závěrečný protokol z jednání komise: „Co se týče scén pohyblivých, uznány tyto za příhodné,“ tvrdí se zde, ale zároveň i doporučuje „ohled bráti přísně k slovům textu operního“. Z protokolu je dále zřejmé, že vídeňští malíři hodlali ve smyslu předpisu libreta vytvořit vedle pěti obrazů historických — 1. Břetislav a Jitka, 2. Jaroslav ze Šternberka, 3. Přemysl Otakar II., Eliška Přemyslovna a Karel IV., 4. Žižka, Prokop Veliký a husité a 5. Jiří z Poděbrad — také obraz zachycující podobu soudobé Prahy. Proto spolu s návrhy na zmíněných pět

historických obrazů zaslali objednavateli i fotografii pražského panoráma s Hradčanami, podle níž chtěli vytvořit barevnou malovanou zvětšeninu v předepsaném rozměru. Výrobu tohoto obrazu však komise pozastavila s poukazem na to, že v závěru bude „vyobrazení Prahy“ nahrazeno „Apoteózou“. Tehdy ještě se totiž počítalo s tím, že slavnostní inscenaci Libuše uzavře jako poslední obraz Libušiných vidění „živě“ provedená Apoteóza sňatku Rudolfa Habsburského se Štěpánkou Belgickou. Jen naprostá netaktnost korunního prince, který byl rozhodnut nevyčkat konce představení, způsobila, že tato Apoteóza byla přeložena na počátek premiérového představení; tím se zachránilo české divadlo před ostudou, jakou by bylo završení Libušina proroctví holdem habsburskému rodu.

Pozdější nahrazení malovaných obrazů „živými“ bylo českou kritikou přijato s povděkem. Hostinský v Daliboru z 10. 10. 1881 např. ocenil Kolárovu snahu v nouzových podmínkách, které zavládly v divadle po požáru, vypravit operu co nejdůstojněji, a při té příležitosti podotkl, že zejména provedení závěrečných scén posledního jednání, Libušino proroctví, stálo „daleko nad dřívějším hlavně tím, že režisér Kolár velmi působivě a důmyslně upravil řadu živých obrazův, ilustrujících Libušino proroctví namísto dřívější nevkusně malované pohyblivé dekorace“. Dojem celého díla byl prý tím znamenitě stupňován. O něco později — 1. 11. toho roku — tamtéž psal: „Režisérem Kolárem upravené živé obrazy, jež ilustrují Libušino proroctví, výtečně se pokaždé osvědčily, i doufáme, že o nevkuse malovaných pohyblivých dekorací z doby minulé nebude více ani řeči.“ Podobně soudili i jiní referenti a jiné listy. Poprvé se tyto živé obrazy objevily na scéně po požáru Národního divadla v představení Libuše 7. 10. 1881 v Novém českém divadle.

Závěrem můžeme tedy konstatovat, že scénická výprava k premiérovým představením Libuše byla nejen efektní a poetická, ale že do velké míry respektovala soudobé historické vědomosti o době děje opery a jeho prostředí. Nelze o ní říci, že by byla podstatně pokulhávala za úrovní zpodobování dějů mytologické povahy ve výtvarných dílech zdobících společenské místnosti Národního divadla. Nacionálně vznícenému citu soudobých diváků bezpochyby dobře konvenovala.

Proto také soudobá kritika — nepočítáme-li zaujatý hlas Hovorkových Divadelních listů, které ovšem později svůj názor změnil, a odsudek Zeleného — psala o této výpravě vesměs pochvalně, nešetříc nijak slovy uznání. I tak kompetentní kritická osobnost, jakou byl Otakar Hostinský, měla ke scénické úpravě Libuše výhrady jen dílčí. Po premiéře v červnu 1881 Hostinský v Národních listech napsal: „Úprava je skvostná, byť ne ve všem správná, což platí také o dekoracích, jinak nadmíru efektních.“ Po obnovení inscenace v říjnu 1881 konstatoval, že „zničené ty čarokrásné dekorace ovšem nebyly úplně nahrazeny, přece však celá zevnější úprava nynější činila dojem slušný...“. A Emanuel Chvála se v Daliboru již v červnu 1881 vyjádřil velmi

podobně: podle jeho soudu „pečlivě připravená opera vypravena velmi nádherně“. Konečně Divadelní listy, když se rozptýlilo nedorozumění mezi jejich vydavatelem Hovorkou a vedením Národního divadla, poskytly dodatečně autorům výpravy plnou satisfakci, když po druhé premiéře Libuše v prosinci 1883 uvedly, že Kolár vypravil tuto operu s nádherou nejkázalejší a že „nové dekorace, většinou z pracoven vídeňských malířů Brioschi, Burghart a Kautský, vynikají o p ě t n ě uměleckým vkusem i skvělou velkolepostí . . .“.

PRAMENY A LITERATURA

/Zkratky: AND — Archív Národního divadla; MBS — Muzeum Bedřicha Smetany; NMDO — Národní muzeum, divadelní oddělení; SÚA — Státní ústřední archív/

Cedule a plakáty: viz v konvolutech v NMDO a v AND /zde zejm. Denní vývěškové letáky ND sv. 1/. — **Partitury a klavírní výtahy:** kn. vyd. partitury viz Smetana, B.: Libuše, Studijní vydání děl B. Smetany VI, Praha 1946; kn. vyd. klavír. výtahu týž: Libuše, Praha 1881 /uprav. skladatel/. **Úřední dokumenty:** Korespondenci týkající se výroby dekorací, jejich převzetí do majetku Země české, úhrady finančních nákladů na jejich pořízení vynaložených atp. viz ve sbírkách SÚA, zejm. ve fondu Zemský výbor III /1874—1928/, a to pod sign. 4311/XIV—5/ 5, kart. 5192, mimo složky, Dekorace 1881—1883; kart. 5193, fasc. XIV 5—5, Maler, alg.; sign. 4311 /XIV—5/6, kart. 5194, fasc. XIV 5—6, Dekorationen 1874—1883; sign. 4319 /XIV—5/6, kart. 5198, fasc. XIV 5—6, Dekorace 1884—1893; sign. 4319 /XIV—5/6, kart. 5199, fasc. XIV 5/6, Skladiště dekorací a malírna 1884—1893; sign. 4327 /XIV—5/6, kart. 5208, fasc. XIV 5—6, Fundus instruktus. Dále viz tamtéž fond písemností Družstva Národního divadla /původně majetek NMDO/, stará sign. D 63, Bilanční hlavní kniha Národního divadla od r. 1881, zde pak zejm. Účet rekvizit, Účet dekorací. Z korespondence vztahující se k scénografii Libuše viz pak konkrétně zejm.: soubor písemností doprovázejících zprávu indendanta J. Škardy zemskému výboru z 22. 12. 1880, č. j. 38045/VI/4038 — 23. 12. 1880 /např. rozpočet nákladů na výrobu dekorací k Libuši od firmy C. Brioschi — H. Burghart — J. Kautský ve Vídni z 13. 11. 1880; protokol z jednání odborné komise povolane k posouzení firmou předložených scénických návrhů, z 16. 12. 1880, č. j. 38045/VI/4038 — 23. 12. 1880; rozhodnutí o objednání dekorací u zmíněné firmy č. j. 38045 z r. 1880 aj./, kart. 5192, spisy volně uložené mimo složky; účet firmy Brioschi—Burghart a Kautský za vyrobené a dodané obecné dekorace /mezi nimi i dekorace č. 769 a 781 Dvě vesnice/ ze 7. 1. 1881 a protokol o převzetí těchto dekorací do majetku země z 19. 1. 1881, praes. č. ZV 2426/ /V/216, kart. 5192, spisy volně ulož. mimo složky; účet téže firmy za dodání dalších obecných dekorací z 14. 3. 1881 a protokol o jejich převzetí, praes. č. 13422/VI/1441, tamtéž; dopis vídeňských divadelních malířů zemskému výboru o dokončení výroby a odeslání dekorací k Libuši z 8. 4. 1881 a k němu připojený seznam jednotlivých součástí těchto dekorací, tamtéž /šlo o dekorace č. 793 — Staročeská světnice, č. 804 — Hradní dvůr, č. 805 — Slavnostní sál, č. 806 — Horní krajina, č. 808 — Selský dvůr/; protokol o převzetí základních součástí těchto dekorací do majetku země z 12. 4. 1881, č. j. 11675/VI/1208, tamtéž; protokol o převzetí zbytku těchto dekorací z 3. 5. 1881, č. j. 13420/VI/1439 — 5. 5. 1881, tamtéž; účet výrobců za zhotovení těchto dekorací z 28. 4. 1881; dodatečný účet firmy z 19. 5. 1881 za výrobu doplňků k dekoraci č. 805 — Slavnostní sál, a to pohyblivých obrazů a „oblakového“ oblouku, odeslaných do Prahy 15. a 18. V., ad 15280, tamtéž; zpráva zemské účtárny pro zemský výbor z 15. 10. 1881 o řádném dodání a převímce těchto a dalších dekorací vyhotovených vídeňskou firmou, obsahující zároveň seznam dekorací zničených požárem Národního divadla /zničeny byly podle této zprávy

dekorace Staročeský pokoj a „průhledné stěny“ Hradního nádvoří/, č. j. 30041/VI/3464 — 18. 10. 1881; protokol o převzetí dekorací zhotovených vídeňskou firmou a požárem poškozených, opravených domácím malířem J. Haissem, z 29. 1. 1883, č. j. 5486/VI/714 /zde mj. uvedeno, že obnovena byla panoramatická stěna k Libuši/, tamtéž; účet firmy Brioschi — Burghart — Kautský za výrobu nových dekorací k Libuši, a to č. 1005 — Slavnostní sál, a č. 1016 — Staročeský pokoj, a dále např. obecné dekorace č. 1018 — Hradní nádvoří a individuální dekorace č. 1048 — Hradní nádvoří k Lohengrinu, z 18. 5. 1883, vztahuje se k č. 26725 a 30768, tamtéž; protokol o převzetí dekorace bratří G. a M. Brücknerů Horní krajina aj. z 24. 5. 1883, č. j. 8581/I/2936, tamtéž; účet vídeňských malířů za dodanou dekoraci č. 1024 Hradní nádvoří k Libušinu soudu ze 7. 7. 1883, k č. 69 intend. zemského výboru z r. 1883, č. j. 26735, tamtéž; účet téže firmy za dodané dekorace, mj. za dekoraci č. 1023 — Selský dvůr k Libušinu soudu, z 28. 8. 1883, k účtu č. 14412/1883; protokol o převzetí týchž dekorací z 12. 9. 1883, č. j. 30768/IV/4344 — 15. 9. 1883, tamtéž; protokol o převzetí dekorací č. 1005, 1016, 1018, 1048 ad. z 26. 9. 1883, č. j. 32024/VI/4469 — 26. 9. 1883; k témuž vyjádření zemské úctárny, č. j. 32904/VI/4559 z 5. 10. 1883, tamtéž; protokol o přejímce dekorací zhotovených R. Holzrem /mj. pořídil „stojku“ a 2 „oblakové“ závoje k Libuši/ z 11. 4. 1884, č. j. 14253/VI/1145 — 15. 4. 1884, kart. 5198, fasc. XIV—5—6/2; dopis Družstva Národního divadla intendanci zemského výboru z 28. 1. 1885 /zde mj. výčet součástí dekorace č. 1048/, č. intend. 52/1885, k č. j. 13090/1885, tamtéž; Výkaz dekorací a dekoračních částí, kteréž k dalšímu užívání na jevišti král. českého divadla zemského za nepotřebny uznány byly a k prodeji se ponavrhují, č. j. 41737 — 15. 10. 1886, tamtéž; Výkaz dekorací a stavěcích kusů, kteréž co špatné a k dalšímu užívání na jevišti Královského českého divadla a zemského za nepotřebny uznány a zaprodány byly, č. j. 42906/VIII/10089 — 5. 11. 1886, tamtéž; Výkaz některých dekorací dodaných v době od 1. ledna 1881 až do konce prosince 1887 pro král. české zemské divadlo, k č. j. 29580/V/2141—1888, kart. 5199, fasc. XIV 5—6/4—1; Výkaz stojek /přístavků/, pořízených do 30. 6. 1888 divadelním družstvem a odhadnutých vnitř podepsanou komisí, 15. 12. 1888, k č. j. 7144/V/509 — 15. 2. 1889, tamtéž; Výkaz dekoračních přístavků pořízených nákladem Družstva Národního divadla od 1. 7. 1888 do 30. 6. 1894, č. j. 5197 ad 4/4 — 10. 1. 1890 /!/, kart. 5208, fasc. XIV 5—6/4—1; Seznam dekorací a dekoračních částí, jejichž oprava shledána byla nutnou při inventuře odbývané r. 1894, č. j. 5197 — 23. 1. 1895, tamtéž; Výkaz dekorací a s těmito úzce souvisejících přístavků pořízených nákladem Družstva Národního divadla až do 30. 6. 1894, č. j. 5197 ad 4/4 — 10. 1. 1895, tamtéž. — **Scénické návrhy:** viz zejm. sešit označený: R. Holzer a J. Heiss /!/: Scenarium s půdorysy her hraných v letech 1882—84, NMDO, č. inv. 4297/50; dále 2 alba výtvarných návrhů jevištních výprav Národního divadla z let 1880—1900, AND, přír. č. 172/83 a 173/83; dále album návrhů jevištních výprav Národního divadla z těchto let /návrhy pocházejí z výše jmenovaných alb/, NMDO č. 3009, č. přír. 6690/38, blíže prozatím nesign.; a konečně jednotlivé scénické návrhy z těchto let ze sbírek MBS. Z těchto návrhů viz pak zejm.: Brioschi — Burghart — Kautský: Staročeská komnata k opeře Libuše, AND, bez č.; tíž: Hradní nádvoří k téže opeře, tamtéž, bez č.; tíž: Hradby k Libuši a kulisa Domu k téže opeře, MBS, sign. 6461 /E XXVI/ 41 /v kartotéce MBS vedeno jako anonymní návrhy/; fotografie scénického návrhu týchž autorů k poslednímu obrazu Libuše /negativ/, tamtéž, sign. G XXX/72; tíž: návrh obecné dekorace Hradní nádvoří, tamtéž, sign. 4371/E XXVI/41 /popsáno chybně jako Anonym: Výprava k Libuši/; tíž: návrh obecné dekorace Vesnice, NMDO, sign. S — VII — a 7 m /původně popsáno jako Selský dvůr k Libuši/; tíž: Hradní nádvoří k Lohengrinu, tamtéž; Kolár, F.: Návrhy živých obrazů k Libuši /1881 ?/, MBS, sign. E XIV/b 14 /6 kreseb/. — **Reportážní kresby:** Libušino poselstvo na dvoře Stadickém, Výjev z 2. jednání Smetanovy zpěvohry Libuše, rytina podle kresby A. Liebschera, Světozor 15, 1881, č. 25, 17. 6. 1881, s. 300; Libuše, Dle provedení v Národním divadle . . ., rytina podle kresby E. Zillicha, tamtéž 17, 1883, č. 48, 30. 11. 1883, s. 569; Libušino křeslo, rytina podle anonymní kresby, tamtéž 18, 1884, 14. 11. 1884, s. 578. — **Fotografie:** M. Sittová v roli kněžny Libuše /1881 ? — 1883 ?/ MBS a NMDO, fondy fotografií; Živý obraz Jaroslav ze Šternberka /asi z pozdější inscenace Libuše/, MBS, sign. EX/184; scéna oživená herci z provedení v r. 1897

/negativ/, MBS, sign. G XXX/72. — **Časopisecké referáty:** nesign.: Dekorace k Smetanově Libuši, Dalibor 3, 1881, č. 1, 1. 1. 1881, s. 7; nesign.: Skladatel Bedřich Smetana, tamtéž, č. 2, 10. 1. 1881, s. 14; nesign.: Otevření Národního divadla, tamtéž, č. 16, 1. 6. 1881, s. 127; O. Hostinský: Národní divadlo, Národní listy 12. 6. 1881; nesign.: Výjev ze Smetanovy Libuše, Světozor 15, 1881, č. 25, 17. 6. 1881, s. 303; E. Chvála: Otevření Národního divadla, Dalibor 3, 1881, č. 18, 20. 6. 1881, s. 139—141, zejm. s. 141; nesign.: Národní divadlo, Světozor 15, 1881, č. 25, 17. 6. 1881, s. 303; nesign.: Hlasy o Národním divadle, Divadelní listy 2, 1881, č. 20, 9. 7. 1881, s. 176; —ý.: Česká zpěvohra, Dalibor 3, 1881, č. 29, 10. 10. 1881, s. 230; O. Hostinský: O hledišti Národního divadla, tamtéž, č. 30, 20. 10. 1881, s. 237—242, zejm. s. 238; —ý.: Česká zpěvohra, tamtéž, č. 31, 1. 11. 1881, s. 248; —ý.: Česká zpěvohra, tamtéž, r. 4, 1882, č. 15, 20. 5. 1882, s. 115—116; nesign.: O Smetanově Libuši, tamtéž, č. 16, 1. 6. 1882, s. 124; nesign.: Zemský výbor, tamtéž, č. 28, 1. 10. 1882, s. 222; V. V. Zelený: Pro domo sua, tamtéž, r. 5, 1883, č. 3, 21. 1. 1883, s. 21—23; nesign.: Přípravy pro Národní divadlo, tamtéž, č. 4, 28. 1. 1883, s. 37; nesign.: Z českého divadla, tamtéž, č. 18, 14. 5. 1883, s. 177; Zelený.: Zpěvohra a síň koncertní, tamtéž, č. 43, 21. 11. 1883, s. 423—424; nesign.: Smetanova Libuše, Světozor 17, 1883, č. 49, 7. 12. 1883, s. 571; nesign.: Slavnost otevření Národního divadla v Praze, Divadelní listy 4, 1883, č. 33 a 34, 8. 12. 1883, s. 280; V. V. Zelený: Zpěvohra, Světozor 17, 1883, č. 49, 7. 12. 1883, 583; B.: Opera česká, Divadelní listy 4, 1883, č. 33—34, 8. 12. 1883, s. 287; —H.—: Trůn Libušin v Národním divadle, Světozor 18, 1884, 14. 11. 1884, nestr. příl.; —tt—: Divadlo, Národní listy 23, 1883, č. 277, 21. 11. 1883, nestr. příl. — **Deníky a paměti:** poznámkový list O. Hostinského z premiéry Libuše 11. 6. 1881, MBS, sign. H/XXVI; deník Richarda Šantrůčka od 4. 4. 1881—6. 8. 1882, rkps. v maj. A. Scherla, Praha /zde viz záznamy z 20. 5., 4. 6., 12. 6. a 19. 6. 1881/; L. Dolanský: Hudební paměti, vyd. Z. Nejedlý, 2. vyd., Praha 1949, s. 168, 174 a 285. — **Literatura:** K. Kadlec: Družstva Král. českého zemského a Národního divadla, Praha 1896, s. 135 n.; Z. Nejedlý: Dějiny opery Národního divadla I, Praha 1935, 2. vyd. Praha 1949, s. 185—192, zde zejm. s. 189—190; P. Pražák: Smetanovy zpěvohry II, Praha 1948, s. 233—235; nesign.: Výstava Česká opera v obraze a kostýmu, katalog stejnojmenné výstavy v Domě výtvarného umění v Praze, Praha 1951; V. Hepner: Alšova účast na výpravách v Národním divadle, in: Mikoláš Aleš a Národní divadlo, Národní divadlo 28, 1952—53, č. 7, listopad 1952, s. 20—30, zejm. s. 21—23 a 25—26; P. Pražák: 70 let v životě Národního divadla, in: Bedřich Smetana: Libuše, Národní divadlo 29, 1953—54, č. 9, listopad 1953, s. 21—35, zde zejm. s. 23—24; V. Hepner: Scénická výprava na jevišti Národního divadla v letech 1883—1900, Praha 1955, s. 23—29.

OD DIVADLA SVĚTA KE SVĚTU DIVADLA

Lubomír Konečný

128 Je rok 1753 a v pařížském Louvru se v době od 25. srpna do konce září koná pravidelná přehlídka prací členů Královské akademie malby a sochařství, všeobecně známá jako Salón. Mezi vystavenými díly má číslo 60 plátno, jehož námětem je filozof zabraný do své četby /*Un Philosophe occupé de sa lecture*/, a autorem Jean-Baptiste-Siméon Chardin. Na rozdíl od většiny tehdejších návštěvníků dnes víme, že Chardin tento obraz namaloval již v roce 1734 a poprvé vystavil v roce 1737 na Salónu pod názvem *Chemik ve své laboratoři* /*Un chimiste dans son laboratoire*/. Letopočtem 1744 pak je datována Lépiciérova zrcadlově obrácená rytina, kde pod titulem *Le souffleur* čteme následující čtyřverší:

Malgré tes veilles continuës,
Et ce vain atirail de chimique scavoir,
Tu pourrois bien trouver au fond de tes cornuës,
La misere et le desespoir.

Jak vysvětlit tento posun od pozitivně deskriptivního titulu z roku 1737 — přes vanitárně satirický text na rytině — k názvu použitému v roce 1753?

Odpověď na tuto otázku naznačují soudobé kritiky. Abbé Marc-Antoine Laugier, dnes známý především jako kompetentní teoretik architektury, tehdy o Chardinově obraze napsal: „Ce caractère est rendu avec beaucoup de vérité. On voit un homme en habit & bonnet fourré appuyé sur une table, & lisant *très-attentivement* un gros volume relié en parchemin. Le Peintre lui a donné un air d'esprit, de rêverie & de *négligence* qui plaît infiniment. C' est un Lecteur vraiment Philosophe qui ne se contente point de lire, qui médite & approfondit, & qui paroît *si bien absorbé* dans sa méditation qu'il semble qu'on auroit peine à le distraire.“ [Zdůraznil L. K.] Další z kritiků Salónu 1753, Gabriel Huquier, před tímž plátnem obdivně poznamenal, že v Chardinově „hlavě filozofa je tak dobře vyjádřena kvalita pozornosti, jak je to jenom možné“ / „... *une attention* autent bien exprimée qu'il est possible“ [zdůraznil L. K.] /.

Obdobnou notu i slovník najdeme také v jiných dobových kritikách. Abbé Garrigues de Froment při prohlídce dalšího Chardinova díla na Salónu 1753, nedochovaného *Mladíka kreslicího podle Pigallový sochy Merkura*, vyzdvihuje především to, že zobrazená postava je kompletně ponořena do své činnosti. Chardinův *Kreslíř* z roku 1759 si vysloužil chválu anonymního kritika časopisu *Journal Encyclopédique* za to, že „l' Auteur . . . a si bien saisi la vérité & la nature de la situation du jeune homme, qu'il est impossible de ne pas sentir à la première inspection du tableau, que ce Dessinateur met

à ce qu'il fait *la plus grande attention*." [Zdůraznil L. K.] Jean-Baptiste Greuze, další z velikánů francouzského malířství 2. poloviny 18. století, se představil pařížskému publiku v roce 1755 na Salónu hned šesti obrazy. Z nich největší pozornosti se dostalo číslu 146: *Un Père de famille qui lit la Bible à ses enfants*. Také v tomto případě si soudobá kritika — jmenovitě Abbé Joseph de La Porte — povšimla zejména toho, že předčítající otec „touché de ce qu'il vient d'y voir, il est lui-même pénétré de la morale qu'il leur fait: ses yeux sont presque mouillés de larmes.“ Všechny ostatní postavy na obraze — matka, pětice dítek různého věku a babička — jsou kritikem pojednány pouze vzhledem k jejich reakci na ústřední děj, tj. na otcovo hlasité předčítání. Z La Portova textu vyplývá, že za nejpodstatnější na obraze je pokládáno přesvědčivé znázornění zvláštního stavu pozornosti, kterou každá z jeho figur svým způsobem exemplifikuje. Pokud jsou znázorněny i rušivé momenty — na Greuzeho plátně je představují dva nejmladší chlapci, kteří otcovo předčítání neposlouchají a dál se věnují svým dětským zábavám — pak byly chápány jakožto obrazově strategické motivy, jejichž úlohou je, aby formou kontrastu posilovaly dojem, že protagonisté jsou znázorněným dějem naprosto pohlceni neboli absorbováni /jak to s odvoláním na dobový kritický slovník formuluje Michael Fried/.

Jak uvedené obrazy, tak citované kritiky je však třeba zasadit do příslušného historického kontextu, jímž je polemická reakce na estetiku rokoka — reakce, která se ve francouzském umění začíná výrazně prosazovat krátce před polovinou 18. století. Výsledkem této opozice bylo distancování se od intimně smyslové či naopak rétoricky dekorativní malby předchozích tří či čtyř desetiletí a opětovné přimknutí se k morální a formální závažnosti vydestilované z velkých vzorů 16. a 17. století. Z tohoto hlediska se jeví logickým naše předchozí pozorování, že anti-rokokově založená „nová“ kritika 50. let zvolila za své stěžejní hledisko míru a způsob, jak jsou znázorněné postavy zaangažovány na ústředním ději a s ním koordinovány neboli kritérium absorptivnosti. Chardinův *Chemik* z roku 1734 byl o necelých dvacet let později znovu uveden na scénu s novým názvem nepochybně právě proto, že jako *Filozof zabraný do své četby* dokonale vyhovoval nově postulovaným kritériím. Je to znázornění osoby, která je tak důkladně zabrána do své činnosti, že zcela zapomněla na okolní svět.

Pozoruhodné je, že obdobný požadavek byl v téže době a zemi vznesen také vůči divadlu. Z hlediska našeho tématu se tak dostáváme přímo *in medias res*; ještě před tím je však nezbytný krátký historický exkurs. Teorie výtvarného umění se od svého vzniku v 15. století vždy opírala o pokročilejší a hlouběji propracované teoretické systémy jiných druhů umění — v 15. a 16. století především o poetiku a rétoriku. V návaznosti na 361. verš Horáciový básně *Ars Poetica* dostala první z těchto aliancí název *ut pictura poesis* /ačkoliv u římského klasika byla prioritou opačná než v renesanci/ a druhá *ut retorica pictura*. Ve Francii na konci sedmnáctého, ale zejména pak v 1. polovině

18. století vznikl v souvislosti se zlatým věkem divadla a s jeho neobyčejným společenským dopadem teoretický koncept, který snad můžeme označit analogickým sloganem *ut theatrum pictura*. Tak například malíř a teoretik Roger de Piles ve svém díle *Elemens de Peinture pratique* /Paříž 1684/ říká: „On doit considérer un tableau comme une scène, ou chaque figure joue son rôle.“ Antoine Coypel, ředitel Královské akademie, radí v jedné ze svých přednášek malířům, aby se inspirovali divadlem, a zdůvodňuje: „Aristote dit que la tragédie est une imitation d'une action, et par conséquent elle est principalement une imitation de personnes qui agissent. Ce que ce philosophe dit de la tragédie convient également à la peinture, qui doit par l' action et par les gestes exprimer tout ce qui est du sujet qu'elle représente.“ Že tato doporučení nezůstala v malířské praxi bez ohlasu, je dnes dobře známou skutečností. Důsledky byly především ikonografické: řada obrazových námětů má svůj zdroj v divadelních tragédiích a komediích, ať již antických či soudobých. Pro další argumentaci, která se bude pohybovat v mimoikonografické rovině, jsou však podstatnější následky koncepčního rázu — totiž to, jak teorie *ut pictura theatrum* ovlivnila způsob komponování malířského obrazu.

S jistým zjednodušením můžeme říci, že situace diváka před obrazem byla chápána analogicky k situaci divadelního návštěvníka před jevištěm. Prostor výjevu znázorněného na obraze byl řešen tak, jako by to byl prostor divadelní scény. Fikce divácké situace bylo dosaženo důsledným uplatněním centrální perspektivy z hlediska diváka sedícího v první řadě parteru. Jednání a gesta znázorněných postav byla koncipována analogicky k jevištnímu hereckému projevu. Tak situace vypadala až do 50. či 60. let 18. století, kdy došlo k její zásadní proměně. Byl to důsledek dvojjediné reformy: již zmíněné anti-rokoko-ve tendence v malířství a s ní souvisejícího požadavku reformy dramatu a dramaturgie. Mluvčím obou byl Denis Diderot. Podle jeho mínění, uloženého v dílech *Entretiens sur le Fils naturel* /1757/ a *Discours de la poésie dramatique* /1758/, mají autoři divadelních kusů přestat s vymýšlením neočekávaných zápletek a svá díla místo toho komponovat jako sérii tzv. *tableaux* neboli přirozených, a proto výmluvných a přesvědčivých seskupení postav. Divák by si měl v divadle připadat jako před plátnem, jehož *drammatis personae* seskupil dovedný malíř. Pokud jde o vlastní dramaturgii, pak Diderot odsuzoval konvenční postupy soudobého divadla, zejména úpornou snahu herců za každou cenu hrát pro obecenstvo a lacinými efekty si zajistit jeho aplaus. Je-li však divadelní scéna inscenována jako *tableaux*, musí být herci připraveni hrát v souladu s požadavky děje sami k sobě a k divákovi se otočit třeba i zády. Tak ve svých *Entretiens* Diderot nabádá: „Dans une représentation dramatique, il ne s'agit non plus du spectateur que s'il n'existait pas. Y a-t-il quelque chose qui s'adresse à lui? L'auteur est sorti de son sujet, l'acteur entraîné hors de son rôle. Ils descendent tous les deux du théâtre. Je les vois dans le parterre; en tant que dure la tirade, l'action est suspendue pour moi, et la scène reste vide.“ A o rok později radí: „Soit donc que vous composiez, soit que vous

jouiez, ne pensez non plus au spectateur que s'il n'existait pas. Imaginez, sur le bord du théâtre, un grand mur qui vous sépare du parterre; jouez comme si la toile ne se levait pas.“

Diderotovy odkazy na malířství tedy mají charakter teorie *ut pictura theatrum*. Jejich nezbytným předpokladem však je, že jako vzor je dramatikům a hercům předkládán jen určitý typ soudobé malířské produkce, a to právě ten, který představují díla Chardina a Greuzeho. Zaznamenali jsme, že kritika na nich již v polovině 50. let ocenila právě to, co Diderot v letech 1757—58 požadoval na divadle — úplné a pozorné pohroužení se protagonistů do znázorněného děje s logickým důsledkem negování diváka. Diderot však působil také jako výtvarný kritik. V roce 1759 napsal své první zhodnocení Salónu a dalších osm následovalo v letech 1761—81. S výjimkou kritiky z roku 1771 byly všechny určeny pro magazín *Correspondance littéraire*, vydávaný Melchiorem Grimmem, což ale byla poněkud problematická forma publikování, protože se vlastně jednalo o soukromý leták, cirkulující v počtu necelých dvaceti rukopisných exemplářů sice po královských a knížecích dvorech téměř celé Evropy, ale mimo Francii. Tam začaly být Diderotovy *Salóny* vydávány až v roce 1795, tedy jedenáct let po smrti jejich autora. V poněkud ucelenější podobě byly filozofovy názory na malířství obsaženy v jeho *Essais sur la peinture* /1766/ a v *Pensées détachées sur la peinture* /1775—81/ — pojednáních, která jsou teoretickým protějškem nového proudu v soudobé umělecké praxi. Autor zdůrazňuje, že nejvyšším cílem malířství je přesvědčivé znázornění děje a výrazu. Prostředky vedoucí k tomuto cíli jsou podle Diderota analogické prostředkům, jimiž disponuje dramatik a herec. Ne však ten, který pracuje jím kritizovanými podbízivými metodami konvenčního divadla. Teorie *ut theatrum pictura* má fungovat v rovině nových nároků na drama. „Une scène représentée sur la toile, ou sur les planches,“ čteme v Diderotově *Salónu* z roku 1767, „ne suppose pas de témoins.“ V souladu jak s Aristotelovou *Poetikou* a na ni navazujícími dramatickými koncepcemi klasicismu, tak s rozdělením umění na speciální /výtvarná/ a temporální /slovesná/, obsaženým v Lessingově *Laokoontovi* z roku 1766, se hlavním nástrojem umožňujícím zkomponování přesvědčivého obrazu lidského jednání stala unifikace času a prostoru. Vzhledem ke staršímu, konvenčnímu divadlu je základním kamenem Diderotovy teorie malířství požadavek de-teatralizace. Nepožaduje však odluku, nýbrž očištění. To, co přesahuje divadelnost jakožto prostředek přesvědčivé reprezentace příběhu /např. motivy přímého apelu na diváka/, vede podle Diderota k teatralnosti. A teatralní je všechno to, co je vytvářeno s vědomím, že je určeno divákovi. Adjektivum „le théâtral“, původně označující „to, co patří k divadlu“, se stává „tím, co se hodí pouze na divadlo“ a posléze synonymem všeho falešného. Chardinovy obrazy jsou dokonalým příkladem této koncepce. Absorptivnost jeho modelů — včetně jejich naprosté rezignace na komunikování s divákem — však byla přirozeným výsledkem objektivního znázornění takových běžných stavů a činností, které mohou být samy o sobě

označeny jako absorptivní /spánek, naslouchání, četba/. Zcela jinak tomu je na Greuzeho obrazech, které překypují dějem a dramatickými gesty. Přesto však nebyly nikdy ve své době označeny za teatrální, a to z toho důvodu, že jednání všech osob, jejich výraz a gesta, jsou důsledně synchronizovány a beze zbytku soustředěny na dějové ohnisko.

Předchozí výklad již několikrát naznačil, ale dosud jednoznačně nepojmenoval jeden z nejzávažnějších důsledků, který analyzovaná situace vložila do vínku moderní vizuální kultury: Je to totální zproblematizování dosud idylického vztahu mezi dílem a divákem. Vznikl model, který v nejrůznějších dobových a místně podmíněných modifikacích a transformacích podstatně ovlivnil další vývoj výtvarného umění; a to právě proto, že obsáhl celé pole vizuální zkušenosti, tj. oblast výtvarných umění, divadla a filmu. A je dobře uvědomit si, že k tomuto procesu došlo ve 2. polovině 18. století právě v důsledku kompetenčních sporů mezi výtvarným uměním a divadlem. Pro obě se určité cíle a prostředky staly doporučenými a jiné naopak zapovězenými. Je Friedovou zásluhou, že v tomto zakázaném ovoci rozpoznal první ze série ztrát, které vytvořily ontologickou základnu moderního umění.

Vratme se však zpět k počáteční fázi tohoto procesu. V roce 1781 vystavil Jacques-Louis David na Salónu obraz znázorňující slepého vojevůdce Belisara, kterého jeden z jeho bývalých vojáků poznává právě v tom okamžiku, kdy mu neznámá žena dává almužnu /*Bélisaire, reconnu par un soldat qui avait servi sous lui au moment qu'une femme lui fait l'aumône*/. Je nepochybné, že toto plátno je naplněním de-teatralizovaného pojetí malby, jak je jako první postuloval Diderot. Jak se však malíř vyrovnal s inherentním paradoxem vztahu mezi obrazem a divákem — s tím, že obraz — ačkoliv přítomnost diváka neguje — je mu v poslední instanci přece jenom určen? David tento rozpor řešil tak, že obrazový prostor komponoval tím způsobem, aby se divák cítil být odsouván doprava, čímž je narušen dojem, že stojí před jevištěm. Obdobnou taktiku tento umělec zvolil také v roce 1794 na kresbě *Homéra přednášejícího své verše Řekům* /*Homère récitant ses vers aux Grecs*/, jedné ze dvou přípravných prací k neprovedenému obrazu na tento námět. Také v tomto případě je obrazový prostor organizován na základě stoupající diagonály; navíc je otevřen dozadu, kde sedí básníkovi posluchači a diváci. Pozice toho, kdo se dívá na tuto kompozici je vlastně neregulární a privilegovaná zároveň: Připadá si, jako kdyby se díval na divadelní představení ze zákulisí.

Podobné řešení je základem prostorového uspořádání většiny Degasových obrazů z divadelního prostředí — jako např. *Baletní zkoušky na jevišti* /1874/, kde si divák připadá být situován někam do krajní lóže na prvním balkóně vlevo. I tam, kde malíř divákovi dovolil setrvat v parteru — jako na *Baletní scéně z Meyerbeerovy opery Robert Ďábel* /1872/ — , podnikl vše pro to, aby narušil bezprostřední orientaci jeviště na pozorovatele: vložil mezi ně orchestr a 2—3 řady diváků, kteří se na samém dramatickém vrcholu představení spolu baví, podřimují či pozorují obecnost v lóžích. Zdá se však, že Edgar Degas

tímto obrazem sledoval ještě jeden záměr. Poněvadž v postavách popředí jsou portrétováni jeho přátelé, můžeme snad toto plátno chápat jako pokus o novou koncepci portrétu — obrazového druhu, který se zdál být svou podstatou zcela neslučitelný s kritériem absorpce. Degas již předtím vytvořil tak nekonvenční obrazy, jako je *Otec De Gas poslouchající kytaristu Paganse* /ca. 1869/ nebo *Manet naslouchající hře své ženy na piano* /ca. 1865/, kde portrétování neupírají svůj pohled na diváka, ani ho nekontaktují pomocí gest, nýbrž jsou zabráněni do činnosti, která současně vypovídá o jejich zálibách a charakteru. Je to svět zcela odlišný od toho, který v českém prostředí představuje např.

130 Machkova ambiciózní *Podobizna pražské rodiny* z doby kolem 1814. Oči portrétovaných jsou upřeny na diváka; kompozici chvrbí siednocující moment.

K objasnění pozice českého umění 19. století v tomto procesu bude nepochybně zapotřebí koncentrovaného badatelského úsilí. Již předem však je zřejmé, že jedna z nejvýznamnějších rolí zde připadne Karlu Purkyňovi, který jako jeden z prvních českých umělců ve svých dílech vědomě reflektoval

131 vztah obrazu a diváka. Již jeho rané dílo *Děti dívající se na obrázky* /1853/ splňuje kritéria dějově soustředěné kompozice, jejíž aktéři jsou tak zabráněni do své činnosti, že nic nedokáže rozptýlit jejich pozornost. Pohroužen do

132 četby je kovář Jech na Purkyňově slavném plátně z roku 1860. Dojem soustředění je zde ještě posílen kontrastním motivem pracujících pomocníků vlevo vzadu. Kompozice obrazu podél diagonály stoupající doleva navíc vytlačuje diváka ze středu směrem vpravo, což je rafinovaně podtrženo ubíháním písma na novinách do hloubi výjevu. Divák je doslova naváděn, aby se sehnul doprava k desce stolu.

Domnívám se ale, že by bylo nehistorickým dogmatismem nechat se předchozím rozbořem svést k jakýmkoliv hodnotícím soudům na způsob: de-teatralizace = pokrok v umění. Viděli jsme, že dobová teorie na rozluku výtvarného umění a divadla ani nepomyslela; ba naopak — aliance obou se prohloubila směrem od námětové inspirace ke strukturálním analogiím. Ještě důležitější však je, že v důsledku pozvolného, ale neodvratného úpadku prestiže klasických doktrin hierarchie malířských druhů a primátu historické malby se používání kompozičních řešení, která původně reagovala na zproblematizovaný vztah mezi obrazem a divákem, stalo individuální záležitostí experimentujícího tvůrce. Tento vývoj přinesl hned ve svém počátku tak pozoruhodné realizace,

133 jako je na jedné straně např. Čermákův obraz *Husité bránící průsmyk* /1857/, kde jsou prostředky přímého apelu použity tak důsledně, že se divák ocitá v nepříjemné roli nepřátelského narušitele; nebo na straně druhé

134 sugestivní plátno berlínského arcirealisty Adolfa Menzela z roku 1892, kde pozorovatel sleduje pasažéry v kupé ze stupátka jedoucího vlaku. To vše je počátek cesty, která vede od Manetových záměrných chyb, přes inscenované skandály futuristů až k happeningům a k akčnímu umění našich dnů. Divák je opět zapojen do hry na divadlo světa, která se hraje nejen o něm, ale i s ním a pro něj.

BIBLIOGRAFICKÝ DOVĚTEK

První část předcházejícího příspěvku vděčí za své ústřední teze, jakož i za většinu citací a příkladů brilantním studiím, které v letech 1970—80 publikoval Michael Fried. Jejich vrchol představuje kniha *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot* /Berkeley-Los Angeles-London 1980/, kde viz především s. 11 /Abbé Laugier/, 13 /A. Huquier, Abbé de Froment/, 14 /*Journ. Enc.*/, 8—10 /Abbé de La Porte/, 77 /R. de Piles/, 76—77 /A. Coypel/. Dobrý přehled francouzské výtvarné kritiky 18. století poskytují práce Heleny Zmijewské *La critique des Salons en France avant Diderot* /*Gazette des Beaux-Arts*, 6. série, LXXVI, 1970, s. 1—144/ a *La Critique des Salons en France du temps de Diderot* /Varsovie 1980/. Pro citáty z Diderotových děl viz opět Fried, s. 94 /*Entretiens*, in: *Oeuvres esthétiques*, Paris 1966, s. 102/, 95 /*Discours*, in: *ibidem*, s. 231/, 97 /*Salon 1767*, in: *Salons*, sv. III, Oxford 1963, s. 94/. Téma „Diderot a výtvarné umění“ nejnověji zevrubně pojednala Else Marie Bukdahl v řadě časopiseckých studií a zejména v knize *Diderot, critique d'art*, vol. I: *Théorie et pratique dans les Salons de Diderot* /Copenhague 1980/, vol. II: *Diderot, les Salonnières et les esthéticiens de son temps* /1982/.

Pro podnětný rozbor jednoho z klíčových děl francouzského novoklasicismu z hlediska sjednocení znázorněného prostoru a času viz Thomas Puttfarcken, *David's Brutus and Theories of Pictorial Unity in France*, *Art History*, IV, 1981, s. 291—304.

Základní informace o Davidově *Belisarovi* je možno nalézt pod č. 30 v nepostradatelném katalogu *De David à Delacroix: La peinture française de 1774 à 1830*, Paris: Grand Palais 1974/75, s. 364—65. Současně s Friedovou knihou, kde viz s. 145—60, byla publikována studie Alberta Boimeho *Marmontel's Belisaire and the Pre-Revolutionary Progressivism of David* /*Art History*, III, 1980, str. 81—101/, která však tento obraz rozebírá ze zcela odlišných hledisek. O homérovském tématu v umění kolem r. 1800 psal Jon Whiteley /*Homer Abandoned: A French Neo-classical Theme, The Artist and the Writer in France: Essays in Honour of Jean Seznec*, Oxford 1974, s. 40—51/, ale Fried jeho pokus podrobil zdrcující kritice /*Art Bulletin*, LIX, 1977, s. 287—91; v knize z roku 1980 s. 175—78: Appendix C: *David's Homer Drawing of 1794*/.

K připomínaným obrazům Edgara Degase viz alespoň katalog výstavy *Od Courbetta k Cézannovi: Obrazy z let 1848—1886 ze sbírek francouzských muzeí*, Praha: Národní galerie 1982, s. 97—98, č. 29; Jonathan Mayne, *Degas' ballet scene from Robert le Diable*, *Victoria & Albert Museum Bulletin*, II, 1966, s. 148—56; Franco Russoli — Fiorella Minervino, *L'opera completa di Degas*, Milano 1970, č. 255 a 214.

Rozumí se samo sebou, že Purkyňova malířská reakce na problém „divák — dílo“ má svůj protějšek v jeho kritických projevech, k nimž viz Hana Volavková, *Výtvarná kritika Jana Nerudy a Karla Purkyně*, *Umění*, XV, 1967, s. 67—82 a 177—201, ale z našeho hlediska zejména s. 188—89.

Další informace o Menzelově pozoruhodném plátně podává katalog *Menzel — der Beobachter*, Hamburg: Kunsthalle 1982, s. 280—81, č. 194. K jednomu z důsledků sledovaného problému, Manetovu pokusu narušit iluzivní působení obrazu, viz fascinující úvahu Seymoura Howarda *Early Manet and Artful Error: Foundations of Anti-Illusion in Modern Painting*, *Art Journal*, XXXVII, 1977/78, s. 14—21; a nakonec k futurismu a dalšímu vývoji Patrick Werkner, *Sendungsbewußtsein, Provokation und Publikum im Futurismus*, *Römische Historische Mitteilungen*, XXI, 1982, s. 161—86 a *Der inszenierte Skandal im Futurismus und seine Nachwirkung*, *Kunstchronik*, XXXVI, 1983, s. 55.

DIVADLO A DIVADELNOST V UTVÁŘENÍ DIALOGICKÝCH PRVKŮ UMĚNÍ 19. STOLETÍ

Tomáš Vlček

*„U Shakespeara se vůbec střídá
poezie s antipoezií,
harmonie s disharmonií,
obyčejné, nízké,
ošklivé s romantickým, vyšším, krásným,
skutečné s vybásněným“*

NOVALIS

„Zapomeňme na chvílku, pro občerstvení ducha, na naše nudná po šabloně vystavěná města, jejichž nejnádhernější budovy, náležitě zmenšeny, velmi zhusta zastupovati by mohly tragantové chrámky na kterýchkoli svatebních dortech . . .“, tak oslovuje Julius Zeyer čtenáře, když se jej pokouší upozornit na prameny moderního evropského divadla, přibližuje mu středověkou Francii a líčí cestu od jejích kultovních her misterii, miráky a moralitami k počátkům novodobého anglického dramatu.^{1/} Studie velice instruktivní pro pochopení idealizujících motivů vlastní Zeyrovy tvorby má pro hodnocení umění 19. století širší platnost. Nás například přivádí k otázce teatrálnosti v umění 19. století z hlediska krize autentičnosti a celistvosti duchovního života moderního člověka. Zeyer vzhlíží k středověkému divadlu jako k autentickému umění, jehož prožitek je tak hluboký, že se podobá šílení.

„Zajisté“, píše úvodem Zeyer, „mluví se nyní ve všech salónech o literatuře, posuzují a oceňují se ve všech časopisech básníci všech věků, píší se dlouhé články o nich a tlusté k nim komentáry, ale přes to všechno dovedeme si přeci jen stěží představit, jakým půvabem bezprostředním působila poezie, i ve svých nedokonalých, ba neumělých a surových formách na nerafinovanou ještě obraznost lidí předešlých věků.“ Tyto úvahy byly pro Zeyera námětem kritiky kontrastů mezi blazeovaným stoletím jeho přítomnosti a kulisovité kultury s uměním minulosti, v němž básník viděl „ . . . půvab, plynoucí z krásy, která sama sebe nezná, půvab, kterýž se jeví toliko v dílech dob primitivních“.^{2/}

Cesta k pramenům evropského divadla byla Zeyerovi spíše než problematikou teatrologickou tématem psychologickým a kulturologickým. Básník zde hledal duchovní typ člověka schopného skutečné emoce, ukazoval prostředí, ve kterém žil, a symboly, které znázorňovaly jeho životní smysl. Jakkoliv se snažil obrodit ideál prvotní kultury středověku a nalézt v středověkých divadelních projevech nadčasové prvky krásného šílení, zákonitě přecházel k reflexím, které jej vzdalovaly jednodloti umění minulosti a vrhaly vstříc problematické kultuře jeho doby, v níž proti hluboké vnímavosti věřící duše vystupovala estetická a etická netečnost, či jen izolovaný estetický prožitek

jednotlivce, proti spontánnímu vjemu krásy, intelektuální přemítání o ní, proti ideji celého světa, úzký okruh individuálně či skupinově motivovaných praktických zájmů buržoazní společnosti.

Zeyer, který jako dekadentní kritik dobového života dosti výstižně charakterizoval příčiny změn kultury a umění v odcizujícím se světě technické civilizace kapitalismu, ve své vlastní tvorbě však reagoval na strukturu protikladů a dialogický charakter tvůrčích úloh jen bezděčně. Svými vizemi absolutních charakterů, duchovním zaměřením námětů, stylem snažícím se umění oddálit od všeho všedního, co je spojené se zkorumpovaným světem doby, žijícím v područí peněz a z nich odvozené byrokratické moci, vším tím vytvářel protipól skutečnosti, který se od ní mnohdy až tak vzdaloval, že přitom byly přetřhány mnohé kořeny bezprostředně zakleslé do půdy života. Z toho důvodu byl Zeyer také jako odživotnělý básník kritizován.³ Zeyerova tvorba však od skutečnosti odtržena nebyla. Odstup od života své doby byl živou reakcí na ni, byl antitetickým prvkem vztahů umění a doby 19. století. Tuto antitetičnost nacházíme v celé řadě projevů umění 19. století, patří k jeho strukturním rysům. Jestliže se Zeyerovi dobová architektura zdála ve srovnání s architekturou minulosti jako cukrářská tretka, pak v manifestační estetické tvářnosti jejich vrcholných projevů nacházíme díl stejného estetismu a idealismu programově zaměřeného proti hrubosti a povrchnosti světa kapitalistické společnosti, který je vlastní Zeyrovým vrcholným dílům.

Tak či tak, umění 19. století pracuje s materiálem a prostředky, které ukazují hodnoty čitelné v protikladných významech. Zatímco duchovně a formálně idealizující díla vytěsňovala tuto možnou polaritu mimo svou vnitřní strukturu, celá řada tvůrců programově využila antitetických vztahů materiálu /motivů, námětů, forem zobrazení a dalších složek umění/ jako dialogických prvků nových forem uměleckého vyjádření. V těchto dialogických vztazích je možné najít podstatnou složku specifiky umění 19. století. V literatuře, literární vědě tento pojem jak známo objevně ukázal sovětský literární vědec Michail M. Bachtin.⁴ Jeho výklad vývoje románu od monologické koncepce tohoto žánru v předklasicistní literatuře k projevům dialogickým jedinečně uplatněným příkladně v díle F. M. Dostojevského, vystihuje daleko širší proces, než je jen utváření jednoho žánru literatury. Cílem mého příspěvku je naznačit, jak se dialogičnost promítla do druhů umění tradičně označovaných na rozdíl od časových jako umění prostorová, do umění výtvarných. Charakteristické zde je, že dialogičnost se uplatňovala při rozvoji nových a pro 19. století charakteristických jeho žánrů, jakým příkladně byla karikatura. Tento příznačný projev ukazuje obecnější smysl uplatnění a působení dialogičnosti umění tohoto století, často se obracejícího k divadelním námětům jako k autentickým námětům své životní orientace.

Dialogičnost karikatury měla však v sobě něco podstatného, co bychom jen stěží rozpoznali v těch projevech umění 19. století, v nichž byl dialogický princip zastřen zdánlivou monologičností homogenosti iluzivního zobrazení,

příkladně psychologických vztahů zobrazených postav a věcí, jak je tomu v historické a žánrové malbě s výjimkou takového zjevného zdůraznění konfrontace významových rovin tématu malby, jaké například představují díla pražského rodáka a zdomácnělého mnichovského malíře Gabriela Maxe. Karikatura nám tedy bude námětem zachycení některých obecných rysů výtvarného umění 19. století, pro které, jak se zdá, můžeme přijmout Bachtinovu teorii dialogičnosti. Využít tuto teorii by znamenalo najít řešení v dosud trvajících dilematech hodnocení projevů umění 19. století, pro které je charakteristické diametrálně odlišné či protikladné určování hodnoty z různých hledisek daných prolínáním rozličných kontextů a významových a materiálových rovin jeho struktury.

Proč se karikatura objevuje jako nový druh výtvarného umění teprve v 19. století, zdaleka nesouvisí jen s objevy technik schopných masově rozmnožovat výtvarné obrazy. Mezi odpověďmi na tuto složitou otázku dějin umění jako jedna z nejpřesvědčivějších je ta chápající karikaturu jako otázku nového pronikání a uplatnění tradic smíchovské kultury ve struktuře uměleckých projevů 19. století. Právě na těchto tradicích Bachtin ukázal principy prolínání rozličných prvků v jejich výrazu; hybridnost jako charakteristickou složku vlastní nejen smíchovské kultuře spojené s formami lidové kultury, ale i dialogickým formám vysokých žánrů literatury, jaké uplatnila literární tvorba N. V. Gogola a F. M. Dostojevského. Jestliže se máme zabývat karikaturou jako formou umění využívajícího dialogičnosti, to znamená vztahy výrazu uměleckého projevu, jež jsou výsledkem dynamických napětí znaků a jejich označovacích funkcí, pak bude užitečné si povšimnout, z jakých pramenů, jakými prostředky a v jakém názorovém klimatu se utvářely první formy umění karikatury. Ze studie Miloše Jiráka uveďme širokou pluralitu motivů životní orientace vyznavačů umění karikatury, jak ji ve své době podal Raoul Deberdt: „... pod vlivem teorií romantických a saint-simonovských mladí lidé tehdejší generace /rozumějme generace třicátých let 19. století/ počali se zuřivým entuziasmem praktikovat umění jak pěstovat vášně a zároveň metody absolutního osvobození individua; a to ne z rozmařilosti, ale . . . poněvadž viděli v tom prostředek, jak lépe analyzovat a ovládnout všechny své dary duševní, všechny svoje schopnosti myšlení a jednání.“ Jako příklad zde Deberdt uvedl Gavarniho, „který byl zachvácen touhou po fyzické a duševní univerzálnosti; oddává se vášnivě všem sportům tělesným, studoval zároveň transcendentální matematiku a německou filozofii . . . a po vši té práci trávil noci v bálech, maškarních i obyčejných, v módních hostincích, za kulisami opery a divadel, sháněje všude dojmy velké byronovské vášně . . .“⁵/ Zde nejde o vášeň jak o ní snil Zeyer, jako o vše přesahujícím a vše posvěcujícím citovém vzrušení, ale jde o vášeň jako prostředek experimentálního životního postoje. V dialogické formě uměleckého vyjádření přichází ke slovu experiment jako jedna z charakteristických tvůrčích metod. V jednom z nejvýznamnějších uměnovědných děl, v Gombrichově *Art and Illusion* nacházíme označení

experimentální formy charakteristickou metodou karikatury.^{6/} Gombrich zde jedinečně analyzoval specifiku karikatury prostřednictvím rozboru „Eseje o fyziognomii“ napsaného švýcarským karikaturistou 1. poloviny 19. století Toepfferem. Toepffer v této studii podal návod, jak se stát karikaturistou. Jako předpoklad zde tento karikaturista určil schopnost být pozorovatelem. Ovšem ne pozorovatelem toho, co se děje v celém viditelném světě, ale toho, co vzniká pod kreslící rukou. Nejedná se o cvičenou ruku a zrak akademicky školeného malíře. Dobová průprava kresby podle sádrových modelů byla podle Toepffera zbytečnou ztrátou času. Toepfferovi nešlo ani o obvyklé pozorování přírody — aby se člověk stal karikaturistou, může být poustevníkem, který nikdy nepohlédl člověku do tváře. Vše, co je k tomu třeba, je prý vytrvalost a kreslící papír. Karikatura je založena na experimentu. Toepffer nabádá, aby zájemce nejprve zkusil, podobně jako kreslí dítě, nakreslit obrysovou kresbu, která byt' bude neumělá, bude mít svůj autonomní výraz, který kreslíř může experimentálně zdokonalovat. Využívá přitom skladby porůznu nasbíraných kreseb částí obličeje, nosu, úst, očí, uší atd. Experimentální metoda není však vázaná jen na karikaturu toho typu, jenž nám naznačil Toepffer. S podobným principem se můžeme setkat i v tvorbě neobyčejně zručného a důkladně školeného kreslíře, jakým byl německý malíř a kreslíř Adolf Menzel. I tento absolutní pozorovatel, jak jej v nedávné studii nazval Werner Hofmann, využívá experimentální metody. „Jeho kresba má náhlost přepadení“, říká Hofmann, „při kterém vše spočívá ve hře, ve které se vše může zdařit nebo ztroskotat“.^{7/} Podívaná, kterou kreslíř zachycuje, je zde součástí odosobněného tvůrčího experimentu.

Spojitosť neukojitelné touhy člověka 19. století po podívané /člověka nazvaného Walterem Benjaminem maniakálním pozorovatelem/, se zájmem o tvůrčí využití experimentu má podobu dialogu. Dialogické prvky v karikatuře obdobně jako v psychologickém románu či povídce jsou součástí experimentu, kterým se pozorovatel ptá po hranicích humanity. Tato tázání často zní: čeho je člověk schopen, čemu se podobá, kam až se dostávají jeho představy a myšlenky. Dialog lidského s nelidským je základní součástí sdělovacích postupů karikatury. Tak charakterizoval Charles Baudelaire zobrazení člověka své doby v karikaturách Daumierových: „Zalistujte v jeho díle, a uvidíte před sebou defilovat v celé fantastické a strhující skutečnosti všechny živoucí zrudnosti velkoměsta. Daumier zná všechny děsivé, groteskní, chmurné i šaškovské poklady, co jich město má. Všechno tu je, živoucí a vyhladovělé mrtvoly, tlusté a vypasené mrtvoly, směšné strasti domácnosti, všechny hlouposti, marnivosti, vzněty a zoufalství měšťáka . . .“.^{9/} Obdobné principy nacházíme v literatuře. Jak Bachtin ukázal, u Dostojevského se rozvíjí polohy niterných předpokladů a motivací do dialogu, v němž jsou i případy nejzoufalejšího předhazování myšlenek s cílem objevování smyslu lidského.

Jedním z výrazných příkladů krajních poloh krutého morálního experi-

mentátorství, jimiž procházejí hrdinové Dostojevského románů, je známý rozhovor Raskolnikova se Soňou, již se Raskolnikov svěří s vraždou. Jde o vnitřní dialog, v němž je toto experimentárství dovedené až do krajnosti zvláště zdůrazněno: „... Soňo, přestaň žvanit!... Já chtěl zjistit něco jiného, něco jiného mi vedlo ruku: chtěl jsem tedy zjistit, a zjistit co nejrychleji, zda jsem stejná veš jako ostatní, nebo zda jsem člověk. Zda to dokážu překročit, nebo nedokážu! Zda jsem ubohý hmyz, nebo zda mám právo... Poslyš: když jsem tenkrát k staré šel, šel jsem to, abys věděla, jen z k u s i t...“

Není třeba dokládat významový kontext tohoto výrazného motivu románu *Zločin a trest*, aby bylo jasné, že dialogičnost není jen pouhé střetání lidského s nelidským, že dialog a experiment, přestože neznají žádných tabu v kladení otázek a ukazování životních situací, jsou prostředky umožňující nově ukazovat životní otázky a směřovat k daleko komplexnějším tématům umění, než to byly schopné zprostředkovat monologické formy uměleckého vyjádření. Ve vývoji výtvarného umění karikatura byla jednou z cest, kterým se v opozici ke klasicizujícím tradicím evropského výtvarného myšlení vývoj ubíral i prostředkem spolupůsobení pokleslých a vysokých žánrů umění. Tento dialog, který Bachtin pro metodologickou jasnost svého výkladu Dostojevského vyčlenil ze souvislostí předznamenání dialogičnosti v tradicích smíchovské kultury a karnevalismu, je neobyčejně charakteristický nejen pro Daumierovo karikaturistické dílo, ale i pro jeho volnou kreslířskou a malířskou tvorbu, v níž téma divadla se stalo jedním ze základních jeho témat. Korespondence, kontrasty a dialogické synkreze těchto dvou poloh, či dokonce kategorií moderní kultury si velice jasně uvědomoval Charles Baudelaire. V jeho kritice soudobého krajinářství například čteme: „Dávám přednost pohledu na divadelní prospekty, na nichž jsou obratně v tragické stručnosti, podány mé nejmilejší sny. Tyto věci mají právě proto, že jsou úplně falešné a vylhané, neskonale blíže k pravdě; v porovnání s nimi jsou naši četní krajináři lháři právě z toho důvodu, že lhát nechtějí.“¹⁰ / Proto aby vyjádřil situaci člověka moderní doby s jejími protikladnostmi a zvratnostmi, obracel se k divadelním námětům i Honoré Daumier. Mezi jeho obrazy zaujímají zvláštní místo kresby jarmarečních a pouličních vystoupení klaunů, zpěváků a herců, v nichž se zábava a boj o existenční přežití, pošetilost ducha a zákonitost přírody dostávají do dramatické podoby dialogu.

135 V kresbě Jarmarečního představení pocházející z konce šedesátých let, která je dnes v majetku pařížského Louvru, je výrazně uplatněn dialogický prvek, který se promítl nejen do dvou rovin gest herců /jedné věcné druhé nadsazené/ a do korespondencí šílenství lidožroutské historie zobrazené na prospektu s šílenstvím fyziomanských šklebů těchto herců, ale i do pojetí obrazu, pro nějž je divák ztotožňován s publikem tohoto představení a vstupuje tak do dialogického vztahu se zobrazeným. I zde je přítomen experimentální prvek dialogu. Mezi zobrazením a divákem vzniká proces, který svými gesty zdůrazňují herci. Z jejich úst jako bychom slyšeli jejich naléhavý, provokativní i posměšný křik „... nenechte si ujít podívanou, na kterou jste zvědaví,

uvidíte jak krokodýl požírá člověka, uvidíte své vlastní úzkosti a potěšení, své kruté i směšné sny“. Ještě s větší akribií prostředků nacházíme tázání, srovnávání i svědectví ve vztazích mezi myšlením herce, klauna a publika, ke kterému se účinkující tázavě obracejí a kterým je opět divák /v kresbě pocházející ze sbírky Burrellovy patřící nyní glasgovské City Corporation a vzniklé patrně mezi lety 1865 — 1867/. Sledujeme-li dialogické vztahy mezi hercem obráceným k divákovi a účastníkem divácké podívané, k němuž patříme i my jako diváci kresby, uvědomujeme si smysl pohledu herce — hudebníka, i pohledu klauna. Oč je klaunův výraz fantastičtější, přirozenější i neuvěřitelnější, o to věcnější, pronikavější a poznáním hořký je pohled herce — bubeníka doprovázejícího klauna.

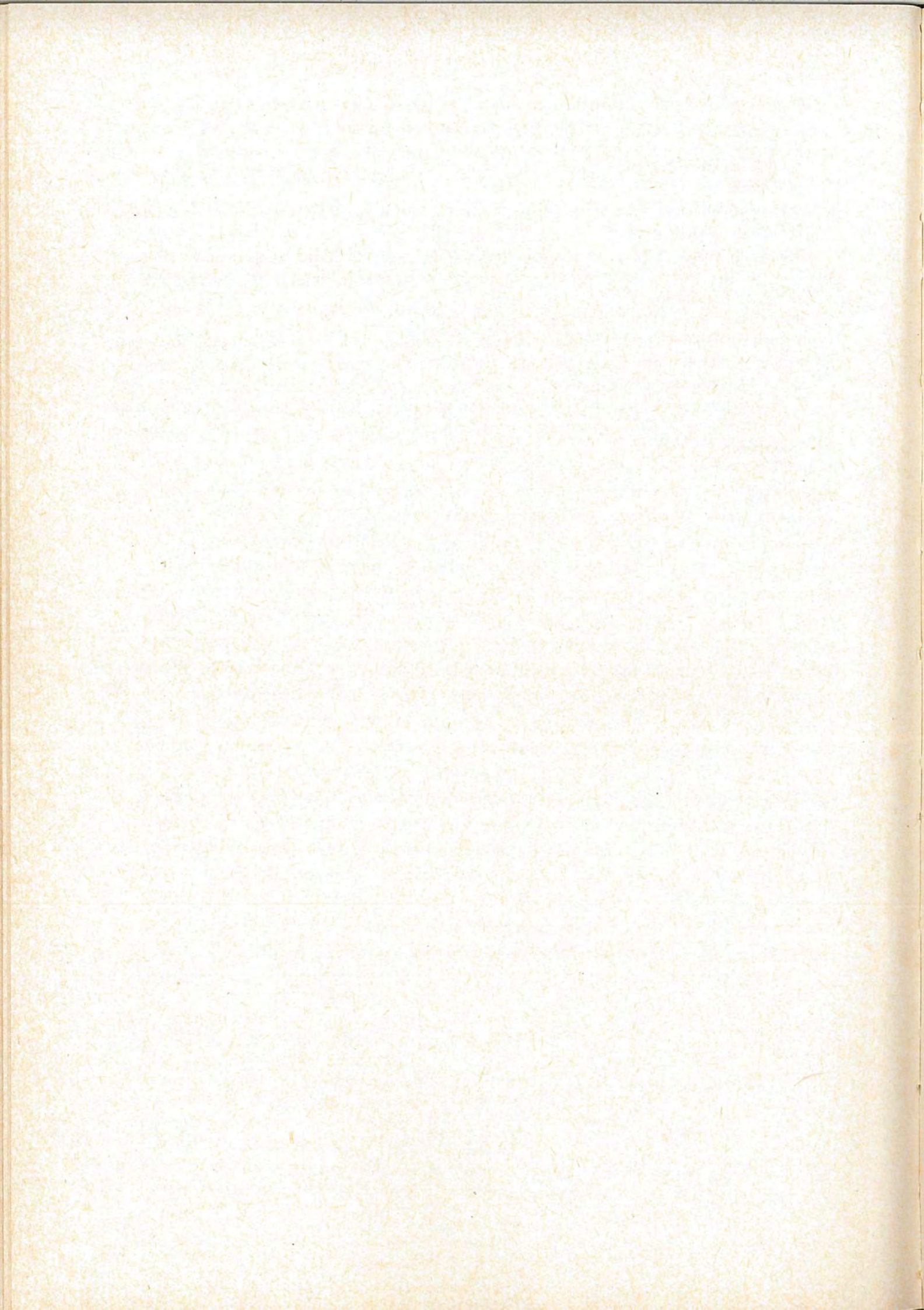
- 137 Tak se v Daumierově tvorbě objevuje téma herce, jako osobnosti, která zná vášně publika, která si však od něj zachovává odstup a získává nad ním nadhled.^{11/} V celku Daumierovy tvorby se pak začne jasněji objevovat smysl řady obrazů tohoto kreslíře a malíře ze zákulisí divadel, cirkusů a pout'ových vystoupení i z civilního života herců. Herec nabývá právě v těchto pohledech důstojnost a přirozenost člověka. Herec odchází z teatrálního světa davových vášní, ze světa teatrálních gest, které Daumier viděl nejen na prknech bulvárního divadla, ale i v civilním světě buržoazní společnosti, u soudu, v parlamentě, všude tam, kde si člověk moderní doby nasazuje masky, všude tam, kde mimikou a gesty projevuje cit jako prostředek svých záměrů a iluzí. Herec, který pochopil více než kdokoliv jiný vztahy světa a divadla, je tak u Daumiera viděn v dialogických vztazích fyziomanského výrazu /na němž se podílí příroda a vašeň publika/ a své vlastní civilní podoby zbavené iluzí. Deziluze je životním názorem, kterým osud herců pronikal do tvorby Daumierovy. Tento umělec dal tak výraznou podobu námětu, který již koncem 18. století přitahoval pozornost malířů a básníků.

138 Daumier využil dialogičnost objevenou karikaturou jako princip obecnějšího pohledu na život své doby, než mohly poskytnout tradiční žánry kultury. Vědomí vztahů pravdy a iluze a pochopení jejich dynamických napětí symbolizovaných dialogem dalo tomuto umělci možnost najít ve století nejrůznějších masek a převleků skutečnou podobu divadla, jako podstatného žánru uměleckého objevování smyslu lidského světa, tak jak divadlo bylo v 19. století chápáno v klasických dílech evropského dramatu především v tvorbě Williama Shakespeara.^{12/}

Poznámky

- ^{1/} Julius Zeyer, Počátky anglického divadla, Lumír 1875, citováno podle 3. knižního vydání svazku Ostatní prosa, Praha 1929, s. 64—111.
^{2/} ibid. s. 67.
^{3/} Tak byl Zeyer kritizován především F. X. Šaldou.
^{4/} Jedná se především o studie: Michail Michailovič Bachtin, Román jako dialog, Praha 1980, Michail Michailovič Bachtin, Dostojevskij umělec /K poetice prózy/, Praha 1971.

- ^{5/} Miloš Jiránek, Kreslíři a karikaturisté, knižně viz Literární dílo II., Praha, 1962 /citována na str. 239 a 240 je studie, Raoul Deberdt, La Caricature et l' humour français au XIX^{ème} siècle/.
- ^{6/} E. H. Gombrich, Art and Illusion, citováno podle německého vydání Kunst und Illusion /Zur Psychologie der bildlichen Darstellung/, Köln, 1967, kapitola Experiment der Karikatur s. 368—398.
- ^{7/} Werner Hofmann, Menzels verschliesseltes Manifest, v katalogu výstavy Menzel der Beobachter, Hamburg, 1982, s. 31—41.
- ^{8/} Walter Benjamin, Dílo a jeho zdroj, Praha 1979, kapitola Paříž, hlavní město 19. století.
- ^{9/} Charles Baudelaire, Úvahy o některých současnících, Praha 1968, s. 305, /studie: Několik karikaturistů z Francie/.
- ^{10/} ibid. s. 430 /Salon 1859, VII, Krajiny/.
- ^{11/} V tomto smyslu je možné chápat i Daumierovo malířské dílo obraz My chceme Barnabáše, nazývaný rovněž Ecce Homo pocházející z přelomu čtyřicátých a padesátých let /dnes ve Folkwang Museum, v Essenu/.
- ^{12/} Zmíněnou studii J. Zeyer viděl jako popis cesty k „úpatí té posvátné, zlatými hvězdami poezie ozářené hoře, na jejímž vrcholu trůní v nehynoucí kráse a mladosti vyvolenec bohů, div věků — Shakespeare!“ s. 111.



DISKUSNÍ PŘÍSPĚVKY

SPOLEČENSKÉ PŘEDPOKLADY ČESKÉHO DIVADLA V PRAZE V 19. STOLETÍ

Jan Havránek

Nejprve chci reagovat na slova Vladimíra Macury, že lidé jsou zrozeni již do nějaké kultury. Toto naprosto správné konstatování však nelze chápat v tom smyslu, že by lidé vždy vstupovali jen do jedním jazykem vymezené kultury. Mnohdy se již od rodičovského domu nebo alespoň od škol v kultuře, kterou se sytí a na niž někdy i tvořivě reagují, prolínají dvě jazykové vrstvy. Stačí vzpomenout, kolik francouzského najdeme v rodném domě Goethově ve Frankfurtu, upraveném na muzeum, na francouzské verše Puškinovy a německé Máchovy. Právě Praha, v jejíž „lepší společnosti“ až do roku 1848 němčina převládala — svědčí o tom třeba vzpomínka Jakuba Malého na to, že nebylo možno na veřejnosti oslovit lépe oblečenou dámu česky před březnem 1848 — , byla městem, kde i mladí Češi, pokud procházeli středoškolským a vysokoškolským vzděláním, nutně žili ve světě dvou kultur. Vždyť spisovně češtině se museli učit stejně jako němčině — snad nejlépe o tom svědčí fakt, že ještě petici pražských studentů z 15. března 1848, která požadovala mimo jiné i rovnoprávnost češtiny s němčinou na univerzitě, si nikdo z českých studentů neodvážil sám přetlumočit z německého originálu do češtiny a o překlad pak poprosili — Františka Palackého. To byla situace před březnem. Není proto divu, že v té době, přes rozmach Matice české a úspěšnou akci za průmyslovou školu, na divadelním poli Češi v Praze ztroskotali — neudrželi naživu české divadlo v Růžové ulici. Tehdy ještě zámožné české rodiny pražské — dřevaři, mlynáři, sládcí — nepocítovaly potřebu chodit do divadla a abonovat si lóže a dávali přednost, jak o tom krásně píše František Černý ve svých monumentálních Dějinách českého divadla, muži sklenici a ženy předlouhému spánku. Tak tomu bylo v Praze před březnem 1848. Avšak již v té době existovala dosti početná obec českých vzdělanců rozptýlená po Čechách a poněkud i po Moravě na místech kněží i učitelů, lékařů i právníků, hospodářských úředníků i obchodníků, jak ji pěkně zmapoval Miroslav Hroch ve svém díle. V padesátých letech se ukázala její síla, když pro Kobrem vydávaný Riegrův Slovník naučný se našlo 5000 předplatitelů z řad české měšťanské společnosti — šlechticů bylo mezi nimi jenom devět.

Avšak divadlu jen málo pomáhala vlastenecká společnost rozptýlená po celé zemi. Ta sice mohla zajistit slavný odvoz základních kamenů a později i nějaké divadelní vlaky, ale rozhodně ne to, co divadlo potřebuje nejvíce — stálé předplatitele dražších míst. Ti museli být z Prahy, a proto bylo vytvoření české společnosti v Praze předpokladem pro rozkvět českého divadla. Tato společnost se vytvářela postupně a její zájem o divadlo rostl dosti pomalu. Vždyť Prozatímní divadlo hrálo zpočátku jen třikrát či čtyřikrát týdně a přitom mělo o polovinu méně míst než Stögerovo divadlo v Růžové ulici.

Divadlo bylo v 19. století v centru zájmu. O hercích, herečkách a představeních se hovořilo při dámských kávových dýcháncích s bábovkou. O církevní slavnosti

a kázání byl zájem už jen minimální — a na kino, sport a televizi jako námět pro konverzaci se muselo ještě počkat do 20. století. Avšak v druhé polovině 19. století v Praze rostla a sílila česká společnost. Nebyli to již jen ti dřevaři a mlynáři, byli to i stavitelé a podnikatelé, obchodníci a advokáti, úředníci a učitelé. Pravda, oni sami většinou ještě uměli německy — jejich synové už hůř, jak o tom podává přesné svědectví Josef Šusta ve svých pamětech — ale jejich manželky, často zámožné dcery ze středočeských měst a vesnic, už ne. Chtěly-li jít do divadla a něčemu tam rozumět, musely jít do českého, alespoň na drama, frašku a hlavně komedii. /Opera nebyla tak vázána na jazyk — jak jinak možno vysvětlit úspěch italsky textovaných oper Mozartových v česko-německé Praze konce 18. století, těch několik desítek italských pražských rodin jej nevyvolalo./ Nenadsazuji, tvrdím-li, že čeští studenti vytvořili českému divadlu nezbytnou atmosféru zájmu a obdivu, avšak hospodyně, které spravovaly rodinné finance, v nichž položka za předplatné do Národního měla své nenahraditelné místo, rozhodovaly o jeho osudech. Co očekávaly od návštěvy divadla? Chtěly se tam ukázat, chtěly tam vyvést své manželky a hlavně předvést dcery, ale chtěly se tam také pobavit.

Pro ně, ale také pro ostatní návštěvníky — mladé úředníky v přízemí, studenty na místech k stání i dělníky na galerii — nebylo divadlo jen svatostánkem, kam je třeba přijít v tom nejlepším, co máme na sebe, ale především místem, kam se jdem pobavit. A proto Národní divadlo nebylo jen něčím slavnostním, co bylo třeba při návštěvě Prahy navštívit stejně jako Hradčany a Vyšehrad, Muzeum a radnici, jak nás i naše rodiče poučovaly čítanky, ale bylo — a to především — místem zábavy a oddychu. Ostatně svědčí o tom struktura repertoáru za devatenáct sezón Prozatímního divadla a prvních devět sezón Národního divadla, jak nás o něm informuje Ottův slovník naučný /heslo Divadlo, sv. VII., s. 650—651/.

V Prozatímním divadle bylo mezi 18. listopadem 1862 a 17. listopadem 1881 sehráno celkem 8517 představení — z nich se odehrálo v budově Prozatímního divadla 5135 představení, v budově Novoměstského divadla 645 představení, v Žofínském sále 112, v aréně na hradbách 930, v Národní aréně /proti Pštrosce/ 226, v Novém českém divadle 1456 a v Národním divadle /prozatímní hry/ 13. Bylo přitom sehráno 5652 činoher, 2662 oper, 888 operet, 126 baletů, 274 výpravných her a 22 akademií, pantomim a melodramat. /Celkový počet kusů značně přesahuje počet představení zřejmě proto, že nezřídka dva kusy tvořily jedno představení./ Z 5652 činoher bylo 1164 /20,6 %/ českých, 63 /1,1 %/ ruských, 89 /1,6 %/ polských, 339 /6,0 %/ anglických, 1664 /29,4 %/ francouzských, 51 /0,9 %/ španělských, 34 /0,6 %/ italských, 12 /0,2 %/ norských, 2231 /39,5 %/ německých a 5 /0,1 %/ maďarských. Vidíme tedy stále ještě dvoupětinový podíl her překládaných z němčiny, tři desetiny tvořily hry překládané z francouzštiny a jen pětinu původní repertoár. Z 2662 oper bylo českých 558 /21,0 %/, ruských 35 /1,3 %/, polských 14 /0,5 %/, chorvatských 29 /1,1 %/, anglických 7 /1,1 %/, francouzských 917 /34,4 %/, italských 665 /25,0 %/ a německých 437 /16,4 %/. V opeře byl tedy původní repertoár zastoupen stejně, zatímco mezi díly cizích autorů byla díla francouzská a italská zastoupena četněji než německá.

V Národním divadle bylo mezi 18. listopadem 1883 a 31. prosincem 1892 3797 představení, při nichž bylo předvedeno 1871 činoher, 1561 oper, 110 operet, 403 balety, 9 pantomim, 147 koncertů a 49 živých obrazů. Struktura činoherního repertoáru podle původního jazyka byla značně odlišná od struktury v divadle Prozatímním. Z 1871 činoher bylo 835 českých /44,7 %/, 85 ruských /4,5 %/, 15 polských /0,8 %/, 14 řeckých /0,7 %/, 8 latinských /0,4 %/, 158 anglických /8,5 %/, 519 francouzských /27,7 %/, 25 španělských /1,3 %/, 19 italských /1,0 %/, 29 norských /1,6 %/, 155 německých /8,3 %/, 9 maďarských /0,5 %/. Vzrostl výrazně podíl původních her, udržel se podíl francouzských her a značně poklesl podíl her přeložených z němčiny. V operním repertoáru bylo z 1561 her 492 českých /31,5 %/, 62 ruských /4,0 %/, 11 polských /0,7 %/, 347 francouzských /22,2 %/, 326 italských /20,9 %/ a 323 německých /20,7 %/. Také v opeře se tedy zvýšil podíl českých kusů, poklesla francouzská a poněkud i italská složka repertoáru a o málo vzrostla naopak složka německá.

Nelze jistě na základě tak všeobecných údajů dělat unáhlené závěry, jedno však je jasné — ti, kdož rozhodovali o repertoáru Národního divadla, se snažili nalézt v soudobé i starší produkci z celého světa to, co by zaujalo, potěšilo a pobavilo obecenstvo, co by ho přivedlo do divadla — vždyť koneckonců vstupenku si tehdy platil každý sám.

STÁVKA V PLZEŇSKÉM DIVADLE

Jana Bělohlávková

Ráda bych se ve svém krátkém příspěvku zmínila o hospodářské krizi třicátých let našeho století a jejím odrazu na divadelní život v Čechách, konkrétně pak v Plzni. Těživá hospodářská situace počátku třicátých let postihla řadu divadel a to se projevilo především v poklesu intenzity divadelního života. Můžeme uvést fakt, že od počátku předválečných let do této doby vznikla v ČSR pouze dvě nová operní tělesa — v Olomouci a Bratislavě —, zatímco jich však osm zaniklo. Nepříznivá doba velmi citelně dolehla i na plzeňskou scénu. Podnítila bouřlivé události během divadelní sezóny 1930/31.

Městské divadlo v Plzni bylo od roku 1928 zadáno soukromému divadelnímu podnikateli, vystupujícímu ve formě Divadelního sdružení, které mělo vést divadlo do 31. července 1932. Ředitelem byl operní ředitel Karel Veverka, který tuto funkci zastával již podruhé. Poprvé se stal ředitelem po odchodu Vendelína Budila v roce 1912, podruhé 1926 po Bedřichu Jeřábkově. Právě během jeho druhého funkčního období dochází ke zřetelnému zhoršení v divadle, uměleckému poklesu souboru i k celkovému úpadku repertoáru. V roce 1930 se sice hrálo 41 činoher, 16 operet a 7 oper, ale již koncem sezóny se ohlašují finanční potíže. Divadlo patřilo k jednomu z nejméně dotovaných v Čechách, dostávalo pouze 125 tisíc korun ročně. Krize se otevřeně projevila v listopadu 1930, kdy byly hercům vypláceny jejich mzdy nepravidelně. Členové divadla na to odpověděli demonstračním průvodem. 14. ledna následujícího roku uveřejnily všechny plzeňské noviny Prohlášení činoherních a hudebních referentů. V článku se mimo jiné praví: „Uznáváme, že těžké postavení Městského divadla právě jako jiných československých divadel do velké míry vyplývá ze změněných podmínek, určujících povahu současné doby vůbec. Ale zároveň jsme přesvědčeni, že stejně významný podíl na tomto stavu připadá zvláštním příčinám, k nimž důrazně poukázati máme za svou povinnost. Jednu z hlavních příčin poklesu plzeňské scény spatřujeme v nedostatečné pružnosti obchodního a uměleckého vedení.“ Neutěšená situace začíná vzrušovat i plzeňské publikum. Skandálního stavu plzeňského divadla si povšiml také Julius Fučík v článku Stránka do dějin: Plzeňské divadlo na stránkách Tvorby z r. 1931 a podrobně ji rozebral. 16. ledna napětí v divadle vyvrcholilo. Herci čekali na svůj pravidelný plat, ale bylo jim oznámeno, že vyplacen nebude. Došlo totiž k exekučnímu zabavení subvence ministerstva školství a národní osvěty v obnosu 60 000 Kčs pro dlužnou pohledávku Všeobecné sociální pojišťovny ve výši 38 000 Kčs. Herci stanovili podmínku: buď budou do 12 hod. téhož dne vyplaceny platy, nebo se nebude konat představení. Situace se však nezlepšila, a tak přesně ve 12 hod. herci přerušili zkoušku na Novákovu Lucernu a opustili budovu divadla. Tím byla zahájena čtrnáctidenní stávka plzeňských herců. Situaci projednávala téměř denně městská a intendantní rada. Ze členů Divadelního sdružení byl ustaven akční výbor. Protože

se finanční otázka zatím nevyřešila, podal akční výbor návrh na uspořádání svépomocného podniku na pomoc sociálně nejslabším členům divadla. První akce, tzv. Pestrý večer, se konala 21. ledna v Měšťanské besedě. Na celovečerním programu se podíleli všichni členové divadla a představení vyvolalo neobyčejně živý ohlas u plzeňského obecnstva. Výtěžek činil přes 5000 Kč. Na 25. ledna byla připravena již další akce — matiné v Pekle — a večer se hrála v bývalém německém divadle veselohra A. Bacha To neznáte Hadimršku. Příští den se intendantní rada rozhodla vypsát soutěž na zadání divadla a prozatímně svěřit divadelní provoz Družstvu členů a přátel divadla, které se ustavilo 29. ledna 1931. Do soutěže se přihlásili tři uchazeči: Oto Alferi, Plzeňské divadelní podnikatelství a Bedřich Jeřábek, ředitel Velké operety v Praze. Bedřich Jeřábek měl již čtyřletou zkušenost s plzeňskými herci i s obecnstvem, o kterém říkal, že je jedno z nejdivadelnějších, jaké kdy poznal. Vývoj situace v plzeňském divadle pečlivě sledoval. Z jeho propočtů vyplývá, že během čtyřleté činnosti podnikatelů K. Veverky a Sv. Hrubého se prodělalo 900 000 Kč. Zajímavé byly Jeřábkovy plány. Počítal se spojením Městského divadla s divadlem v Čes. Budějovicích a Velkou operetou v Praze, čímž chtěl plně využít nákladných dekoračních a kostýmových úprav a zejména divadelních souborů, které by pohostinsky vystupovaly střídavě na jednotlivých scénách. Jeho plány se však nesesetkaly s porozuměním, a tak vzal B. Jeřábek nabídku zpět.

Po vypsání soutěže předal Karel Veverka vedení divadla Družstvu členů a přátel divadla, které pod uměleckým vedením Josefa Fišera spravovalo divadlo po dobu čtyř let. Tím byla divadelní krize prozatímně vyřešena a 31. ledna divadlo opět po 15 dnech zahájilo provoz slavnostním představením Prodané nevěsty.

PRAMENY A LITERATURA

Společnost přátel českého divadla v Plzni. Archív m. Plzně. Zde písemnosti týkající se stávkový i zvláštní čísla plzeňských novin. Julius Fučík, Stránka do dějin: Plzeňské divadlo. Tvorba 6. č. 5 z 5. 2. 1931. /Pod pseudonymem Jan Bárta./

SBÍRKY NA NOVÉ NÁRODNÍ DIVADLO PO POŽÁRU ROKU 1881

Jiří Pešek

Poté co 12. srpna 1881 vyhořelo — díky mimořádně zmatečnému hašení, nicméně za hojné účasti publika — takřka již hotové Národní divadlo, dostalo se mladému českému národu možnosti ověřit si a demonstrovat svoji akceschopnost, jednotu a velkorysost na sbírkách určených k výstavbě nového divadla. Demonstrace se zdařila a již po dvou letech mohlo být divadlo, na jehož prvou variantu bylo vybíráno takřka patnáct let, slavnostně otevřeno.

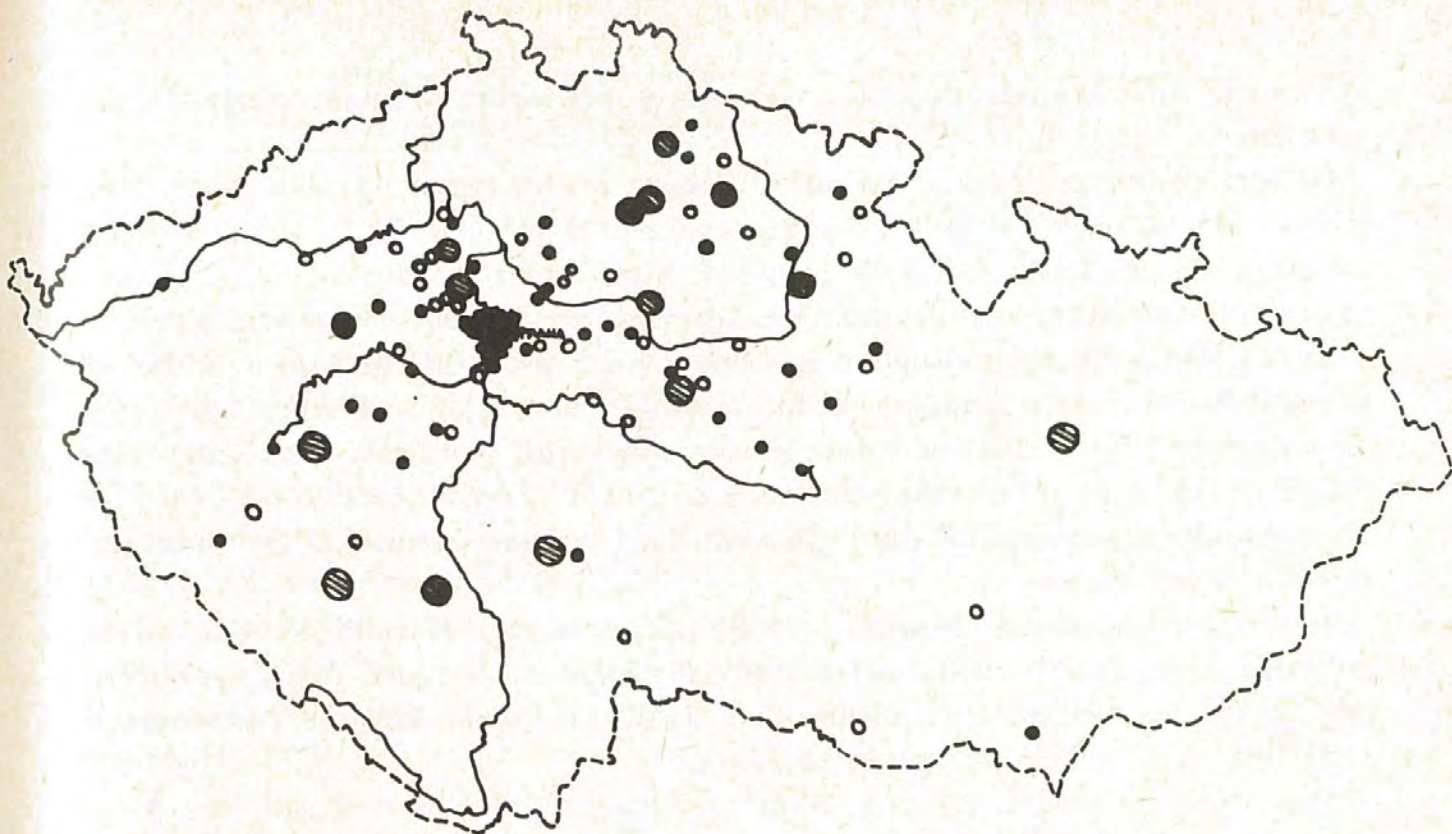
Sbírková akce byla — podle dobového zvyku a s touhou podnitit další dárce — podrobně dokumentována a bohatě komentována v novinách. Vznikl tak pramen podávající velmi zajímavý obraz společnosti, která se divadelní akcí prezentovala jako budující národ. Hlavními centry, kam se příspěvky posílaly, se staly Grégrovy Národní listy a staročeská Politik a Pokrok. Sbírkový tým získaly v mnohém charakter soutěže obou politických stran. Celkové sumy shromážděné staro- i mladočechy do první popožárové schůze Sboru pro postavení ND byly nakonec prakticky shodné — po takřka čtvrt miliónu zlatých.

Vzhledem k tomu, že badatelsky nebyly soupisy dosud zpracovány, předkládám tu výsledky alespoň drobné sondy do tohoto zajímavého materiálu. Za sondu jsem zvolil — vycházející z dobového hesla „kdo rychle dává, dvakrát dává“ — dary došlé do konce prvního týdne po katastrofě. Časová tíseň mě pak omezila na sledování Národních listů. Vzorek je tím jistě v mnoha ohledech determinován. Až na „rudé“ Kounice a na E. Černína prakticky chybí česká šlechta, výrazněji se neprojeví ani větší podniky a jejich majitelé. Snad bychom je našli u staročechů. Zato střední a drobné vrstvy zde máme doloženy o to bohatěji.

S trochou nadsázky můžeme říci, že divadlo shořelo v roční době k tomu nej-
příhodnější. V horkém srpnu byli studenti ze škol na prázdninách, inteligence na letních bytech a záložníci na manévrech. Ti všichni měli čas a chuť vytrhnout se z letní nudy, sbírat peníze, organizovat ochotnická představení, věnečky a akademie ve prospěch divadla a — příkladem i naléháním — pohnout těžkopádnější a na různé sbírky zvyklý venkov k placení.

Iniciativu převzali také dělníci a technici připravující v řadě míst k sezóně cukrovary. Akci široce podpořili pracovníci desítek pivovarů a stovky hospodských /ve prospěch nového ND se zvláště často odevzdávaly výtěžky z kulečnicků/. Sbírkový na divadlo se tak někomu staly rozmarnou letní společenskou hrou, někomu příležitostí k reklamě sebe sama, v řadě případů šlo ovšem skutečně o obětavé odřikání si pro zdar národní věci. Sbírkový se staly politikem, o budování divadla jakožto místa pro tvůrčí uměleckou práci se však příliš neuvažovalo.

Naznačený charakter sbírek je nám signalizován i proměnami darovatelské aktivity. V prvním popožárovém týdnu /resp. osmi dnech/ se v Národních listech sešlo takřka 75 000 zlatých, tedy více než třetina obnosu sebraného až do konce



Teritoriální rozložení příspěvků na obnovení ND
/ podle Národních listů 13. - 21.8.1881 /

- více než 1000 zl.
- ◐ 401 - 1000 zl.
- 201 - 400 zl.
- 101 - 200 zl.
- základní říční síť
- hranice ČSR

října. S koncem letní sezóny a všeobecným návratem do šedi všedních dní došlo pak k poklesu příspěvků. Jestliže v srpnu se za tři týdny sebralo v redakci na 150 000 zl., v září to byla již jen polovina tohoto obnosu a v říjnu pokles pokračoval až na 20 000 zlatých. To už byly seznamy darovatelů tištěny jen občas.

Odhadnout, kolik lidí se na sbírkách podílelo, bylo by těžké i za pomoci počítače. Seznamy vyplňující v prvních týdnech celé stránky neměly na uvádění dárců drobných sum místo. K detailnějším rozpisům přistoupila redakce až v době poklesu mecenášské aktivity. Množství zejména drobných dárců šlo však do desetitísíců. Do sbírek se zapojily — odhlédneme-li od Národních listů — všechny třídy a vrstvy: od panovnické rodiny přes šlechtu až po dělníky, žebráky a nezletilá dítka. Dávali jednotlivci, rodiny, hospodské společnosti, spolky, továrny i pracovní party, města

a vesnice, vojenské útvary i židovské obce, především — samozřejmě — české měšťáctvo.

Celkem poslali do redakce Národních listů v prvním týdnu po požáru své dary lidé ze 446 lokalit v Čechách a na Moravě a z 48 míst od Čechů v zahraničí.^{1/} Oblast, z níž příspěvky došly, lze poměrně jasně vymezit.^{2/} Sledujeme tu prostor mezi dolní Ohří a střední Vltavou, střední Polabí /až k Sázavě/, východní a zvláště severovýchodní Čechy.^{3/} Doplnit můžeme oblast při horní Berounce a dál až k Horažďovicím a na jihu osamocená města Písek a Tábor. Třetinu celé sumy dala ovšem vnitřní Praha, s příspěvky předměstí a vesnic v prostoru pozdější spojené Prahy to činilo celou polovinu sebraného obnosu.^{4/} Dary z Moravy, od Čechů ze vsí monarchie i ze zahraničí čítaly dohromady 3 % sumy příspěvků. Ze Slovenska nepřišlo prakticky nic.

Národ, který se koncem prázdnin r. 1881 skládal na nové Národní divadlo, obýval tedy zatím jen Prahu, její okolí a tradičně české jádro země. Jeho vystoupení inspirované slavným požárem mělo ovšem již důraz a efekt, který se v mocnářství nedal ignorovat a za hranicemi přehlédnout.

Poznámky

^{1/} Kvantitativní strukturu darů podává následující tabulka sumující příspěvky podle jednotlivých lokalit z Čech a Moravy. Do tabulky nebyla zahrnuta vnitřní Praha.

obnos ve zl.	do 10	11—25	26—50	51—100	101—200	201 a více	celkem
počet míst	128	75	66	75	41	61	446
% míst	28,5	16,8	14,8	16,8	9,2	13,9	100

Ze zahraničí přišlo nejvíce — 160 zl. — z Kijeva, dále obnosy přesahující mírně 50 zl. z Przemyslu, Pirmy, Riesu n. L., Kielu a Mnichova.

^{2/} Srovnej mapu.

^{3/} Dary nad 500 zl. odevzdala Praha 26 313 zl. Smíchov 2997 zl., Královské Vinohrady 2507 zl., Karlín 2306 zl., Nová Paka 1450 zl., Rakovník 1125 zl., dále Bubny, Horažďovice, Hradec Králové, Kralupy n. Vlt., Litovel, Petrovice, Písek, Sobotka a Žižkov, celkem 15 míst.

^{4/} Ze čtvrtí dosud nezmíněných jmenujme alespoň Libeň s 444 zl., Krč 269 zl., Vysočany 170 zl., Bráník 106 zl.

DIVADELNOST DIRIGENTSKÉHO PROJEVU

Jaroslav Bužga

Avantgardní skladatel John Cage vyžaduje v koncertu pro klavír a orchestr, aby se u dirigentského pultu provozovaly obvyklé pohybové kreace, které při premiéře předvedl známý tanečník a choreograf Merce Cunningham. Šokující demonstrace proti tradičnímu dirigenty ovládanému koncertnímu provozu vyjadřuje nedůvěru a podezření ze šarlatánství odůvodněné poměrně snadným osvojením dirigentské techniky. Taktovka láká na sklonku sólistické dráhy stále rostoucí počet houslových a klavírních virtuózů a zpěváků.

Vývoj, proměna a divadelnost dirigentského projevu souvisejí s proměnami postavení hudebního umění v měšťanské kultuře počátkem 19. století a dosud se soustavně nezkoumaly. Krátký příspěvek se musí proto omezit jen na několik poznámek.

Od dob Beethovenových přestala být hudba pouhým zvukovým doprovodem církevních a světských slavností. Provedení skladeb začalo vyžadovat pečlivou přípravu interpretů a soustředěné zaujetí posluchačů. Dosavadní kapelník, nejčastěji sám skladatel, udávající takt od prvních houslí nebo od cembala, zaujal postupně mezi hudebníky nadřazené postavení. Vzdávající autoritu zdůraznily zvláštní stupínky a taktovka. Tuto dobu maršálské hole, jejíž pohybové příkazy se musely přesně plnit, zavedli zhruba současně Gasparo Spontini, Felix Mendelssohn-Bartoldy a v Praze Carl Maria von Weber v letech 1813—1816. Jím uváděné nové francouzské opery postrádaly ve starších operách obvyklé, cembalem doprovázené recitativy. Bytostně divadelní gesta pomáhala zpěvákům na scéně a hráčům v orchestru sledovat stále komplikovanější strukturu skladeb při nácvičku a provedení a zároveň poutala obecnost. Ještě v roce 1816 však řídil pražskou premiéru Beethovenova houslového koncertu samotný sólista, známý houslový virtuóz Franz Joseph Clement, kterému je koncert věnován a který jej provedl při vídeňské premiéře. Dnes si ztěží dovedeme představit provedení technicky tak náročného díla bez dirigenta.

Novodobé kapitalisticky organizované divadelní a operní podnikání záviselo, na rozdíl od dřívějších oper a kapel vydržovaných panovníkem, šlechtou nebo církevními institucemi, na přízni platicího obecnost a podřizovalo se jeho přáním a vkusu bez ohledu na uměleckou úroveň. Zpěváci, herci a dirigenti bojovali zejména v Praze, kde nebylo dvorní divadlo, všemi prostředky o náklonnost společnosti. Operní dění komentovala nově vznikající odborná knižní a novinová publicistika. Vzájemná názorová střetnutí ilustrovaly i karikatury. Na rozdíl od dřívějších, např. Hogarthových karikatur Händla anebo jiných starších karikatur zpěváků a skladatelů, zachycovaly karikatury nově přehnaně vypjatá dirigentská gesta. Dirigentů se týkaly také teatrálně probíhající zápasy různých společenských skupin usilujících o ovládnutí divadel. Nebývalé časopisecké polemiky se rozpoutaly

např. o Smetanův a Maýrův operní repertoár v Prozatímním divadle v šedesátých letech.

Zájem o nové opery Smetanovy a Dvořákovy v Praze, Wagnerovy a Verdiho opery v Německu a v Itálii a o opery dalších skladatelů v jiných evropských městech zastíňoval zájem o výkony zpěváků a dirigentů. /Na plakátě mnichovské premiéry Tristana bychom marně hledali jméno dirigenta./ Někteří vlivní zpěváci a dirigenti však často dokázali zmařit provedení různých nových oper. Společenský a mocenský vzestup dirigentů koncem 19. století postupoval poznenáhlu ruku v ruce s poklesem uměleckého významu nové produkce pozdních romantiků. Symfonické básně Richarda Strausse dovolily orchestrům a dirigentům stupňovat interpretační virtuozitu, která strhovala pozornost obecnstva na úkor vlastního hudebního obsahu děl. V souvislosti s novodobým šířením reprodukované hudby na gramofonových deskách, v rozhlase a v televizi využívá divadelně působivých dirigentských gest reklama usilující o zvýšený odbyt stále stejných skladeb. Jejich opakovaná provedení na festivalech sleduje senzacechtivé obecnstvo podobně jako sportovní závodění. Místo překážkové dráhy absolvuje mezi úvodním a závěrečným potleskem orchestr řízený renomovaným dirigentem oblíbenou skladbu. Reflexivní posluchači hudby mizí a nová skladebná produkce se ztrácí na periférii hudebního dění.

BIBLIOGRAFICKÁ POZNÁMKA.

O postavení dirigenta v 19. století viz R. Wagner, *Über das Dirigieren* /Gesammelte Schriften und Dichtungen, vydal W. Golther, sv. 8, Berlin — Leipzig, b. r./ R. Haas, *Aufführungspraxis der Musik*, Potsdam 1931; H. J. Moser, *Dirigieren*, MGG 3, Kassel — Basel 1954; H. Engel, *Musik und Gesellschaft*, Berlin 1960.

O recepci Beethovenovy hudby viz pisatelův příspěvek ve sborníku plzeňského symposia 1982. K uvedené literatuře doplň referáty R. Pečmana a O. Pulkerta v *Bericht über den Internationalen Beethoven — Kongress Berlin 1977*, Leipzig 1978.

O Webrově působení v Praze viz Z. Němec, *Weberova pražská léta*, Praha 1944; C. M. von Weber, *Sämtliche Schriften* /vyd. G. Kaiser/, Berlin 1908.

O divadle v Praze v 19. století viz *Dějiny českého divadla II*, Praha 1969.

Literaturu k polemice o repertoár Prozatímního divadla uvádějí články Maýr, Jan Nepomuk, *Prozatímní divadlo, Smetana Bedřich v Československém hudebním slovníku . . . II*, Praha 1965.

Plakáty premiér Wagnerových oper otiskuje J. Kapp, *Richard Wagner . . . in 260 Bildern*, Berlin 1933.

POLITICKÁ FUNKCE RITTERSBERGOVA DRAMATU KAMILLUS

Martin Svatoš

Ve svém příspěvku navazuji na přednášku dr. Raka, zvláště na pasáž o politických tendencích obrozeneckého dramatu, a sice konkrétní ukázkou. V literárním archívu Památníku národního písemnictví v Praze je uloženo nedatované drama Ludvíka Rittera z Rittersbergu „Kamillus“¹ /, v literatuře téměř nepovšimnuté² /.

Jeho autor pocházel z rakouské důstojnické šlechty; od otcova zemského patriotismu se dostal až na pozice českého nacionalismu. Česky začal psát teprve pod vlivem K. V. Zapa za svého pobytu v Haliči /kolem r. 1842/. Rittersberg byl člověk mnohostranných zájmů s poměrně širokým kulturním a politickým rozhledem — působil jako hudební skladatel a kritik, kreslíř, spisovatel, za povšimnutí stojí jeho práce žurnalistická /politické a etnografické studie/, své technické vzdělání se snažil uplatnit i jako vynálezce. Tato mnohostrannost však způsobila, že v žádném oboru činnosti nedokázal vyniknout do té míry, aby zanechal výraznější stopu, a dnes je téměř zapomenut.

Nejinak je tomu i s jeho dramatickou tvorbou. Tentokrát však necháme stranou, jak při dramatickém zpracování historické látky z římských dějin využil umělecké možnosti žánru, ale všimneme si pouze politické funkce dotyčného dramatu. Za látku historické tragédie zvolil Rittersberg Liviovo líčení obsazení Říma Gally roku 396 př. n. l., obranu Kapitolu a záchranu Říma vojskem M. Furia Camilla. Liviovým záměrem bylo — zjednodušeně řečeno — vypsáním hrdinských činů předků postavit Římanům jeho doby před oči vzor starořímských ctností, o jejichž obnovu usiloval Augustus. Proč si však bere námět z římské historie český literát, který roku 1845 v rámci nástinu své idey národního divadla doporučuje zpracovávat náměty z české historie a z lidového života, případně i obrazy z dějin jiných slovanských národů³ /, a kdy tedy svůj názor opravil?

Na tyto otázky částečně odpoví komparace Rittersbergovy hry s jejím historickým pramenem. Liviovy fabule z V. knihy Annálů se Rittersberg přidrží celkem věrně. Vyhovovalo mu především Liviovo pojetí *vlastenectví* — lpění Římanů na území své vlasti, úcta k božstvu a oddanost zákonům státního celku. Patriotismus římského historika ještě pateticky umocňuje např. Kamillovou závěrečnou výzvu: „*Učte své syny umíratí pro vlast!*“ apod. Nejen titulní hrdina, ale i další postavy Římanů /Kamillova manželka, děti, přátelé — většinou výtvořiny našeho dramatika/ jednají jako zosobněné občanské ctnosti.

Na druhé straně postavy římských nepřátel jsou charakterizovány v dialozích veskrze záporně — např. náčelník galských Senonů Bren jako krutý a hrabivý dobyvatel, jehož cílem je ovládnutí světa a válečná kořist. Snad jedinou ctností Rittersbergova Brena je, že s uznáním hovoří o svých římských odpůrcích. Ovšem Rittersberg vkládá galskému králi /u Livia „regulus“ / i vědomý protirepublikánský postoj, který v předloze nenajdeme. Bren volá: „*Zpurnost republikánskou těchto*

synů Romulových musím zlomiti . . .“ a naopak Římané se proklamativně obětují nejenom za vlast, ale pro republiku: tak jeden ze starců, kteří se nechávají Gally zabít, aby na své vrahy přivolali hněv bohů /u Livia — aby nebyli kapitolské posádce přítěží/, vzývá bohy: „*Obětujeme vám svou krev za vykoupení republiky*“. Oproti Liviovi je tu tedy zdůrazněna *republikánská tendence*. Což ovšem neznamená, že byl Rittersberg bezvýhradným přívržencem republiky. Stejně jako Livius viděl některé přednosti Augustova principátu, uznával Rittersberg některé výhody konstituční monarchie⁴/.

Jiné Rittersbergovo novum ve srovnání s Liviem je *problém užitečnosti malého národa*. Kdežto Livius nejeví pro jiné národy valné pochopení, Rittersberg zveličuje roli obyvatel města Ardey, v němž byl Kamillus ve vyhnanství, při osvobozování Říma od Gallů. Když Ardejští pod velením Kamillovým zahnali Senony od svého města, podivuje se Kamillova dcera, že „*veliký Řím tak žalostně podlehl a naopak malá Ardea tak rekovně zvítězila*“, a Kamillus za to vzdává Ardejským hold v řeči k představenému města: „*. . . Ty a chrabré pluky tvé dali jste lesklý příklad mocnějším, seč jest i menší národ při dostatečné neohroženosti a lásce k vlasti*.“ Tato scéna a účast Ardejských při osvobozování samotného Říma jsou Rittersbergovou fikcí, bezpochyby aby bylo poukázáno na význam malého národa i pro dějiny velkých národů a mocných států.

Úloha vynikajícího jedince — šlechtice Kamilla v národně osvobozovacím boji Římanů je v dramatu několikrát zvýrazněna se zřejmým záměrem ukázat *šlechtice* jako možnou *oporu národně politických snah*. Patrně z toho důvodu líčí Rittersberg rozdílně od Livia i Kamillovo vyhnanství: zatímco antický historik suše konstatuje, že tribun lidu Lusius Apuleius pohnal Kamilla před soud pro kořist dobytou na Vejských, Rittersbergův Fabius sděluje Kamillově manželce: „*. . . nejzlomyslnější ze všech tribunů, jízlivý Lucius Apulejus vymyslel si křivou žalobu, že prý Kamillus jeden díl kořisti z poslední války zpronevěřil . . .*“ a jinde se mluví o žalobě jako o podlém osočení. Odsouzení Kamilla nepředstavuje Rittersberg jako součást sociálně politických sporů plebejů s patriciji, ale jako výsledek působení radikálních Kamillových nepřátel, kteří využívají svého politického postavení /tribunů lidu/ k tomu, aby ze závidi uškodili bezúhonnému zastánci zákonů vlasti a národní svornosti. Zatímco Livius o důvodech Kamillova rozhodnutí pro odchod z Říma mlčí, Rittersbergův Kamillus raději odchází do vyhnanství, než by byl příčinou krveprolévání Římanů v občanské válce a rozbrojů ve státě. Na závěr dramatu Kamillus přímo nabádá: „*Milujte svou vlast a buďte svorni*.“ Proti *politickému radikalismu*, který rozvrací pořádek a způsobuje národu škody, vystoupil Rittersberg i ve zmíněném článku uveřejněném v Havlíčkových Národních novinách roku 1849, a byl tedy blízký stanovisku redaktora Národních novin (s nímž se Rittersberg znal již od svého pobytu v Haliči).

Skutečnost, že se Rittersberg o české šlechtě vyjadřuje příznivě v brožuře *Co jest konstituce?* v roce 1848 a toto stanovisko kriticky přehodnotil o 2 roky později ve svém *Kapesním slovníčku novinářském* /1850—52/, stejně jako fakt, že v témže údobí přešel z liberálních politických pozic na stanovisko radikálního demokratismu,

z něhož kritizuje umírněnou politiku českých liberálů /včetně Havlíčka/ r. 1848⁵/, nám dovolují určit pravděpodobnou dobu sepsání dramatu — totiž léta 1848—49. Před zostřením poměrů, ke kterému došlo po porážce revoluce 1848, nebylo důvodu, aby Rittersberg ustoupil od svých dřívějších požadavků na českou dramatickou tvorbu /výběr látky z národních dějin/.

Antické téma si tedy Rittersberg zvolil jednak z dobové záliby dramatiků /a nejen jich/ v historismu /příkladnost dějin!/, o níž tu byla již několikrát řeč⁶/, jednak proto, že mu dalo příležitost předvést českému diváku vedle konvenčních morálních postojů /jako je vlastenectví/ i zmíněné aktuální politické problémy, aniž by vzbudil pozornost cenzury. Drama ovšem, pokud vím, nebylo nikdy hráno, možná i proto, že poměrně rychlá změna Rittersbergova politického postoje od sepsání dramatu způsobila „zastarání“ některých politických tendencí v něm obsažených, a tak je autor ponechal v rukopise.

Poznámky

- ¹/ Kamillus čili Osvobození Říma od Sennonův. Dějepisné dráma sepsal Rittersberg, LA PNP v Praze, osobní fond Ludvíka Rittera z Rittersbergu, rukopisy vlastní.
- ²/ Nepočítáme-li brožuru O. Zielické, Památce zapomenutého vlastence, literáta a hudebníka Ludvíka Rittera z Rittersberku. 1809—1858. Praha 1926, zmiňuje se o tomto dramatu pouze M. Hýsek, Antika a česká literatura, in: Co nás pojí s antikou. Přednášky a rozpravy Společnosti přátel antické kultury I. Praha 1925.
- ³/ Rittersberg, Skrovničké návrhy stran zřízení nového českého divadla. Česká včela 12, 1845, s. 361—2, 366, 369—70.
- ⁴/ Rittersberg, Konstituční mocnářství a republika. Národní noviny 1849, č. 122, 25. 5.
- ⁵/ Jak ukázal M. Hroch, Ludvíka Rittersberga Kapesní slovníček novinářský, in: Studie z obecných dějin. Sborník historických prací k sedmdesátým narozeninám prof. dr. Jaroslava Charváta. Praha 1975, s. 97—116.
- ⁶/ Viz např. VI. Štěpánek, Historická tragédie v období národního obrození, in: Uměnovědné studie III. Historické vědomí v českém umění 19. století. Praha 1981, s. 124—132.

PŘEDPOKLADY VZNIKU A EXISTENCE PLZEŇSKÉHO DIVADLA

Miloslav Bělohlávek

Letos je tomu 165 let, co se v nové době z plzeňského jeviště ozvala čeština a loňského roku uplynulo 150 let od postavení první divadelní budovy v Plzni a 80 let od otevření nového divadla — Divadla J. K. Tyla. Plzeňské divadlo je kusem historie českého divadelnictví. Cesta k jeho vzniku byla složitá a je odrazem hospodářských, sociálních, politických a národnostních poměrů v Plzni, které byly přece jen specifičtější než kde jinde. Tak jako v Praze, tak i v Plzni vzniklo české profesionální divadlo z divadla ochotnického, ale i zde byl vývoj jiný než ve většině ostatních částí Čech. Podíváme-li se na instruktivní mapu ochotnických divadel v první polovině 19. století v Čechách, jak ji uvádí druhý svazek Dějin českého divadla, vidíme, jak řídká byla jejich síť v západních Čechách.^{1/} Mnohokrát již byla kladena otázka, proč je tomu tak, avšak nedospělo se k uspokojující výpovědi. Domnívám se, že zde neblahou úlohu sehrála národnostně utrakvistická a konzervativní Plzeň jako centrum kraje. Město bylo totiž obklopeno zčásti německým venkovem, sami měšťané byli ze značné části potomky přistěhovalých německých rodů, které se s českým živlem příliš nesžily. Bylo zde sídlo významných státních úřadů a značná vojenská posádka. Představitelé úřadů i důstojníci, kteří němčili, představovali podstatnou a vedoucí složku v městské společnosti. To vše oslabovalo úlohu Plzně v národním životě kraje a ovlivňovalo vývoj národního obrození, které se začíná více rozvíjet až v druhém desetiletí 19. století, v nástupu druhé obrozenecké generace.

Na konci 18. a na počátku 19. století nebyl kulturní život Plzně příliš bohatý. Zpestřovaly ho různé ostrostřelecké parády, koncerty v užších kroužcích a občas přijela německá kočující divadelní společnost. Podnětem k rozvoji národního hnutí byl dekret o zavedení češtiny ve školách. Nadšeně se ho chopil prof. J. V. Sedláček a z řad jeho posluchačů jak na gymnáziu, tak i na filozofii vyrůstali první představitelé národní inteligence na českém západě. S velkým zanícením je seznamoval s českou literaturou a divadlem. „V pondělí 6. dubna 1818 co snad Plzeň stojí, ponejprv s ponuknutím a přičiněním pana profesora Sedláčka byla veřejně provozována mezi jinými německými hrami také ona skromná veselohra, Roztržití, zčeštěna od Havelky...“, tak oznamovala současná zpráva. Protože však Šantrochova společnost neměla české herce, vystoupili plzeňští ochotníci. Plzeňští vlastenci do ní vkládali velké naděje, jak napsal jiný současník, hostinský Pivec: „Od dobrého nebo zlého provozování této maličké směšohry všecko záviselo. Mnozí ze zvědavosti, jiní z ohledu ne docela čistého, někteří předc z vlastenecké horlivosti do divadla přišli.“^{2/} Úspěch prvního představení dodal nadšencům odvahy a již 11. dubna 1818 na radnici ochotníci provozovali původní českou hru plzeňského pučkmistra Emanuela Davida Osvobození Plzně od táboritů. Pak však nastala v českých představe-

ních krizí. V roce 1829 v městě hostovala Hilmerova společnost, jejímž členem byl J. K. Tyl. Vedle německých představení bylo sehráno i šest českých. Několikrát byla sehrána i ochotnická představení ve prospěch stavby městského divadla.

Iniciátorem postavení městského divadla byl purkmistr Martin Kopecký, jemuž Plzeň vděčí za mnoho. I když Plzeň byla po Praze největším městem v Čechách, předešla jí v tomto ohledu jiná města. Např. Hradec Králové měl divadlo od roku 1796 /kolem r. 1820 měl 3700 obyvatel/ a Litoměřice od roku 1823 /4000 obyvatel/. Plzeň, která měla tehdy 8629 obyvatel, si divadlo postavila v roce 1832. Po ní následovala Třeboň 1836 /3319 obyvatel/ a roku 1840 Tábor /4298 obyvatel/. Výstavba divadla zapadala do plánů M. Kopeckého vytvořit z Plzně lázeňské město. Divadlo bylo přísně jednoduchá budova s průčelím ve formě řeckého dórského chrámu a projektoval je benátský architekt Lorenzo Sacchetti. Soudobé pojetí úlohy divadla ve společnosti charakterizoval nápis na průčelí: *Seria est vita, hilaris est ars*. Divadlo bylo ozdobou města a purkmistr Martin Kopecký je také ve svém propagačním spisku náležitě vyzdvihoval, když napsal: „S denním střídáním může obyvatel Plzně dýchat v letní dny čerstvý vzduch přírody a přijde-li zima, krátí si dlouhé zimní večery ve svém krásném divadle.“ Poprvé česky se v něm hrálo až roku 1835 a i později velmi zřídka. Bylo českým společenstvem uzavřeno a jen občas tu vystupovali ochotníci jako např. roku 1848. O divadle rozhodoval výbor právovárečných měšťanů, kteří neměli vztah k umění, byli vrcholně konzervativní a bránili rozvoji českého živlu, jak např. svědčí dopis Ignáce Schiebla J. K. Tylovi z roku 1852.^{3/}

Hodnotíme-li úlohu divadla v první polovině 19. století v Plzni, je třeba zdůraznit, že zřetelně urychlilo proces utváření národní společnosti zejména proto, že získalo drobné měšťanstvo a umožnilo užší sepětí této skupiny měšťanské společnosti s inteligencí. Drobné měšťanstvo vstupuje nyní prostřednictvím divadla jako převážná část publika na scénu národního a politického života v Plzni.

Plzeň padesátých let byla opravdové maloměsto, jež příhodně charakterizoval pozdější dramatik Bernard Guldener, když v roce 1856 napsal Frant. Zoubkovi: „Vždyť znáte život na venku. Ráno dělají se návštěvy, odpůldne chodívá se /na/ procházku a zažívá se oběd a večer bývá věnován pomluvám a klepům.“ Tuto společnost si také vzal později na mušku ve své nedochované veselohře Mňau, která po prvním provedení vzbudila mezi plzeňskou honorací velkou bouřku, a B. Guldener se musel z města vystěhovat. Divadelní společnosti, jež hrály na plzeňském divadle, musely rychle střídat svůj repertoár, aby udržely obecenstvo, které se do divadla příliš nehrnulo a hledalo tam pouze zábavu. Představení podle toho také vypadala, herci se často nestačili naučit své role a rozhodující úlohu hrála náповěda, jak pěkně napsal B. Guldener v témže dopise: „V divadle jsem byl též několikrát. Herci činili, co bylo možno, hrají někdy hezky, až tuze dobře na Plzeň, ale jen někdy, neboť nejvíce schází v hořejším patře, kdež bytem paměť, jež prý tak nepořádnou u nich nájemnicí, že každou chvíli vytáhne. Ale co škodí: neslyšíme-li herce, slyšíme náповědu a na tom mám dost.“^{4/}

Padesátá léta znamenají přelom v hospodářském, politickém i společenském

životě Plzně. Následující čtvrtstoletí je rozhodujícím pro budoucí vývoj města. Obyvatelstvo překotně rostlo, ze 17 379 v roce 1857 na 22 427 v roce 1865, vzrostlo tedy za 8 let o 29 %. Za prací do Plzně se stěhují lidé, a to především Češi, tím bylo také ovlivněno národnostní složení města, respektive více se projevilo. V roce 1786 bylo v Plzni 82, 2 Čechů a 17,8 % Němců. V roce 1869 byla národnostní skladba stejná. Mezitím však ležel úporný a dlouhý zápas o český charakter města. Přes půl století se Plzeň jevila jako německé město, kde vše české bylo potlačováno a český živel se nemohl uplatnit ani v hospodářském, ani ve společenském životě. Krátká doba tuhého josefínského germanizačního úsilí stačila, aby Plzeň nasála do sebe německý a konzervativní duch a bylo potřebí hodně houževnatého úsilí, aby se ho zbavila.

Ve čtyřicátých a padesátých letech se začíná rozvíjet průmysl, ale ještě v roce 1850 bylo v Plzni jen 138 dělníků; teprve spojení s okolním světem železnicí v letech 1861/62 urychluje jeho rozvoj. Do Plzně se mohly dovážet ve větší míře suroviny a vyvážet výrobky. To vše podmiňuje vznik továren a rozvíjejí se i řemesla a obchod. Pro jejich podporu je v roce 1857 založena městská spořitelna a vznikají později i další peněžní ústavy. Sebevědomí řemeslníků a obchodníků stoupá a v roce 1864 je zahájena první hospodářská a průmyslnická výstava v Plzni. Představitelé města si uvědomují své postavení a sebevědomě roku 1865 píše císaři ve věci železnice Vídeň — Plzeň — Cheb: „V Plzni, kteráž se svými velikolepými uhelnými závody, se svým kupředu se ženoucím průmyslem a svými stále se rozšiřujícími učebními ústavami soustřeďuje v sobě veškerou činnost průmyslového a národohospodářského života celých západních Čech, hluboko cítí se přání, aby se veškerá tato odvětví činnosti lidské co nejvydatněji podporovala . . .“^{5/} V roce 1874 psal okresní hejtman místodržiteli Kollerovi, že stěží existuje v Čechách druhé místo po Praze, které by se mohlo vykázat tak velkým a trvalým rozmachem jako Plzeň, která měla kromě tří velkých pivovarů v Plzni a ve Starém Plzenci 41 po továrensku provozovaných podniků.

Rozhodující podniky a tím také město ovládali němečtí podnikatelé buď přistěhovalí, nebo z původních měšťanských německých rodin. Jim ochotně přisluhovali konzervativní Plzeňané, kteří podporovali vládní kurs, a národní otázka jim byla lhostejná. Proto také Böhmsche Westbahn ještě v roce 1867 píše o „německém a utrakvistickém obyvatelstvu v Plzni“. České obyvatelstvo bylo pro vládnoucí německé a konzervativní plzeňské utrakvisty něčím méněcenným. V roce 1852 píše Ign. Schiebl J. K. Tylovi, že čeští vlastenci jsou v Plzni chudí a nemají žádný vliv.^{6/} Profesor P. Hugo Karlík, přítel J. K. Tyla, napsal v roce 1856 v dopise, že bohatá německá buržoazie jen „krví a mozolem jiných tučněla“.^{7/} Česká strana pro tuto vládnoucí vrstvu byla pouze „luzou a proletariátem“, jak ještě roku 1867 tvrdila při volbě zemského poslance Em. Tuschera, rozhodného Čecha.

Obrat v politickém postoji české strany počal po roce 1848, kdy v jejím čele stál prof. J. F. Smetana s družinou svých stoupců. Výsledky se projevovaly v šedesátých letech, kdy se začaly zakládat různé české spolky jako Hlahol, Měšťanská beseda /vše 1862/, Sokol /1863/, Řemeslnická beseda /1864/, Občanská beseda /1869/

a Český politický spolek /1871/. V té době se také Plzeň zúčastňuje čile táborového hnutí /1868—1871/. Nejvýrazněji si v té době vedl Sokol. Svěcení jeho praporu v roce 1868 se stalo výraznou masovou manifestací s politickým charakterem.

Rozhodující úloha v zápase o politické postavení Čechů ve městě připadla Plzeňským novinám, které začaly vycházet 1. 10. 1864. Pražské politické vedení si uvědomovalo úlohu Plzně, a proto sem poslalo Františka Schwarze, dosavadního redaktora Hlasu a Rodinné kroniky, kterou vydával s Janem Nerudou. V pozadí akce byl Jakub Škarda, skvrňanský rodák /obec je dnes součástí Plzně/, dobře tedy obeznámený s plzeňskými poměry. Ten byl také zprvu Schwarzovým rádcem. Schwarz, vedoucí osobnost Plzně od té doby, prosazoval podle hesla „Svoboda a národnost“ politiku české strany.⁸/ V roce 1871 v zahajovací řeči Politického spolku Plzeňského uvedl: „Nechceme být pouhým národem jazykovým, jemuž snad dovoleno, aby obíral se jen gramatikou a psal české knihy, chceme ve světě ještě něco platit, a abychom něco platili, musíme být národem politickým, jehož práva 'býti a jednati' vlastní ústavou zabezpečeno a do rukou jeho položeno jest.“

Plzeňské noviny byly v šedesátých a sedmdesátých letech hlavním nástrojem úsilí Čechů o získání spravedlivého zastoupení v městské správě. V roce 1850 při prvních volbách do městského zastupitelstva ještě tehdejší jediný plzeňský list Pilsner Wochenblatt napsal, že voliči se nemusí ptát, zda kandidát je Němec či Čech, liberál nebo konzervativec, gardista či ostrostřelec. V dalších volbách 1861 byl za značného nezájmu voličstva zvolen purkmistrem MUDr. Jan Maschauer, který sice pocházel z německé rodiny, ale pohyboval se v kruhu mladých českých měšťanů, a proto měl jejich sympatie. I v roce 1864, kdy se projevilo mezi plzeňskými voliči jisté tříbení, a to na stranu mírných a na stranu pokroku, byl opět zvolen purkmistrem dr. Maschauer, podporován Čechy. Bylo to považováno za vítězství české strany, ale během doby se ukázalo, že MUDr. Maschauer je silně konzervativní; přiklonil se k německé straně. V roce 1868 slavila česká strana plné vítězství a do čela města byl zvolen rozhodný Čech Emanuel Tuschner. Také městská rada byla česká až na jednoho indiferentního. Je zajímavé, jak se v té době projevovalo národní třídění u jednotlivých osob. Řada Čechů přešla na ultraněmeckou stranu jako např. MUDr. František Škoda, otec Emila Škody, František Belani nebo JUDr. František Pankraz, syn kloboučníka z Kralovic, který se stal nejhorlivějším odpůrcem Čechů jak v městě, tak i na zemském sněmu. Naproti tomu řada horlivých Čechů pocházela z původních německých rodin, jako např. Em. Tuschner nebo Ign. Schiebl. Návist německé strany proti představitelům Čechů se projevila např. po hospodářském krachu z roku 1873, kdy purkmistr Em. Tuschner ztratil většinu svého jmění a odstěhoval se do Vídně. Pilsner Zeitung jej nařkl, že se chystá uprchnout před spravedlností, byl proto ve Vídni zatčen a v poutech veden přes plzeňské náměstí, ale byl soudem osvobozen. Udání pramenilo z nenávisti vůči Čechům, německá strana chtěla získat opět své ztracené postavení. Od roku 1864 se vedl zápas o to, aby úřední řeč na radnici byla česká, ale teprve v roce 1876 bylo zavedeno úřadování česko-německé a až v roce 1897 zvítězila čeština definitivně. Plzeňské noviny vedly rovněž boj za veřejné jednání městského zastupitelstva, neboť „kontrola veřejného mínění nad

činěním a jednáním zastupitelů obecních jest nejspolehlivějším strážcem samosprávy“.^{9/}

Boj Čechů v šedesátých letech se obracel především k českému školství a ke kulturním ústavům. V roce 1862 podával Em. Tuschner návrh na zřízení vyšší reálky, a když v roce 1865 byla otevřena její budova, psaly plzeňské noviny, že to je „první svátek v nově probuzeném občanském životě plzeňském.“ Češi usilovali také o založení řemeslnické, průmyslové a obchodní školy, diskutovala se otázka dívčí školy a reálného gymnázia. Boj o počestění gymnázia, které bylo v Plzni od roku 1776, však prohráli. Hlavním odpůrcem počestění byl na zemském sněmu dr. Pankraz, který prohlašoval, že Plzeň je utrakvistická, a chtějí-li studenti studovat česky, mají jezdit do Klatov.

V tomto ovzduší se začal od šedesátých let odehrávat i zápas o české divadlo, jímž vlastně vyvrcholil boj o upevnění vědomí české Plzně. Divadlo na počátku šedesátých let bylo zadáváno německým společenstvem, měly sice povinnost hrát i česky, ale svému závazku nedostávaly. V roce 1864 na počátku sezóny hrála v Plzni společnost Kramuelova, ale jen krátkou dobu. Ukázalo se, že by české divadlo mohlo mít dobré výsledky, kdyby mělo příznivější dobu a ne, kdy — jak psaly noviny — lidé ještě chodí na procházky. V té souvislosti Plzeňské noviny uvedly: „Doufáme, že nynější zastupitelstvo městské, šetříc opravdového rovného práva obou jazyků, nebude více otčímem divadlu českému, ale že seznajíc velikou potřebu divadla ku šíření vzdělanosti mezi lidem obecným k tomu se přičiní, aby příštím rokem pro divadlo české v Plzni příznivější určena byla doba, než jak se dosud stávalo.“^{10/} Na hlavní sezónu 1865/66 bylo divadlo skutečně zadáno české společnosti Pavla Švandy ze Semčic. Proti tomu protestoval purkmistr Maschauer, který o českých společnostech mluvil s despektem jako o kočujících a prohlašoval, že ty rády přijedou i jen na dva měsíce „kdežto společnost německá, má-li být dobrá, delšího času má zapotřebí“.^{11/} Švanda rozuměl dobře své věci, a proto, aby si naklonil plzeňské obecenstvo, ještě před sezónou tu uváděl třikrát baletní představení a devět činoher s vynikajícími hosty. Měl v Plzni úspěch. Nepřátelská strana proti němu vystupovala a tvrdila, že jeho sezóna byla značně prodělečná, což však nebyla pravda. Švanda měl čistý výnos 1400 zl., kdežto předchozí německé společnosti měly značné ztráty, tak např. v sezóně 1863/64 ztráta představovala 2300 zl. a v následující 1200 zl. Sezóna 1866/67 byla přiřčena německé společnosti Loeszlově, které se však nevedlo dobře. Česká strana prosadila, že od sezóny 1867/68 bylo divadlo na dobu šesti let zadáno opět Pavlovi Švandovi ze Semčic pro české hry. Proti tomu sice dr. Pankraz protestoval a uváděl, že „následkem tohoto zčechizování divadla se budou Němci střežit sem do Plzně se stěhovat a že následkem toho řemeslníci plzeňští nebudou se míti čím živiti“. Reakcí na trvalé předání městského divadla české společnosti bylo roku 1869 postavení německého divadla. Myslím, že by bylo potřebné seriózně zhodnotit i úlohu tohoto divadla a vysledovat působení obou ústavů navzájem na kulturní život města. Švandova společnost byla po pražském Prozatímním divadle nejlepší a Švanda slíbil, že bude dávat i zpěvohry. Zval hodně hostů, a tak plzeňské divadlo bylo opravdu přední českou scénou. Aby si udržel obecenstvo, musel mít pestrý repertoár, v sezóně

1867/68 uvedl například 60 her v předplacení. Byl to repertoár pestrý a přitažlivý, ale vždy usiloval o hodnotu. Jen na orchestr čteme stálé stížnosti, že neuspokojuje ani skromné požadavky obecnstva. Vedle stálého divadla v Plzni však souběžně působili i ochotníci a v roce 1881 se ustavil první řádný ochotnický spolek Tyl.

Divadlu prospívaly články o něm a obsáhlé kritiky v Plzeňských novinách, které byly v každém čísle. V prvních letech se střídali tři kritici, kteří své povinnosti brali neobyčejně svědomitě. Referent skrývající se pod šifrou XY ve stati o významu kritiky uvádí: „Můj skromný náhled v té věci je ten, že jest především úkolem referentovým, aby radou svou přispíval ku zvelebení tohoto národního ústavu, aby bezohledně uznával, co chvály jest hodno, vytýkal, co dle náhledu jeho se přičí vkusu a ústavu na škodu jest.“^{13/} Kritikové v Plzni byli vynikající, jen krátce a neúplně uvádím jejich jména na počátku 20. století: Pavel Nebeský, Karel Pelant, Ferdinand Gillar, Jindřich Vodák, F. A. Vondruška, Jan Mukařovský, Bohumil Polan, v opeře Hynek Palla, Josef Severa, Jindřich Strnad aj. Myslím, že jejich úloha pro vývoj plzeňského divadla by si zasloužila důkladné studie a byl by to jistě významný přínos i k historii českého divadla.

Obecenstvo, které do divadla chodilo, bylo především z řad plzeňských řemeslníků, drobných obchodníků a inteligence. Jeho okruh však nebyl příliš veliký, uvážíme-li že se hrálo jen v zimní sezóně tj. 145 dnů a na předplatném bylo kolem šedesáti her. Jedno sedadlo v Plzni v roce 1869 připadlo na 39,5 obyvatele a návštěvnost jednoho večera při plném obsazení představovala 2,5 % obyvatelstva města. Dnes, v situaci, která v Plzni jest, připadá jedno sedadlo na 256 obyvatel a plná návštěvnost představení představuje 0,4 % obyvatelstva. Podle svědectví herců i ředitelů, jak je máme zachovány z pozdějších let, bylo plzeňské obecenstvo jedním z nejdívalnějších. I tehdejší současník vzdal chválu Plzeňanům, když píše, že upadá všude zájem o hodnotné hry a tragédie. Uvádí: „Charakterizuje to příznivě obecenstvo plzeňské, že právě klasické kusy docházejí u něho znamenitého účastenství, jest to skvělé svědectví, že krásocit zdejšího obecnstva zůstal posaváde ryzí, neporušený.“^{14/}

Plzeňské divadlo platilo od svých počátků za přední českou scénu, a herci si z něho odnášeli milé vzpomínky. Vždyť není ani jediných hereckých memoárů, kde by nebyla srdečná vzpomínka na zdejší divadlo. Cesta k stálému českému divadlu v Plzni byla, jak jsme viděli, složitá. Plzeňské divadlo se stalo neodmyslitelnou součástí české kultury a obohacovalo život společnosti. Jeho úlohu vtipně charakterizoval Vendelín Budil: Škola je základ života a divadlo jest jeho pokračovací školou.^{15/}

Poznámky

^{1/} Dějiny českého divadla II. Praha 1969 s. 291.

^{2/} Dějiny Plzně II. Plzeň 1967 s. 44.

^{3/} Dopis Ign. Schiebla J. K. Tylovi z 29. I. 1852. Archív m. Plzně č. lit. poz. 2206.

^{4/} B. Guldener Frant. Zoubkovi z r. 1856. Archív m. Plzně č. lit. poz. 34 497.

^{5/} Martin Hruška, Kronika města Plzně. Plzeň 1883 s. 852.

- ^{6/} viz pozn. 3.
- ^{7/} J. Volf, Jak to vypadalo v Plzni r. 1856. Plzeňsko 16, 1934 s. 1—6.
- ^{8/} Plzeňské noviny č. 23 z 17. 12. 1864.
- ^{9/} Plzeňské noviny č. 61 z 2. 5. 1866.
- ^{10/} Plzeňské noviny č. 16 z 23. 11. 1864.
- ^{11/} Plzeňské noviny č. 61 z 2. 5. 1866.
- ^{12/} Plzeňské noviny č. 38 z 9. 5. 1868.
- ^{13/} Plzeňské noviny č. 94 z 23. 11. 1867.
- ^{14/} Plzeňské noviny č. 90 z 9. 11. 1867.
- ^{15/} K. Tenk, Vzpomínky milé mi a tak drahé . . . 35 let činnosti Národně vzdělávacího ochotnického spolku Kolár v Plzni. 1935 s. 13.

K DIVADELNOSTI A DRAMATIČNOSTI V ČESKÉM VÝTVARNÉM UMĚNÍ

Jana Brabcová

Z mnoha aspektů, kterými divadlo ovlivnilo české výtvarné umění v 19. století, si všimnu prvku divadelnosti. Při čemž tento termín nechci používat ve smyslu hodnotícím, nesplývá mi s teatralností. Divadelnost mi znamená divadelně orientovaný, divadelně pojatý, divadlu poplatný.

Celá velká oblast historického malířství — ve své době nejvýše ceněná výtvarná disciplína — byla na divadle přímo závislá.^{1/} Pokud si vzpomenete na výstavu, která byla k sympoziu uspořádána před dvěma roky,^{2/} dáte mi asi za pravdu, že většina vystavených historických obrazů působila jako aranžované divadelní výjevy a jenom míra kompoziční zručnosti autorovy, jeho kreslířská a malířská dovednost určily míru věrohodnosti, jíž na nás obraz působil. Takové obrazy vnímáme málokdy spontánně a prožíváme je většinou na základě zkušeností mimovýtvarných. Je to vyprávění, jež se odehrává mimo nás, vyprávění, které dešifrujeme na základě vědomostí historických či literárních a jeho působivost je přímo úměrná autorově schopnosti zkomponovat divadelně účinně výjev. Mezi námi a obrazem zůstává rampa jeviště, na němž se scéna odehrává. Nejsme ti, kteří vnímají a spoluprožívají — jsme diváky. I u neobyčejně zručných, věrohodných kompozic Brožíkových, poučených soudobou historickou malbou francouzskou, nám zůstává tento předěl „divadelní rampy“. Byl tím splněn jeden ze základních požadavků, kladených na výtvarné umění 19. století — požadavek přiblížení skutečného dějiště historické události — požadavek osvěty — zejména pro českou obrozeneckou kulturu požadavek klíčový. Ale každá umělecká disciplína má ještě vlastní zákonitosti, z nichž jeden z nejdůležitějších je požadavek současné /v době vzniku díla aktuální/ výpovědi. Mám pocit, že valná většina historických kompozic, o nichž jsem tu mluvila, měla ambice být nanejvýš aktuální — promluvit prostřednictvím minulé události o dnešku a k dnešku.^{3/} To, že jejich sdělení vyznělo divadelně, má podle mne na svědomí záměna divadelnosti a dramatičnosti. Neboť to měla být dramatičnost, pocit spoluprožívání, který navodí vnitřně konfliktní situace a dialog, dramatičnost, která opravňovala volbu námětu ve vztahu k minulosti a ve vztahu k současnosti. Jedním z důležitých atributů dramatičnosti je dialog. Dialog, v jehož jiskření se osvětlí působnost díla a jehož prostřednictvím bude předáno poslání díla.

Zdá se mi, že kořen záměny divadelního za dramatické tkví v tom, že výtvarníci nedomysleli fakt, že pokud jde o výtvarné dílo, nemůže se emotivně působivý a hlavně výtvarně působivý dialog odehrát v ploše obrazu mezi jednajícími zobrazenými osobami, nýbrž na cestě mezi okem diváka a plochou obrazu. Jedině tak může vzniknout výtvarně dramatická figurální kompozice. Pokud je mi známo, z příkladů historické malby 19. století u nás^{4/} se to beze zbytku podařilo jen Mikoláši Alšovi, zejména v kompozici Setkání Jiřího z Poděbrad s Matyášem Korvínem. Tam zmizel pocit dělicí rampy, tam je naše účast na ději přímá.^{5/} Dramatičnost divadelní

je nahrazena dramatickostí výtvarnou. V diskusním příspěvku není místa pro rozbor a přesnější vyjádření této specifiky, ale domnívám se, že by to stálo za bližší zkoumání. Už proto, že současné výtvarné umění zaměřuje ve svých nejangažovanějších výpovědích opět často dramatickosti divadelnosti.

Poznámky

- ^{1/} Souviselo to jistě s rozkvětem divadla v 19. století. S demokratizací podívané, kterou divadlo beze sporu znamenalo a která vedla ke zvýšené citlivosti pro divadelní vidění.
- ^{2/} Historické vědomí v umění 19. století.
- ^{3/} Je věcí diskuse, které z vystavených obrazů byly už od počátku myšleny jen jako divadelně pojaté ilustrace minulého děje, ale podle dobových dokumentů víme, že většina umělců chtěla svými díly podnítit, burcovat současnost minulostí.
- ^{4/} Krátký diskusní příspěvek záměrně hovoří jen o historické malbě. V této souvislosti je ale zajímavé, že hledáme-li v našem 19. století skutečně dramatickou výtvarnou kompozici, dojdeme ke krajině /Kosárek/.
- ^{5/} Alšův smysl pro čistou výtvarnost byl jeho geniální vlohou. Naše moderní umění se k řadě Alšem instinktivně používaných poznatků dōpracovávalo cestou teoretických studií. Obdiv generací následujících pramenil často právě z vědomí naprosté přirozenosti a výtvarné jistoty Alšovy. Známy je výrok Jana Preislera: „... tradice se nedá budovat na náhodě. Ovšem kdyby se lidé rodili s tak silným výtvarným instinktem jako starý Aleš, chtěl bych jí pak s radostí náhodě ponechat.“

NÁPODOBA V ARCHITEKTUŘE 19. STOLETÍ

Marie Benešová

Přestože architektura jako umělecký druh je poměrně vzdálená hlavnímu zaměření letošního symposia, přece existují jisté paralely, alespoň v teoretické poloze mezi divadlem a architekturou, jak ostatně ukázal referát Jany a Jiřího Ševčíkových, komparující architekturu, především 19. a počátku 20. století s Diderotovým hereckým paradoxem. V souvislosti s tímto referátem by bylo na místě uvést několik poznámek.

Architektura 19. století, zejména jeho poslední čtvrtiny a především ta, která vytváří prstenec centrálních částí kolem historického jádra našich větších měst, existuje v povědomí téměř celých tří čtvrtí 20. století jako hodnotově podřadná, nezasluhující příliš velké pozornosti. Tento postoj vůči ní především v odborné veřejnosti byl způsoben absolutizováním názorů tvůrců, jejichž architektonické představy byly mimo jiné formulovány výroky: „Ekonomie a hygiena určují definitivní formy stavebních výtvorů“; „Tvary vědecky získané, přesně z dokonalé hmoty vyrobené jsou jedinečně existenčně oprávněné“¹. Odmítání estetiky, která neuznává účelnost a zcela historii, mělo neblahý následek jednak v ahistorickém hodnocení bezprostřední minulosti, jednak v postupném stabilizování teorie architektonické tvorebné syntézy, která neuznává vnější formu, jež by nebyla toliko výsledkem vnitřních strukturálních vztahů.

Proto nemohla architektura 19. a počátku 20. století obstát před kritikou vedenou z pozic obecné teorie estetického strukturalismu /ač byla architektvy estetika odmítána/, poněvadž byla tvořena naprosto odlišnou metodou, vlastní všem obdobím historických návratů — totiž metodou napodobování — mimese.

Architektura 19. a počátku 20. století především obytných domů, které v celých blocích dnes vytvářejí přechod mezi historickými jádry — s nimiž jsou technologicky jednotné — a novými sídlišti, je specifickým článkem vývoje měst a neoddělitelnou součástí jejich obrazu.

Na základě podrobného průzkumu architektury 19. a počátku 20. století, který byl proveden na území Prahy, ale i jiných větších českých měst, jako v Hradci Králové, Pardubicích, Plzni, Teplicích aj., a srovnávacím studiem materiálů je dnes již možno formulovat souhrnně závěr o charakteru této architektury a jejím vývoji asi takto: ty stránky architektury, které ovlivňují prostorovo-hmotovou soustavu, totiž ty, které jsou běžně nazývány civilizačními, mají rozdílný rytmus od oněch, které ve formě sdělných tvarových soustav, odrážejících duchovní ovzduší doby, jsou čitelné prostřednictvím průčelí. Průčelí není jenom maskou nebo škraboškou, která má mást a svádět na scestí nepravd, je-li míněno jen jako prostředek sdělení o užitné hodnotě architektury zevnitř navenek; průčelí má úlohu nepoměrně hlubší, ideovou s významem širšího sdělení v jím vymezeném vnějším veřejném prostoru právě proto, že většina lidí architekturu vnímá v jejím ideově výtvarném smyslu a jen menšina určitý vnímavý celek užívá.

Pavel Janák ve svém článku *Obnova průčelí*^{2/} z roku 1913 charakterizoval přesně místo a význam průčelí v architektuře: „... učinit prostor kubickým trojrozměrným není dle nás vytvářením prostoru, protože je to jen skutečnost, ale vyjádřiti znamená vytěžiti více, než zde bylo, to je vytvořiti /vyjádřit/ objem a prostor lze především prostorovým protvářením jejich povrchových ploch; to je skláníme se k tomu vyjadřovati hmotu nikoliv jako soustředěnou, ale průčelně.“ K zdůraznění zásadní úlohy průčelí pro konzum a samozřejmě i tvorbu architektury dospěl P. Janák po rozboru dvou základních smyslů, jimiž vnímáme architekturu zraku a hmatu.

Janákova analýza nevyplýnula, jak by se zdálo, z impulsu, kterým chtěl obhájit architekturu kubismu, ale má téměř sto let starý rodokmen, který lze bezpečně zachytit již v referátu Wilhelma Stiera z Berlína /proslulého odborníka své doby/ proneseného na Sjezdu německých architektů a inženýrů v Praze roku 1844, o němž byla již zmínka^{3/}.

Oko je tedy schopno zachytit a lidská psycha rozluštit sémantické zprostředkování totality významů architektury prostřednictvím tvaru jejího průčelí. Hmat naopak informuje rozum v dílčích vjemech o vlastnostech skutečnosti. Proto je průčelí neoddělitelnou nutnou stránkou architektury — umění a nelze o ní diskutovat. Má však v různých fázích vývoje architektury různou úlohu.

Ze srovnávací historické analýzy bylo možno dedukovat, že hlavní úlohu nositele ideových významů má průčelí. V tomto případě je umělecké sdělení soustředěno do plochy, není nutně vyjádřením vnitřní stavební struktury a má charakter napodobivý — mimetický. Působí na vnímatele systémem známých znaků, které mají vžitě významy a jsou snadno „čteny“. V těchto fázích inklinuje architektura svým charakterem jistě zobrazivosti k svým příbuzným bytostně zobrazivým druhům malířství a reliéfu, posuzováno kritériem metody tvorby obrazu v systému třídění umění. Schopnost opačnou, totiž inklinování do skupiny výrazové, má i malířství a reliéf ve svých historických stádiích abstrakce, tedy do té skupiny, k níž podstatou svého archetypu náleží architektura jako umění výrazové.

Předmět tvorebného procesu v architektuře, kdy vystupuje v principu jako umění výrazové, náleží podobně jako například v hudbě kategorii obecného, nikoliv jednotlivého jako v uměních zobrazivých. Proto ve vrcholení procesu tohoto charakteru má zvýšený význam výraz, v němž se slévají tužby společnosti i individua, aby z nové objektivní reality technických a společenských podmínek a individuální reakce tvůrce byla formulována zcela jiná, oproti jakékoliv dřívější nová architektonická syntéza. Tento proces architektury vlastní, který lze pojmenovat vnitřně vztahovým, se ve vývoji střídá více či méně pravidelně s fázemi zobrazivými — mimetickými. Fáze, v nichž je architektura tvořena procesem vnitřně vztahovým, jsou však ve vývoji řidší než ony reminiscenční; neboť k vytvoření nové syntézy je třeba ve vývoji vzácného okamžiku kulminace technické schopnosti a společenské potřeby. Úvahu o teoretickém zdůvodnění schopnosti výtvarných umění zobrazivých i výrazových přerůstati hranice jim vymezené tříděním, podporuje i schopnost změny základní podstaty jejich výrazových prostředků a dokumentace skutečnými příklady.

Bytostně zobrazivé malířství se snaží ve svých stadiích abstrakce — výrazovosti všemi prostředky se vymanit z vlastní struktury plošnosti a zmocnit se prostoru, zatímco v architektuře v těch stadiích, kdy inklinuje k zobrazivosti zdůrazněním mimese je soustředěna pozornost k protváření plochy — průčelí.

Všechny příspěvky, které tvořily obsah symposia i kulturních pořadů, nenechaly nikoho na pochybách, že umění 19. století bylo ve své podstatě uměním mimese, zaměřeným na tlumočení vyšších ideálů národních myšlenek. Architektura plnila obdobné poslání, inspirovaná renesancí a silou umělecké výpovědi novověkých architektonických forem vytvářela nové prostředí pro společnost, která měla zvítězit. U vědomí tohoto poslání nemohl architekt obětovat všenárodní ideu čistému ztělesnění vnitřní architektonické struktury, ač byla tato otázka tak říkajíc již téměř půlstoletí „ve vzduchu“. Doba zvratu však ještě nenadešla a naše prostředí zvláště nebylo vhodné, aby se stalo vůdcem v procesu odložení „obleku“ — historizujícího průčelí, neboť právě ono se obracelo svou známou řečí tvarů k lidem, kteří ji rozuměli.

V současné době zápasu o zachování lidských hodnot, kdy zejména mladá generace hledá své pevné místo ve světě, zhodnocujíc tradici, je nutno vědeckými prostředky každé období historismů pravdivě posuzovat na základě autentických materiálů, spíše než s ním pouze experimentovat.

Poznámky

- ^{1/} Stavba, měsíčník pro stavební umění, roč. III., 1924—25, s. 8.
- ^{2/} Pavel Janák, Obnova průčelí, Umělecký měsíčník Praha 1913, s. 93 a další.
- ^{3/} Wilhelm Stier, Das Zentralmoment bei der historischen Entwicklung des Germanischen Baustiles-Allg. Bauzeitung IX. 1844. Wien, s. 301 a další.
- ^{4/} C. Resenthal, Was will die Baukunst eigentlich? Allg. Bauzeitung IX. Wien 1844, s. 174. „Nezastírejme bohatým materiálem konstrukci, která mu neodpovídá, ale nechme působit použitou konstrukci a materiál v jejich jednoduchosti a nechme je mluvit vlastní řečí.“

OBRAZ SPECIFIK DOMÁCIHO PROSTŘEDÍ V ČESKÉM JEVIŠTNÍM VÝTVARNICTVÍ 19. STOLETÍ

Diskusní příspěvek k referátu dr. B. Srby

Jiří Hilmera

Dr. Srba ve svém referátu ukázal /viz obrazová část/, jak tvorba individuálních dekorací v minulém století musela překonávat technické podmínky starého systému, vytvořeného přede dvěma stoletími pro divadlo barokní a petrifikovaného ve schématu plochého prospektu s iluzivní malbou, plochých bočních kulis a horních sufit — to vše v plošném, jen málo diferencovaném osvětlení. Viděli jsme příklady nových řešení s bohatěji členěnými dekoracemi na lomeném půdorysu už od šedesátých let. Přitom mašinérie všech velkých divadel až do dvacátého století se projektovala tak, aby především umožňovala snadnou aplikaci onoho starého, progresivní tvorbou už překonaného systému. Tak tomu bylo rovněž v Národním divadle — a Kvapil, Hilar a Frejka a spolu s nimi Wenig, Hofman a Tröster museli teprve postupně překonávat omezení, plynoucí z takového zastaralého vybavení. Sahali přitom leckdy k řešením, improvizovaným tak říkajíc na koleně — a dospívali k výsledkům, jichž si dodnes vážíme. Je to zajímavý protiklad k tomu, když zase jindy se rekonstruované divadlo vybavuje technikou, o níž není docela jasné, k jakým inscenacím bude dobrá.

OBRAZOVÁ ČÁST

MARKÉTA NOVÁKOVÁ — Brožíkova Messalina — příspěvek k problematice vztahu divadla a výtvarného umění v poslední třetině 19. století



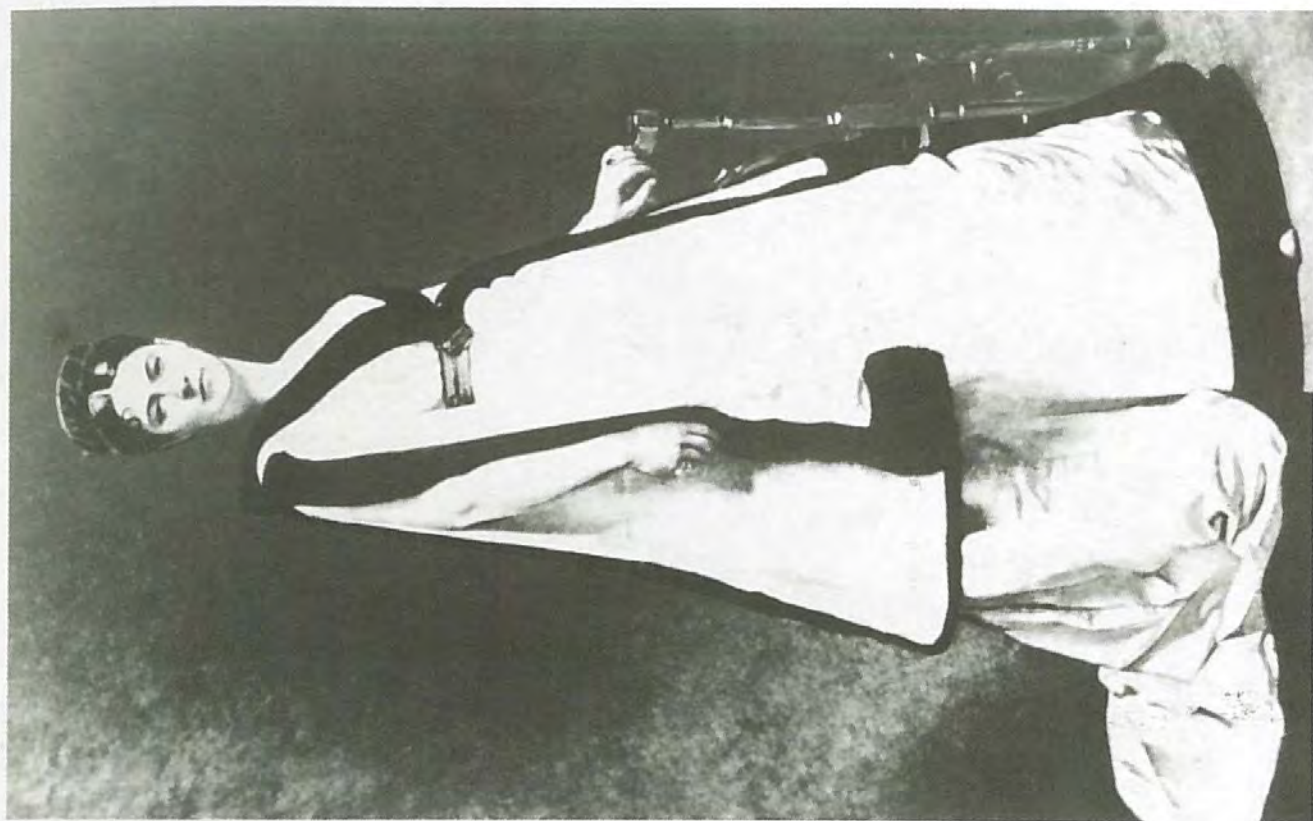
1 Václav Brožík, Paní Samberková v úloze Messaliny, 1876



2 Hans Makart, Messalina, 1875

3 Karel Klíč, Karikatura Charlotty Wolterové, 1876





5 Léon¹ Bonnat, Portrét herečky, 1874



4 Karel Klíč, Karikatura Adolfa Wilbrandta, 1875



6 Emanuel Max — Josef Max, Pomník maršála Radeckého, /1856/
7 Ludvík Šimek, Pomník Josefa Jungmanna, 1878





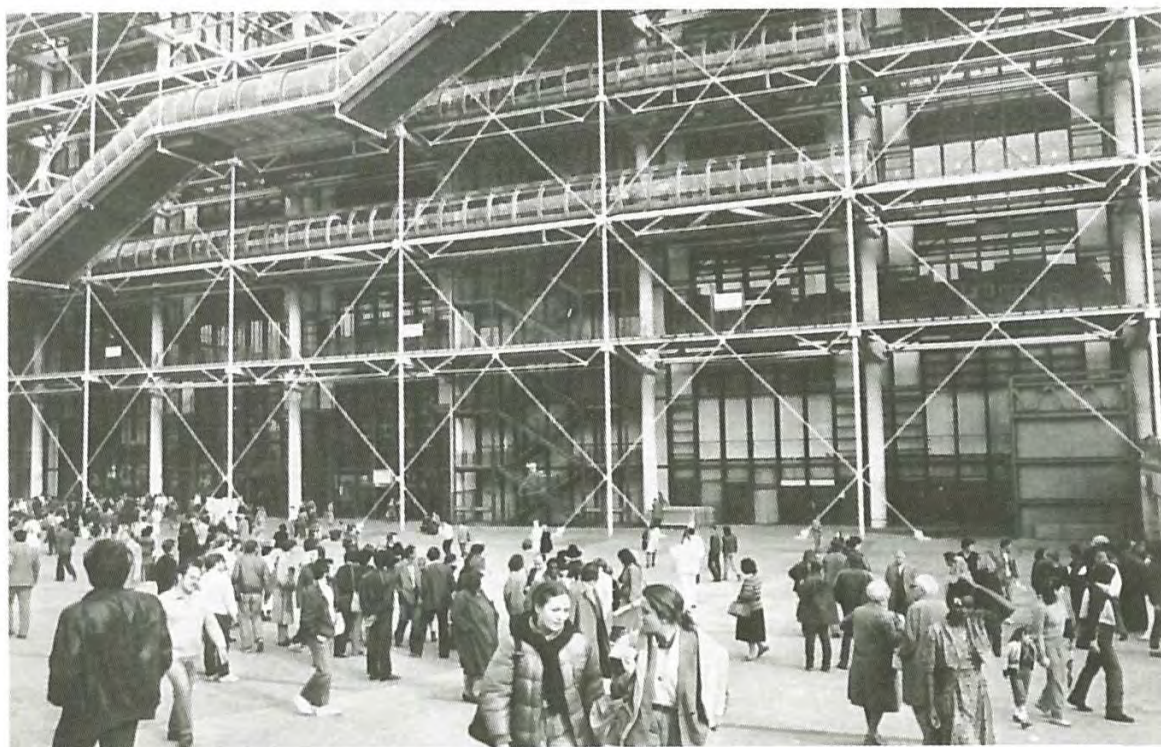
8 J. V. Myslbek, Záboj a Slavoj, /1882/

JANA ŠEVČÍKOVÁ, JIŘÍ ŠEVČÍK — Dramatický paradox v architektuře
19. století



9 Emil Nolde, Misionář

10 Richard Rogers — Renzo Piano, Pompidou Centre, 1977, Paříž





11 Andrea Palladio, Loggia del Capitano, 1571, Vicenza

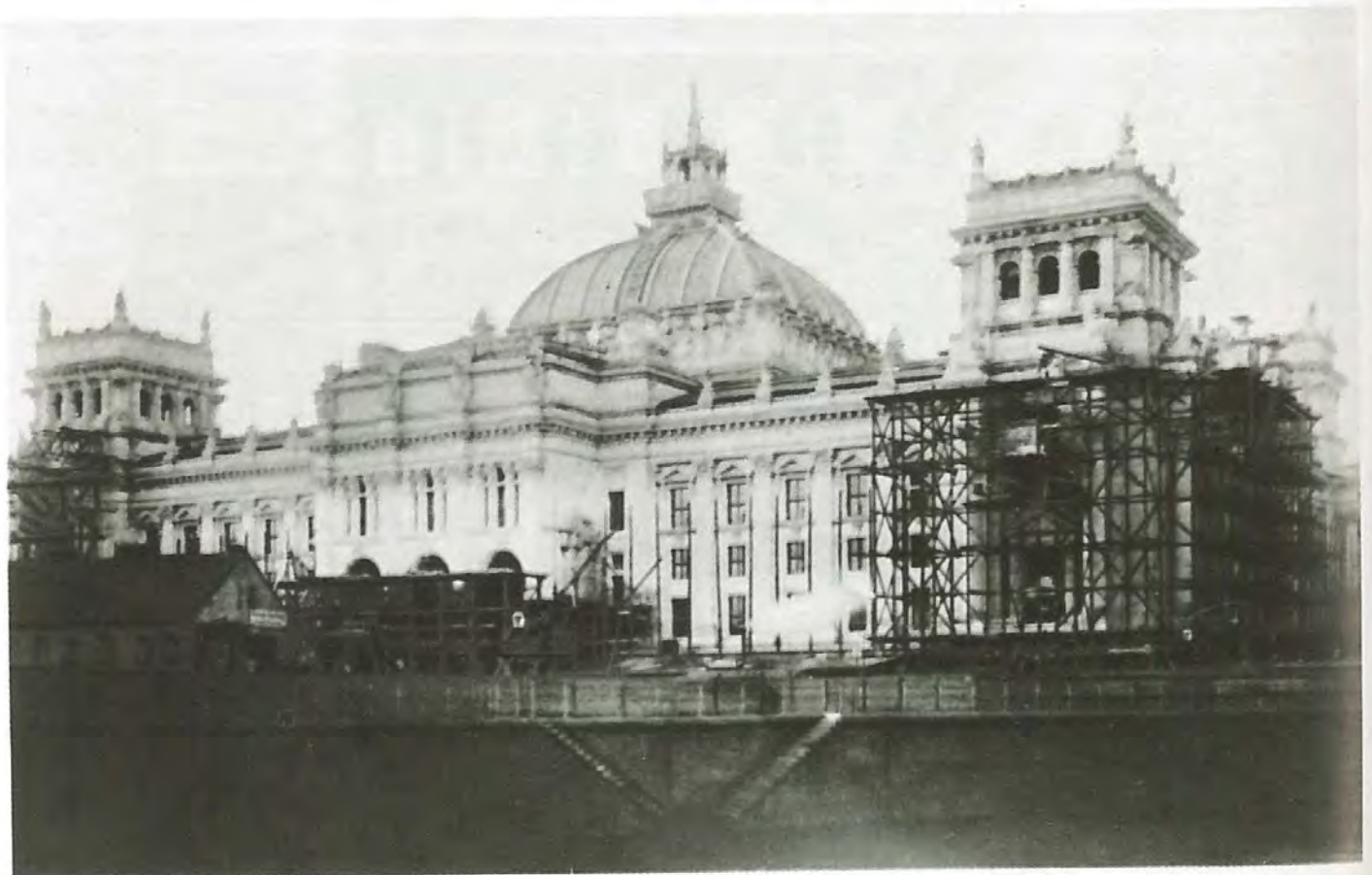
12 Ant. Wiehl — Jan Zeyer, Dům čp. 317 ul. K. Světlé, 1877, Praha

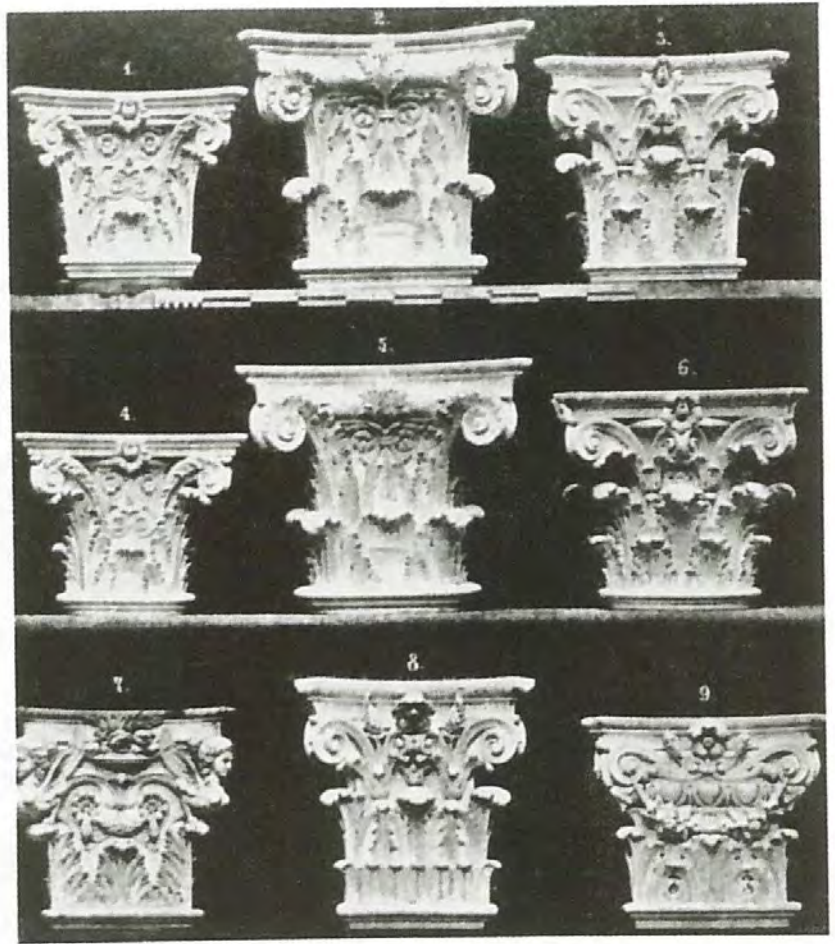




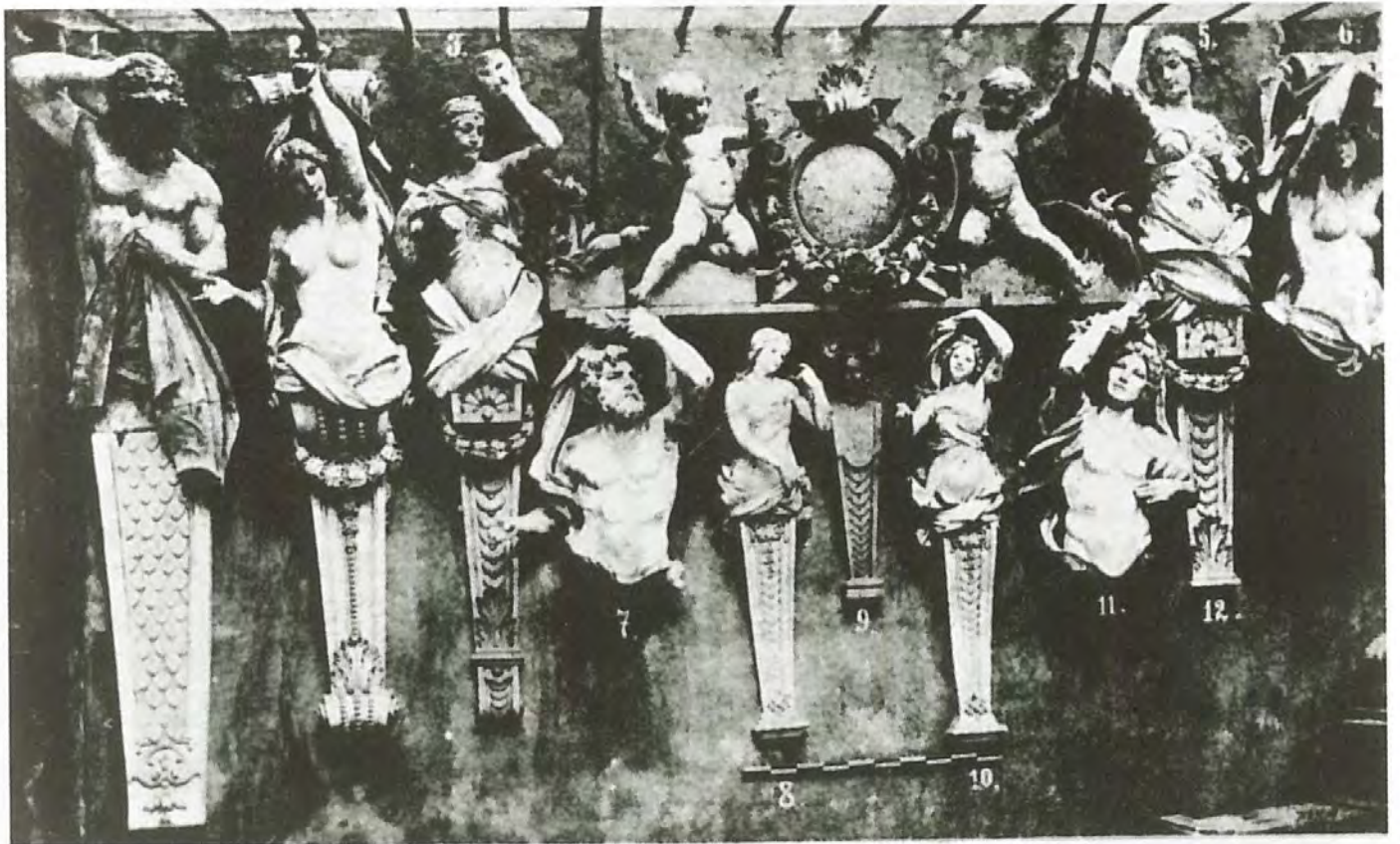
13 Josef Schulz, Národní muzeum, 1885—1890, Praha

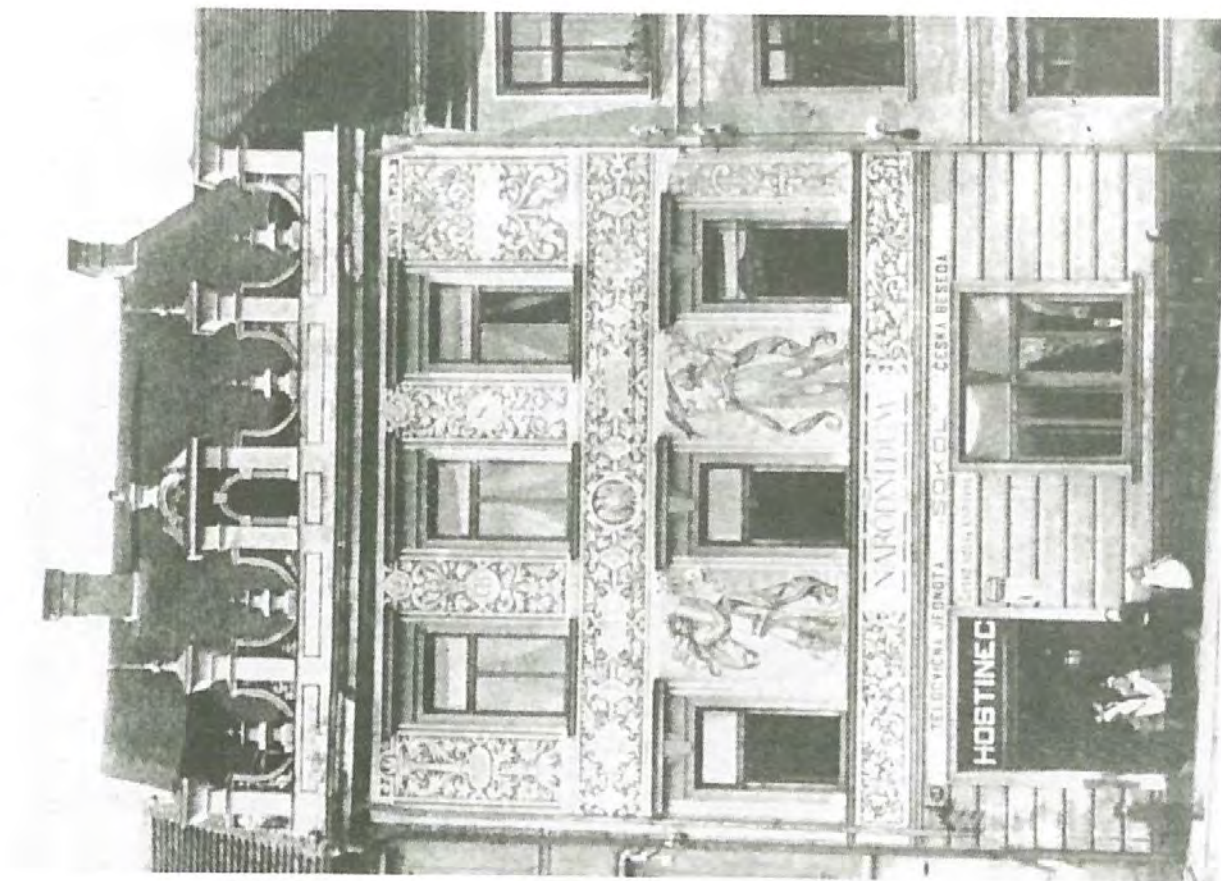
14 Paul Wallot, Německý parlament, 1882—1894, Berlín





15 Tabulky prefabrikovaných architektonických prvků, 1892

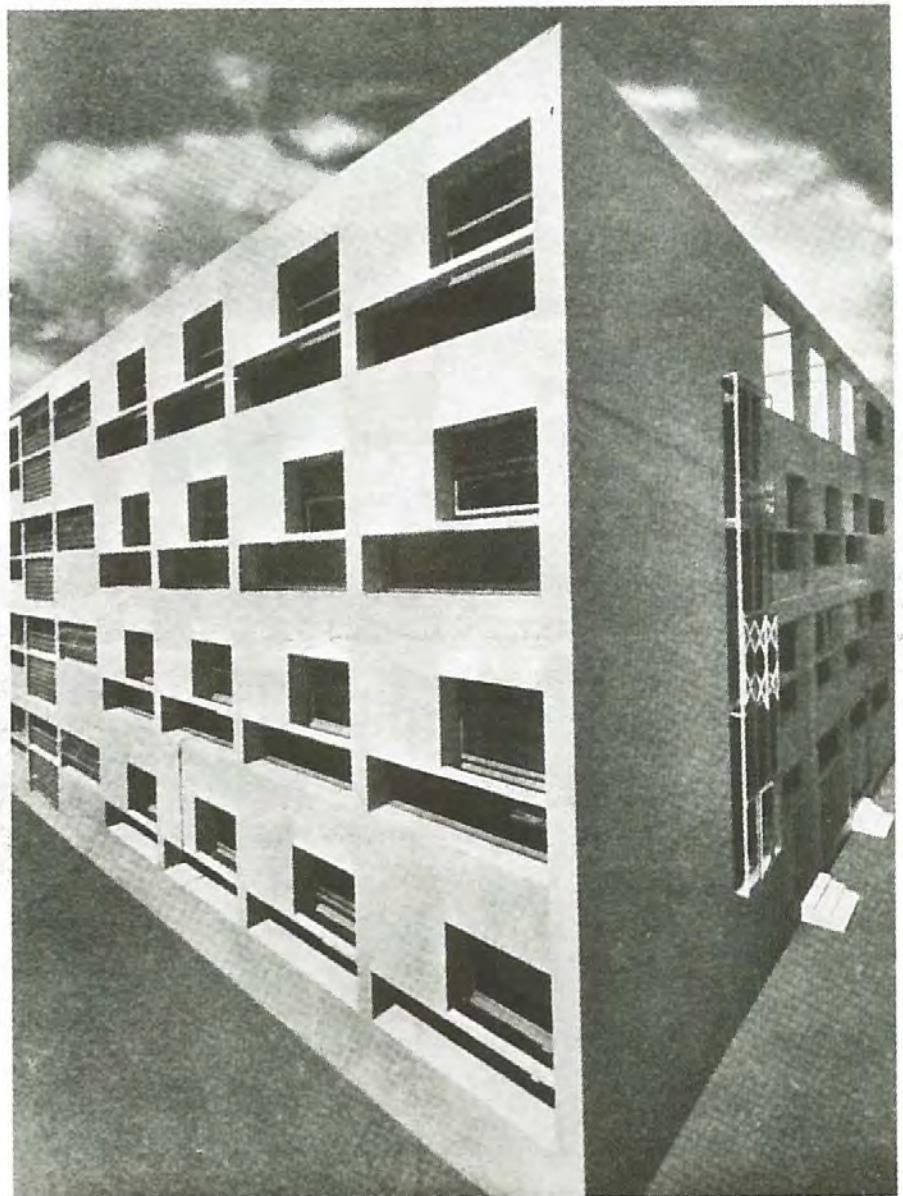


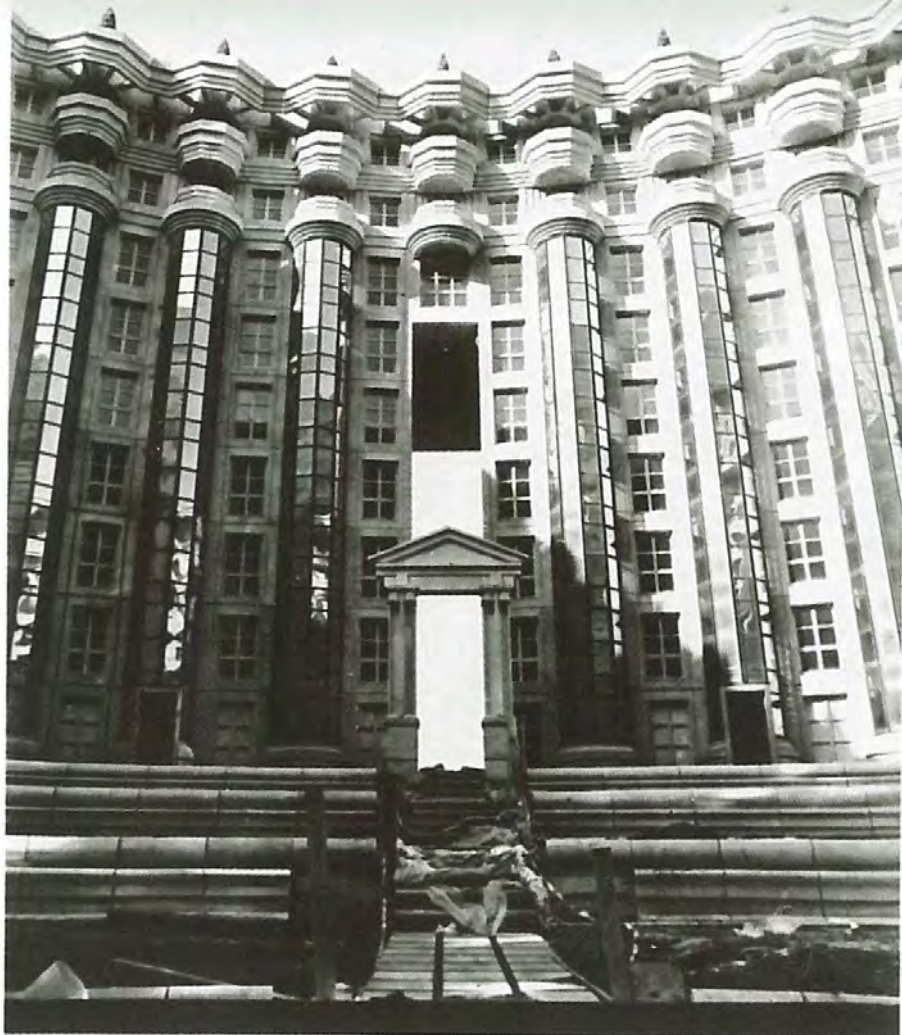


16 Prachatice — renesanční dům se sgrafity a novorenesanční dům



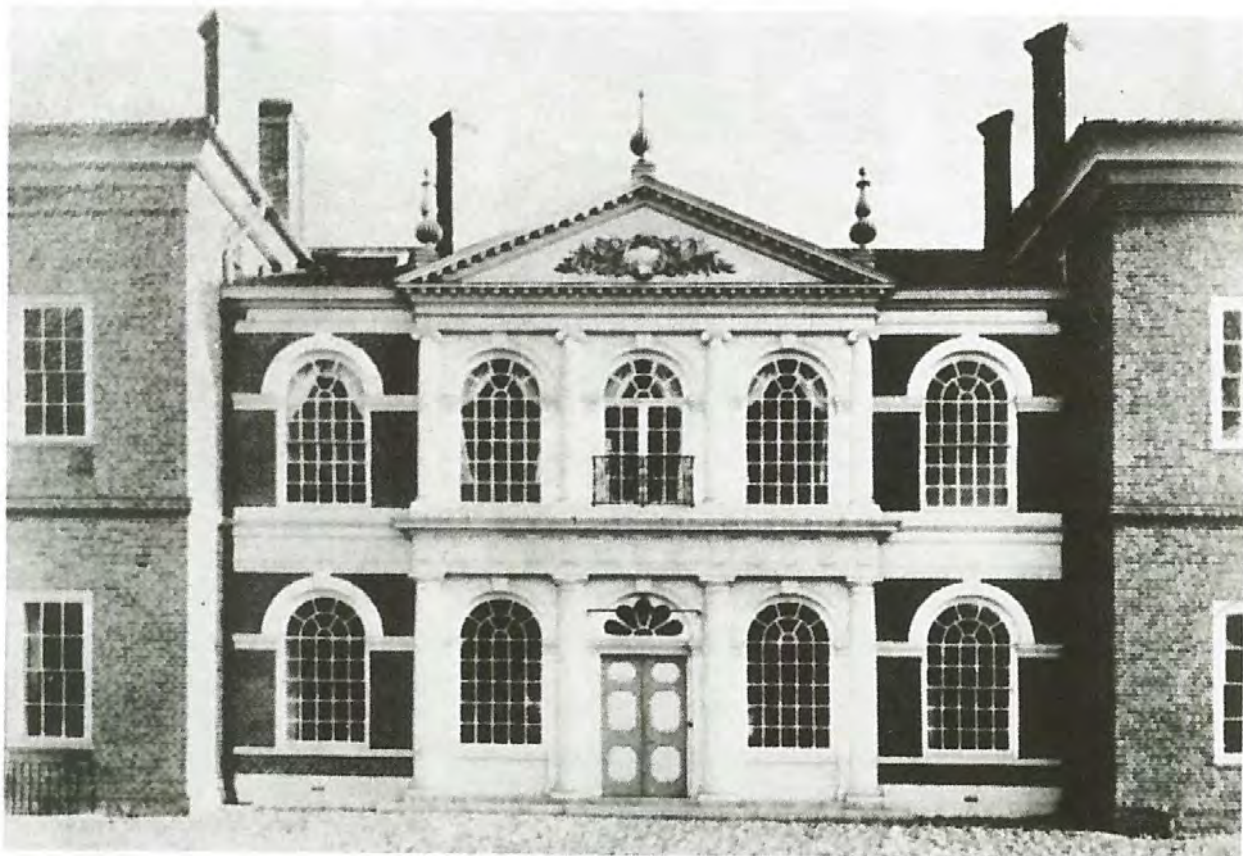
17 Jan Mulač, Královské Vinohrady, 90. léta 19. století, Praha
18 Giuseppe Terragni, Casa del Fascio, model, 1932, Como

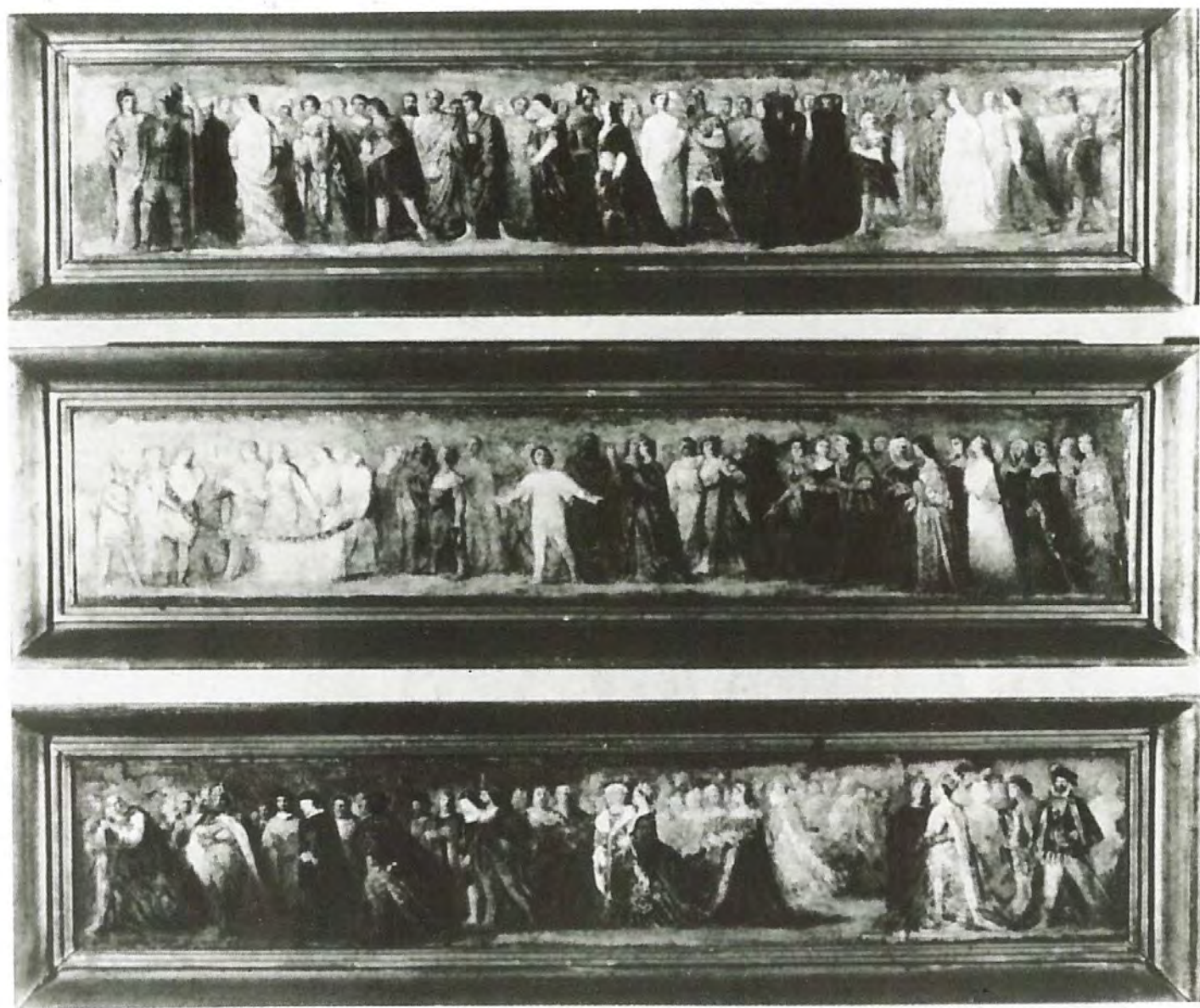




19 Ricardo Bofill, Obytný komplex Abraxas v Marne-la Vallée, 1978

20 Robert Erith — Quinlain Terry, Kingswolden Bury, 1971, Velká Británie







22 Karel Purkyně, Průvod postav z her Shakespearových, detail

23 A. J. Gareis, Průvod při slavnosti Shakespearově 23. IV. 1864, kresba podle K. Purkyně, Světozor



Macbeth.

Macbeth.



Isabella
Königin
Heinrichs V.

Isabella Carl's V. Königin

37.

24, 25 Karel Purkyně, Macbeth a Isabela, 1864, návrhy kostýmů pro průvod

26, 27 Karel Purkyně, Písmeno L a N, Obrázková abeceda, 1860





28 Hana Kvapilová jako Ofelie, 1893



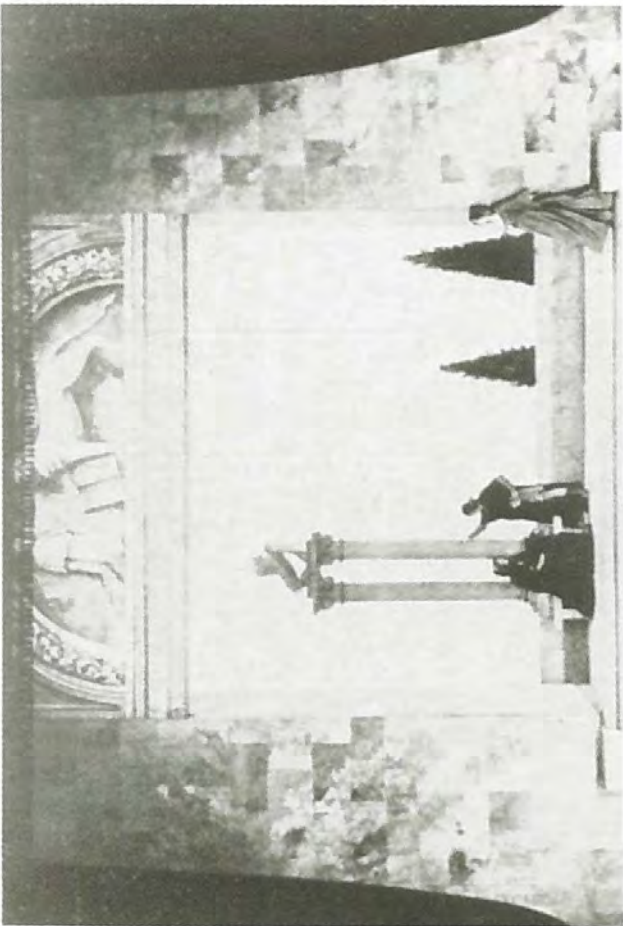
29 Hana Kvapilová jako Portie, 1899

30 Hana Kvapilová jako Rosalinda, 1900

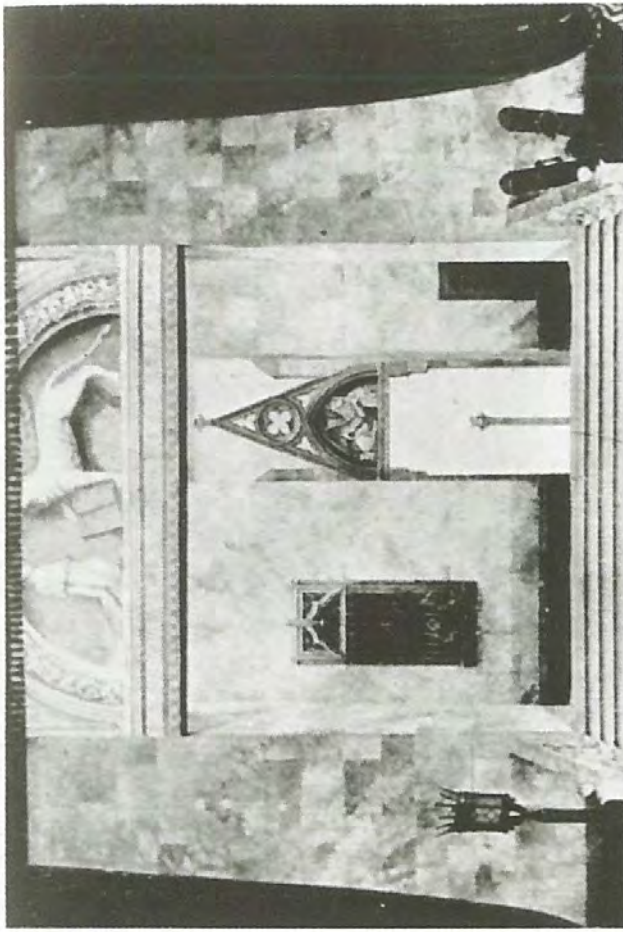


31 Eduard Vojan jako Marcus Antonius, 1895

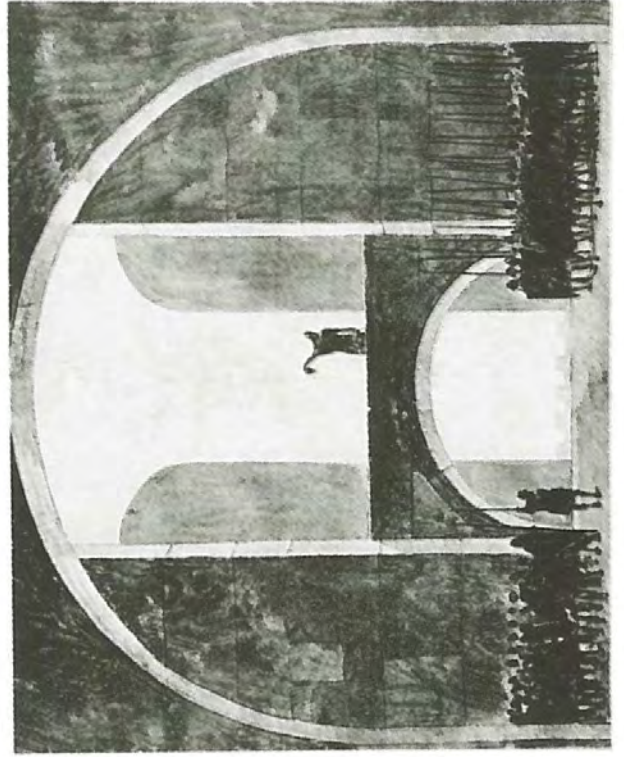




32, 33 Karel Štapfer, Shakespaerův Kupec benatský, dekorace Kvapilovy inscenace ND 1909



34, 35 Josef Wenig, Shakespaerův Macbeth. Návrhy dekorací pro inscenaci Národního divadla 1916





36 Hana Kvapilová a Eduard Vojan v Kvapilově Princezně Pampelišce, 1897

37 Jan Preisler, Obraz z většího cyklu, 1902





38 Hana Kvapilová v Pohádce o Honzovi, 1902



39 Jan Preisler, Pohádka, 1901—1902

40 Eduard Vojan v Kvapilově Princezně Pampelišce, 1897

41 Jan Preisler, Ilustrace k básni Jana Nerudy





42 Arnošt Hofbauer, Plakát k recitačnímu večeru H. Kvapilové, 1899



43 Bohumil Kafka, Návrh pomníku H. Kvapilové, 1908

44 Max Švabinský, Hana Kvapilová, 1902





45 Hana Kvapilová v Ibsenově Paní z námoří, 1905



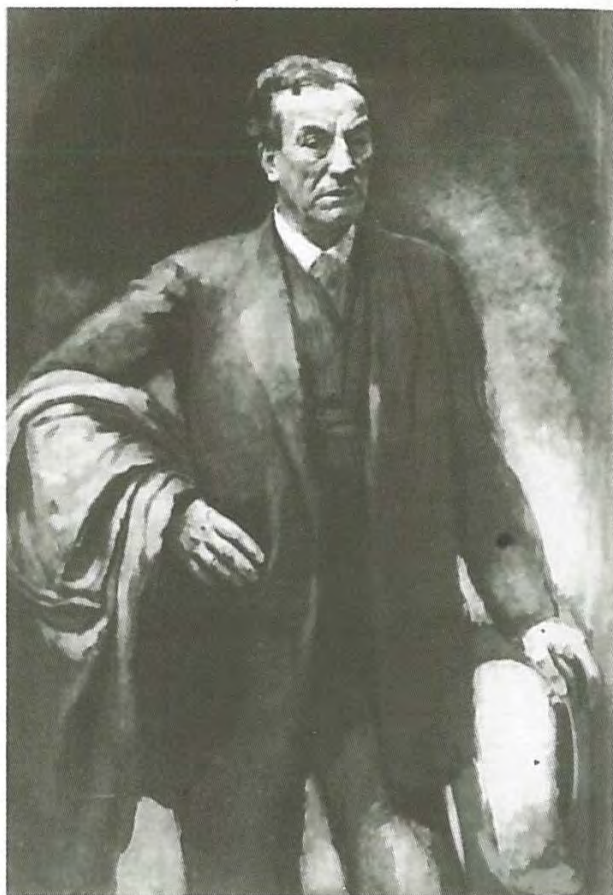
46 Jan Štursa, Studie k pomníku H. Kvapilové, 1909

47 Jan Štursa, Studie k portrétu H. Kvapilové, 1910





48 Oldřich Homoláč, Eduard Vojan jako Tybalt, 1902

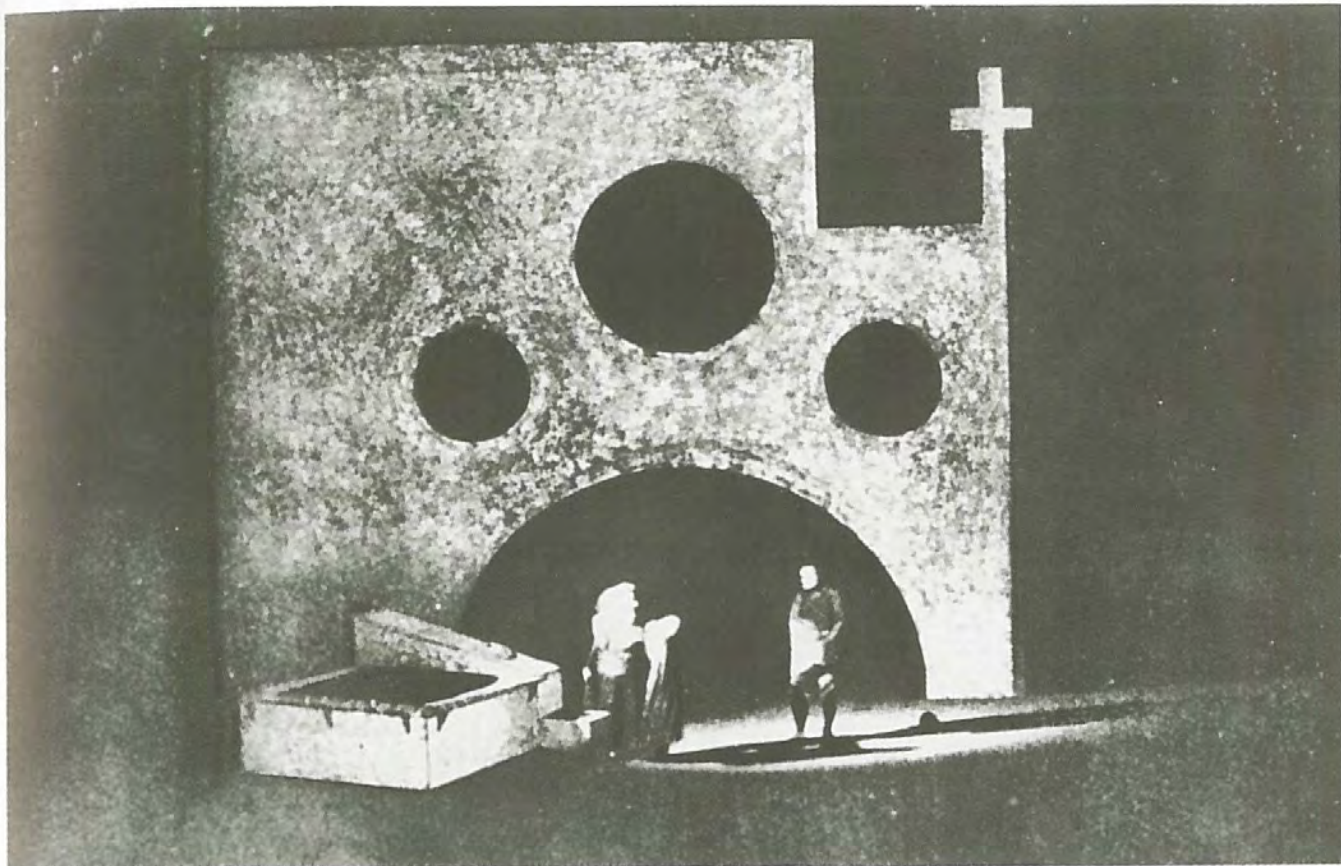


49 Vratislav Nechleba, Podobizna herce Eduarda Vojana, 1911

51 Jan Štursa, Eduard Vojan, 1919

50 Stanislav Sucharda, Plaketa E. Vojana, /1913/





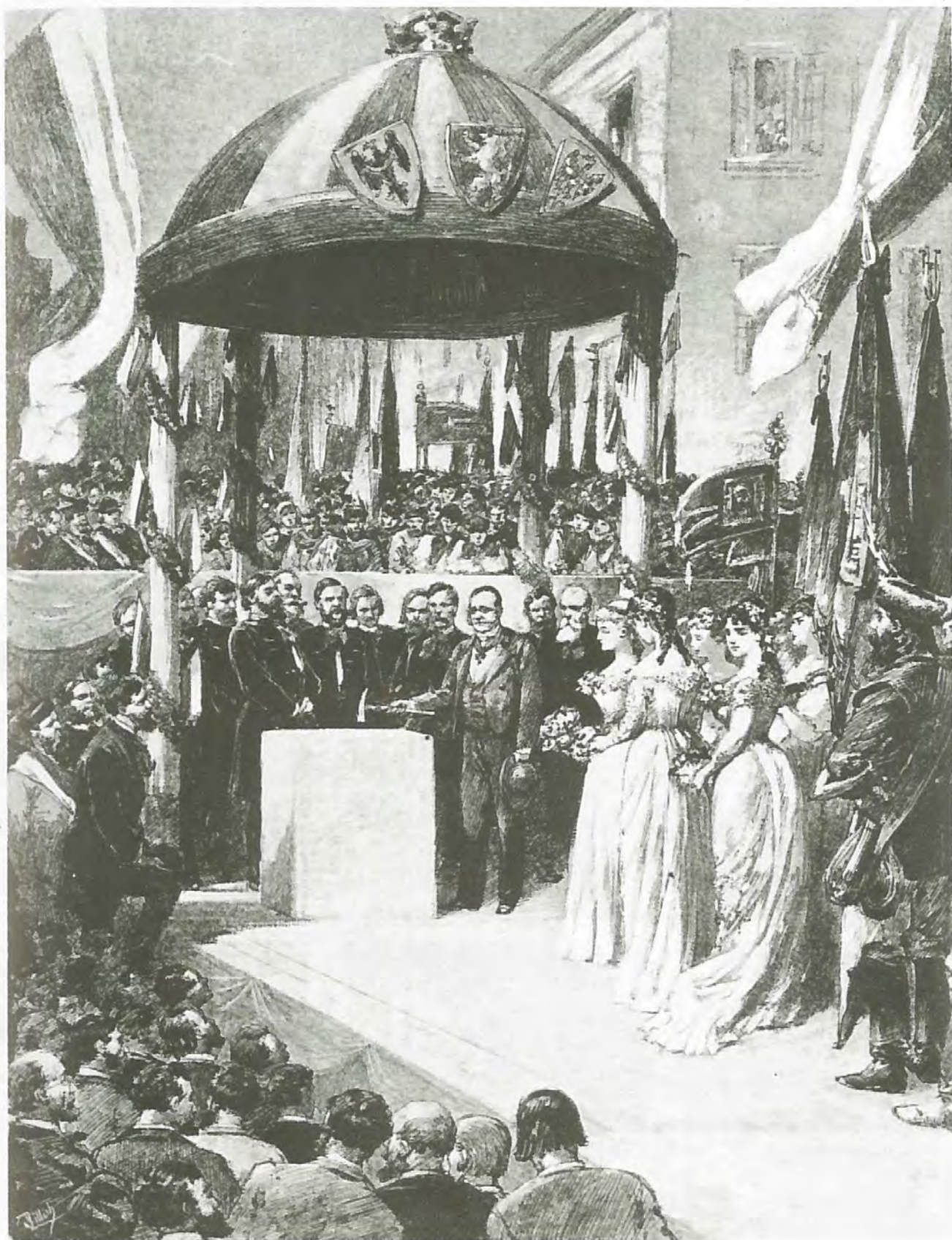
52 Vlastislav Hofman, Shakespearův Hamlet, dekorace Hilarovy inscenace ND 1926
53 František Tröster, Shakespaerův Julius Caesar, scéna inscenace ND 1936



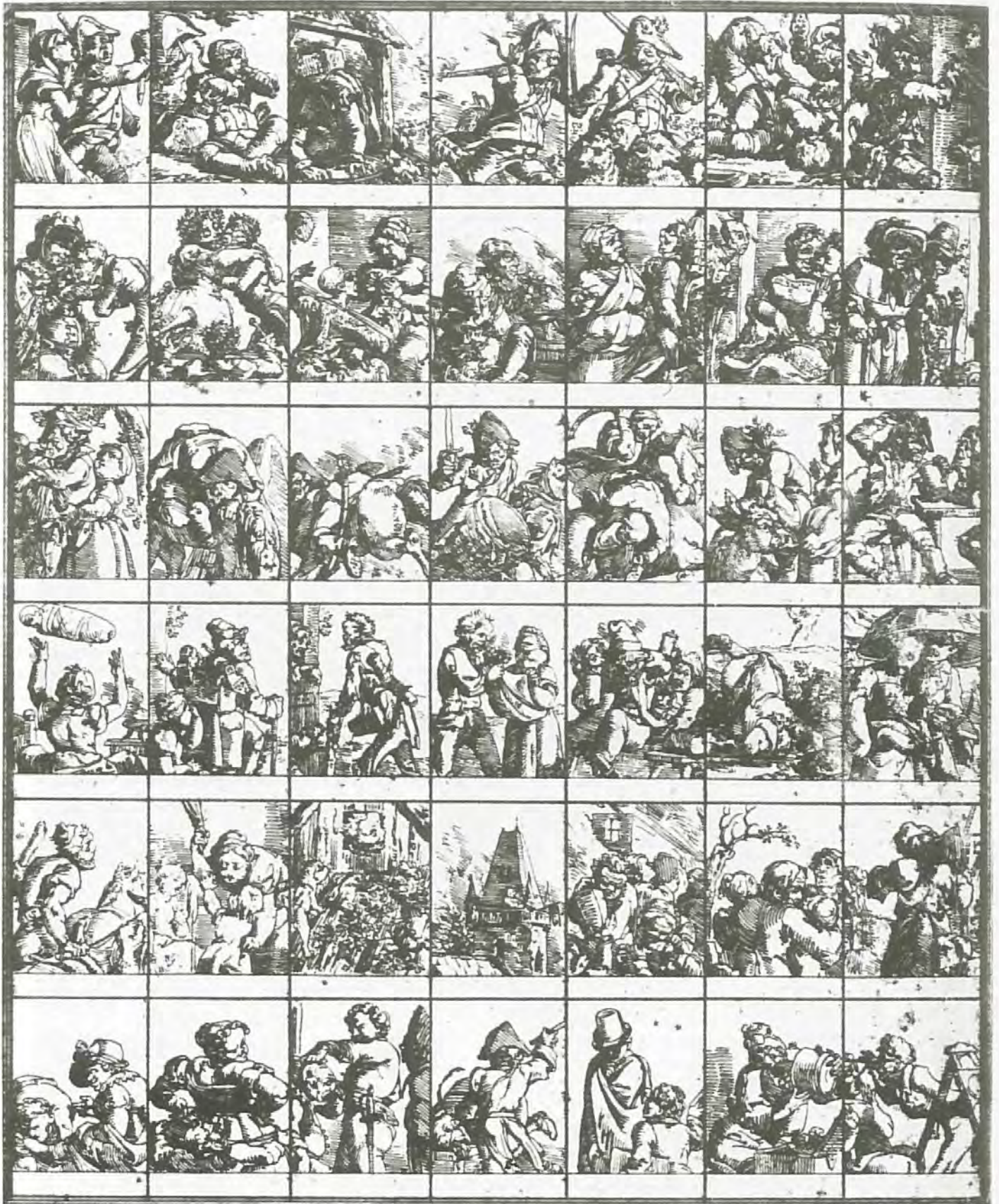


54, 55 Jiří Trnka, Sen noci svatojanské W. Shakespeara, 1959, celovečerní loutkový film



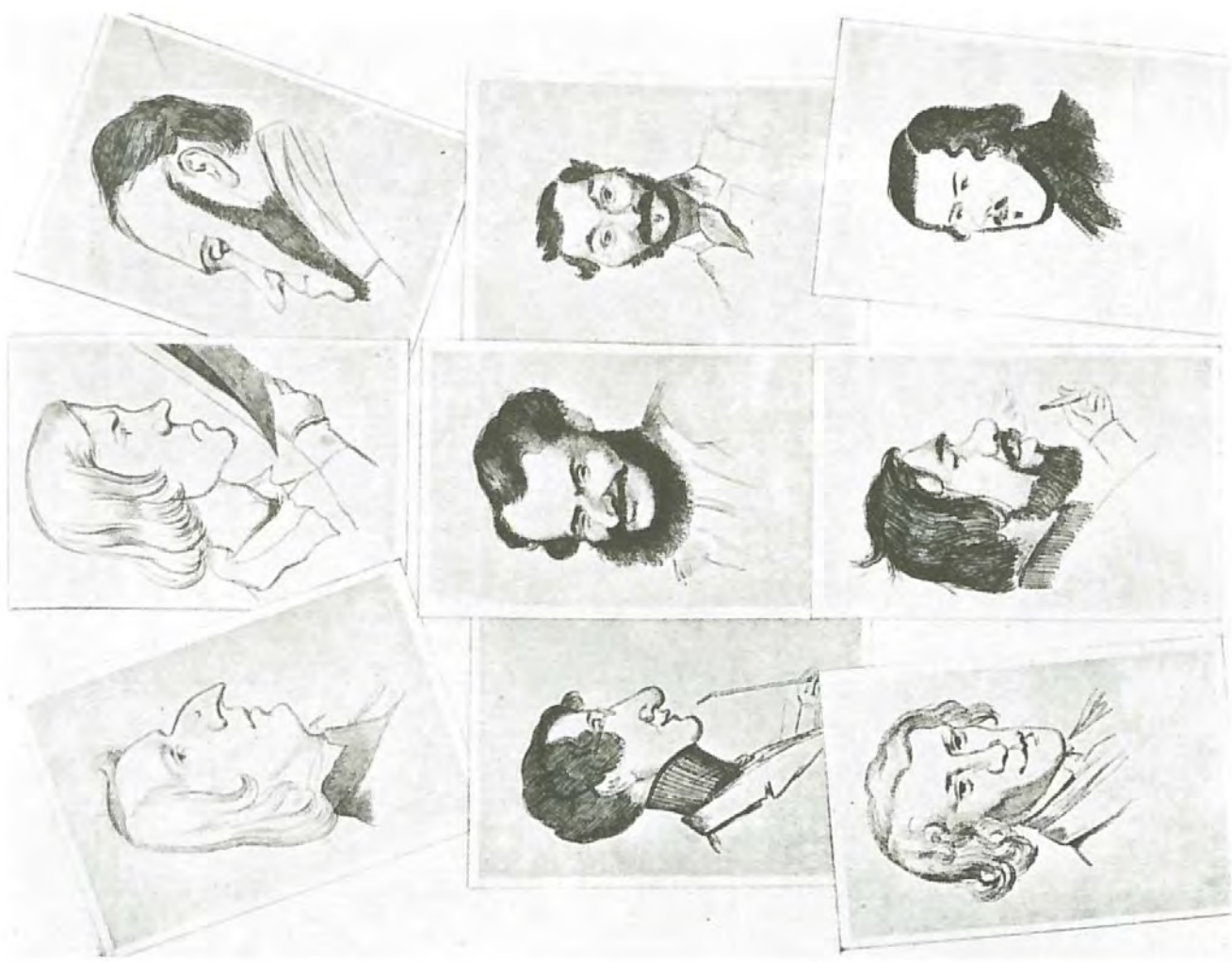


56 Emil Zillich, Živý obraz při představení v Národním divadle 16. 5. 1888 ke 20. jubileu položení základního kamene divadla /komponoval F. Kolár/





58 František Friedrich, J. E. Purkyně
/6 duševních stavů/, 1869



59 Eng. Seibert, Karikatury z alba uměleckého salónu E. Thuna, 1842—1843





PROGRAMM.

Zugführer, Musikcorps, Allegorische Figur der Phantasie, Allegorische Figur der Poesie, Zug der Dichter, Sänger der mythischen Zeit; Ein Waizer (Hörner, Sphingus), Ein Harle (Waizer).

Sänger und Dichter des Mittelalters: Bernard de Ventadour 1170, Guenet de Bernard 1200, Hartmann von der Aue 1200, Dietrich von Altdorf 1200, Walther von Eschenbach 1200, Wolfram von der Vogelweide 1200, Zeno & Reinhold 1200, Tulland von Naxos 1200, Farnand 1200, Helmut 1200, Bodo 1200-1201, Polron 1200-1201, Bontano 1201, 1273, Mart 1200-1201.

Dichter der neueren Zeit: Byrok & Polibrod 1200, Arnold 1274-1282, Ulrich von Hutten 1280-1282, Jocher 1282-1283, 1284, Bede 1282-1283, Hans Sachs 1284-1285, Lamm 1284-1285, Jocher 1282-1283, 1284, 1285, 1286, 1287, 1288, 1289, 1290, 1291, 1292, 1293, 1294, 1295, 1296, 1297, 1298, 1299, 1300, 1301, 1302, 1303, 1304, 1305, 1306, 1307, 1308, 1309, 1310, 1311, 1312, 1313, 1314, 1315, 1316, 1317, 1318, 1319, 1320, 1321, 1322, 1323, 1324, 1325, 1326, 1327, 1328, 1329, 1330, 1331, 1332, 1333, 1334, 1335, 1336, 1337, 1338, 1339, 1340, 1341, 1342, 1343, 1344, 1345, 1346, 1347, 1348, 1349, 1350, 1351, 1352, 1353, 1354, 1355, 1356, 1357, 1358, 1359, 1360, 1361, 1362, 1363, 1364, 1365, 1366, 1367, 1368, 1369, 1370, 1371, 1372, 1373, 1374, 1375, 1376, 1377, 1378, 1379, 1380, 1381, 1382, 1383, 1384, 1385, 1386, 1387, 1388, 1389, 1390, 1391, 1392, 1393, 1394, 1395, 1396, 1397, 1398, 1399, 1400, 1401, 1402, 1403, 1404, 1405, 1406, 1407, 1408, 1409, 1410, 1411, 1412, 1413, 1414, 1415, 1416, 1417, 1418, 1419, 1420, 1421, 1422, 1423, 1424, 1425, 1426, 1427, 1428, 1429, 1430, 1431, 1432, 1433, 1434, 1435, 1436, 1437, 1438, 1439, 1440, 1441, 1442, 1443, 1444, 1445, 1446, 1447, 1448, 1449, 1450, 1451, 1452, 1453, 1454, 1455, 1456, 1457, 1458, 1459, 1460, 1461, 1462, 1463, 1464, 1465, 1466, 1467, 1468, 1469, 1470, 1471, 1472, 1473, 1474, 1475, 1476, 1477, 1478, 1479, 1480, 1481, 1482, 1483, 1484, 1485, 1486, 1487, 1488, 1489, 1490, 1491, 1492, 1493, 1494, 1495, 1496, 1497, 1498, 1499, 1500, 1501, 1502, 1503, 1504, 1505, 1506, 1507, 1508, 1509, 1510, 1511, 1512, 1513, 1514, 1515, 1516, 1517, 1518, 1519, 1520, 1521, 1522, 1523, 1524, 1525, 1526, 1527, 1528, 1529, 1530, 1531, 1532, 1533, 1534, 1535, 1536, 1537, 1538, 1539, 1540, 1541, 1542, 1543, 1544, 1545, 1546, 1547, 1548, 1549, 1550, 1551, 1552, 1553, 1554, 1555, 1556, 1557, 1558, 1559, 1560, 1561, 1562, 1563, 1564, 1565, 1566, 1567, 1568, 1569, 1570, 1571, 1572, 1573, 1574, 1575, 1576, 1577, 1578, 1579, 1580, 1581, 1582, 1583, 1584, 1585, 1586, 1587, 1588, 1589, 1590, 1591, 1592, 1593, 1594, 1595, 1596, 1597, 1598, 1599, 1600, 1601, 1602, 1603, 1604, 1605, 1606, 1607, 1608, 1609, 1610, 1611, 1612, 1613, 1614, 1615, 1616, 1617, 1618, 1619, 1620, 1621, 1622, 1623, 1624, 1625, 1626, 1627, 1628, 1629, 1630, 1631, 1632, 1633, 1634, 1635, 1636, 1637, 1638, 1639, 1640, 1641, 1642, 1643, 1644, 1645, 1646, 1647, 1648, 1649, 1650, 1651, 1652, 1653, 1654, 1655, 1656, 1657, 1658, 1659, 1660, 1661, 1662, 1663, 1664, 1665, 1666, 1667, 1668, 1669, 1670, 1671, 1672, 1673, 1674, 1675, 1676, 1677, 1678, 1679, 1680, 1681, 1682, 1683, 1684, 1685, 1686, 1687, 1688, 1689, 1690, 1691, 1692, 1693, 1694, 1695, 1696, 1697, 1698, 1699, 1700, 1701, 1702, 1703, 1704, 1705, 1706, 1707, 1708, 1709, 1710, 1711, 1712, 1713, 1714, 1715, 1716, 1717, 1718, 1719, 1720, 1721, 1722, 1723, 1724, 1725, 1726, 1727, 1728, 1729, 1730, 1731, 1732, 1733, 1734, 1735, 1736, 1737, 1738, 1739, 1740, 1741, 1742, 1743, 1744, 1745, 1746, 1747, 1748, 1749, 1750, 1751, 1752, 1753, 1754, 1755, 1756, 1757, 1758, 1759, 1760, 1761, 1762, 1763, 1764, 1765, 1766, 1767, 1768, 1769, 1770, 1771, 1772, 1773, 1774, 1775, 1776, 1777, 1778, 1779, 1780, 1781, 1782, 1783, 1784, 1785, 1786, 1787, 1788, 1789, 1790, 1791, 1792, 1793, 1794, 1795, 1796, 1797, 1798, 1799, 1800, 1801, 1802, 1803, 1804, 1805, 1806, 1807, 1808, 1809, 1810, 1811, 1812, 1813, 1814, 1815, 1816, 1817, 1818, 1819, 1820, 1821, 1822, 1823, 1824, 1825, 1826, 1827, 1828, 1829, 1830, 1831, 1832, 1833, 1834, 1835, 1836, 1837, 1838, 1839, 1840, 1841, 1842, 1843, 1844, 1845, 1846, 1847, 1848, 1849, 1850, 1851, 1852, 1853, 1854, 1855, 1856, 1857, 1858, 1859, 1860, 1861, 1862, 1863, 1864, 1865, 1866, 1867, 1868, 1869, 1870, 1871, 1872, 1873, 1874, 1875, 1876, 1877, 1878, 1879, 1880, 1881, 1882, 1883, 1884, 1885, 1886, 1887, 1888, 1889, 1890, 1891, 1892, 1893, 1894, 1895, 1896, 1897, 1898, 1899, 1900, 1901, 1902, 1903, 1904, 1905, 1906, 1907, 1908, 1909, 1910, 1911, 1912, 1913, 1914, 1915, 1916, 1917, 1918, 1919, 1920, 1921, 1922, 1923, 1924, 1925, 1926, 1927, 1928, 1929, 1930, 1931, 1932, 1933, 1934, 1935, 1936, 1937, 1938, 1939, 1940, 1941, 1942, 1943, 1944, 1945, 1946, 1947, 1948, 1949, 1950, 1951, 1952, 1953, 1954, 1955, 1956, 1957, 1958, 1959, 1960, 1961, 1962, 1963, 1964, 1965, 1966, 1967, 1968, 1969, 1970, 1971, 1972, 1973, 1974, 1975, 1976, 1977, 1978, 1979, 1980, 1981, 1982, 1983, 1984, 1985, 1986, 1987, 1988, 1989, 1990, 1991, 1992, 1993, 1994, 1995, 1996, 1997, 1998, 1999, 2000.

Allegorische Figur der Musik, Zug der Musiker: Guido von Arezzo 1020, Hilck 1020-1021, J. des Puy 1300, Gohard 1300, Polibrod 1324-1325, Orlando Lupo 1320-1321, Martin 1300-1301, Ach. Koch 1600-1700, Huel 1600-1700, Marcell 1600-1700, Hagen 1600-1700, Scudato 1600-1700, Guck 1700-1792, Leo 1700-1742, Bodo 1700-1701, Freyden 1710-1736, Farn 1720-1800, J. Hugel 1732-1800, Mart 1736-1791.

Allegorische Figur der bildenden Kunst, Zug der Architekten: Giovanni Perini 1200, 1200, Meider Gerhard von Eibe 1200, Erwin von Meibach 1200, Peter von Arco 1200, Brandeburg 1277-1311, Albert 1300-1472, Bontano 1444-1511, Perini 1200-1300, Vignola 1407-1573, Palladio 1510-1580, Veroni 1622-1721, Mantoni 1643-1700.

Zug der Bildhauer: Gohard 1320, Bontano 1300, A. Knoll 1420-1507, F. Vacker 1500-1520, Michel Angelo 1472-1564, Berni, Cellini 1500-1572, Bontano 1500-1600.

Zug der Maler: Cimabue 1240-1300, Giotto 1270-1341, J. von Puk 1350-1445, Mantoni 1400-1421, Gaudenzio 1420-1420, Bramante 1460-1490, U. de Vinci 1452-1510, Raffel 1490-1520, Andrea Mantoni 1490-1520, Durer 1471-1520, Hans Holbein 1480-1530, Paul Veronese 1550-1590, Titian 1512-1570, Verrocchio 1490-1544, Botticelli 1470-1510, S. Pintoricchio 1494-1600, Volpato 1500-1600, Giove Ferrini 1600-1682, Bontano 1500-1600, A. Bontano 1600-1640, Tiziano 1610-1690, Michelangelo 1610-1700, Raphael 1610-1690, Leonardo 1610-1690, Raffaello 1610-1690, Holbein 1610-1700, Raphael 1610-1690.

J. Mánes.



Šabinec (1853)

62 Josef Mánes, Únos Sabinek, 1853



63 Neznámý fotograf, Karel Javůrek
v historickém kostýmu, /50. léta/





65 Thomas Stothard, Shakespearovské role, 1830

66 Karel Purkyně, Skica k Shakespearově průvodu, 1864





67 František Kolár, Návrh alegorického vozu v průvodu kladení základního kamene Národního divadla, 1868

68 Viktor Oliva, Vůz sochařské firmy při manévrech v Plzni, 1886





69 Antonín Gareis ml., Živý obraz Únos Jessiky /komponoval pro Shakespearovské oslavy K. Purkyně/, 1864

70 Peter Cornelius, Romeno a Julie v hrobce, 1819





71 František Kolár, Slávie žehnající Čechy,
 návrh živého obrazu, 1874

72 František Kolár, Živý obraz k počtě panovníka při představení ND



„Malebné skupení“
Steffkovi počty věrných ostrostřelců na vídeňské výstavě



73 František Kolár, „Malebné skupení“, 1873

74 František Kolár, „Verbování v třicetileté válce — českého divadla s německým“, 1873

Verbování v třicetileté válce — českého divadla s německým.
Dle Ant. Dvořáka od Fr. Kolára.



Malina Staněk. Šebesta a Duchom. Vachá. Hala. Grund. Wising. Šlaský. Krasný. Hřimel.

Ročník I a poslední.

Probo numer.

V Praze 17^{ho} března.

Probo numerus příjímá nakladatel 15 š.
Vydání 3x až 4x měsíčně.



Akademický Organ.

Nakladatel a majitel: Gnom Dachs.

Odpočívající redaktor: Vulpes.

Prosi se aby p: literati náš hojný,
my rukopisy obohacili, což nemáme
ani nezvykneme.

Ilustrátoři veskerí p:
umělci v Bílárně.



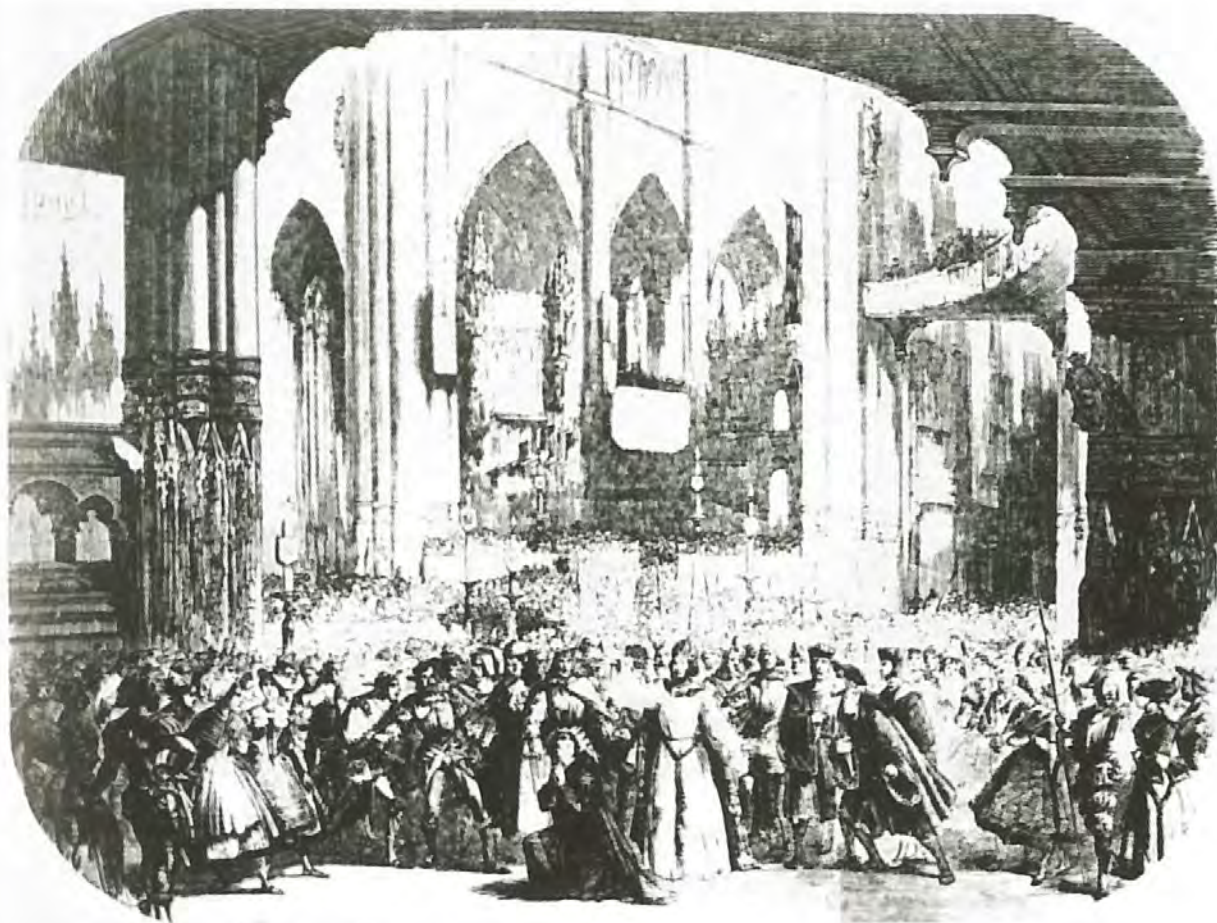
Jacobus Cuba z rodu Sekikanedriiv



76 Jindřich Eckert, Josef Tulka a malíř Kryšpín „v lóži“

77 Jindřich Eckert, Dostaveníčko /Karnevalové typy/, 1879





78 Giacomo Meyerbeer, Prorok, Leipziger Ill. Zeitung 1850

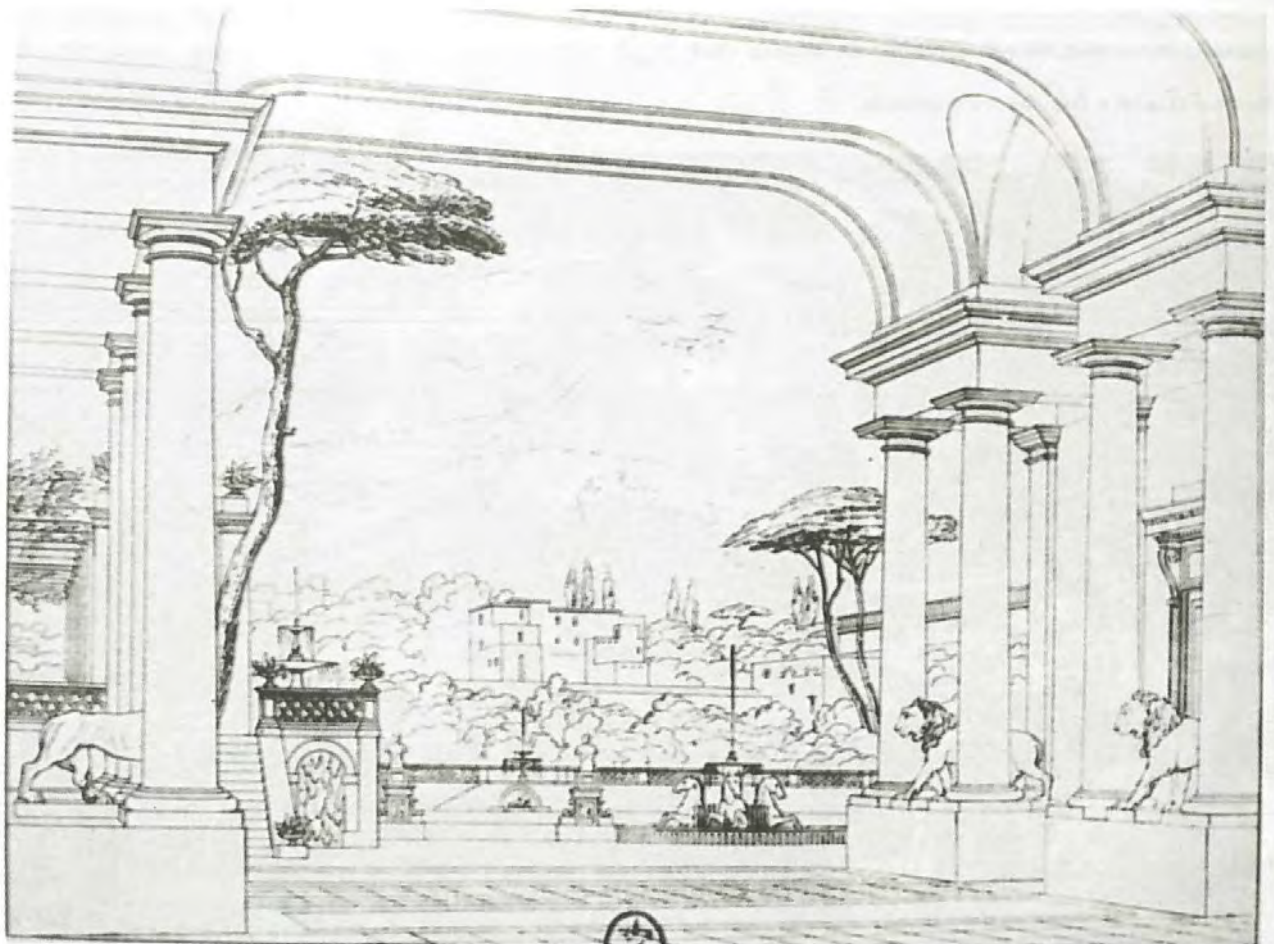
79 Erupce Vesuvu v Daguerrově dioramatu





80 Giovanni Pacini, *Poslední den Pompejí* /A. Sanquirico/, 1827

81 Daniel Francois E. Auber, *Němá z Portici* /Larbouillet/, 1828





82 Bedřich Smetana, Dalibor /J. Mukařovský/, 1886

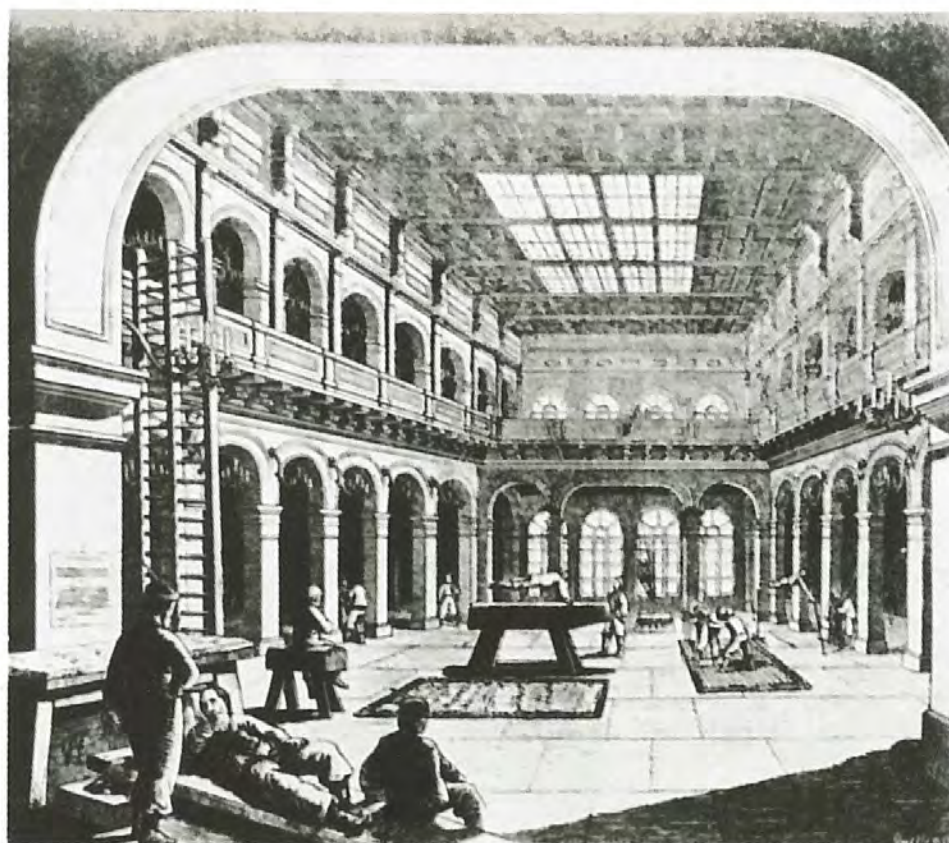
83 Richard Wagner, Soumrak bohů — 1. jednání /J. Hoffmann/, 1876





84 Richard Wagner, *Soumrak bohů* — 3. jednání /J. Hoffmann/, 1876

EVA STEHLÍKOVÁ — Obřadní a divadelní prvky v sokolském hnutí



85 František Chalupa, *Tělocvična pražského Sokola*, 1868



86 Cvičitel'ský sbor pražského Sokola, 1864

87 Uvítání Sokolů Pražských v Píibrami /14. 8. 1864/



Uvítání Sokolů Pražských v Píibrami

Pečirkův
Národní Kalendář

velký

na rok obyčejný



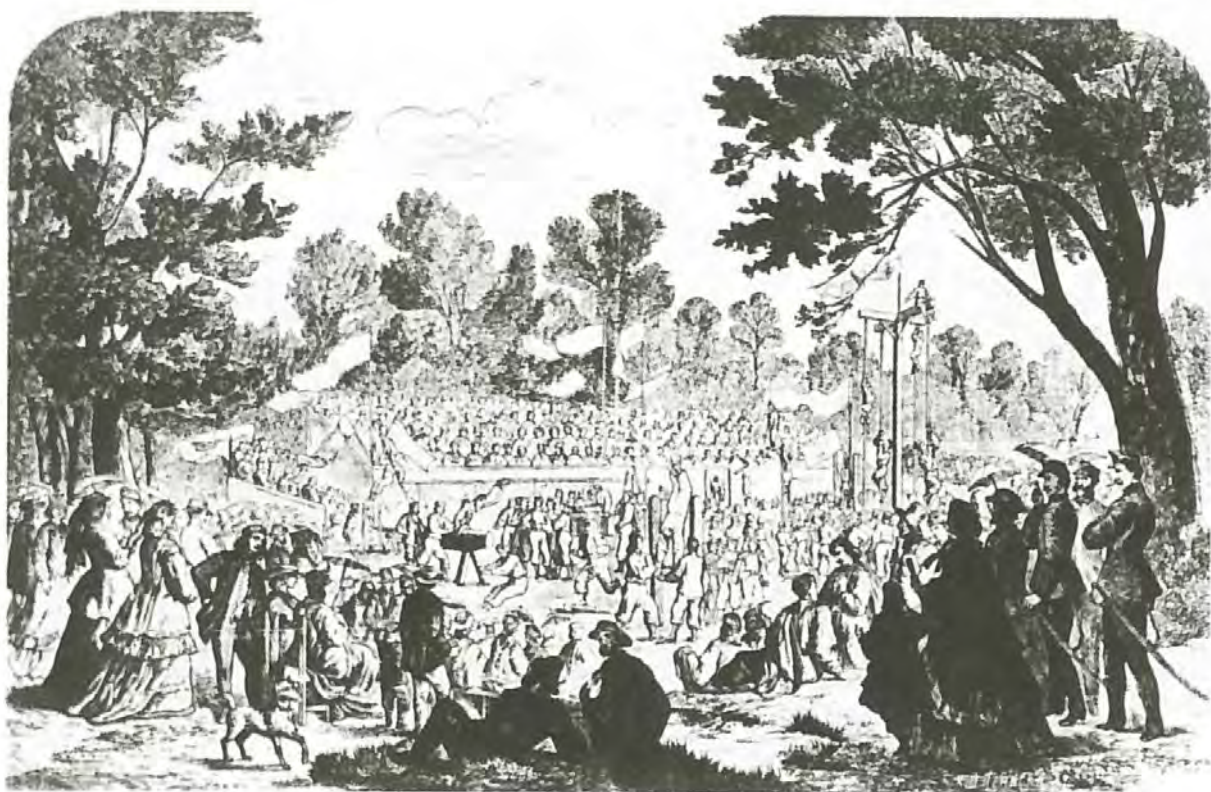
1865.

Dr. Jozef Pečirka.

„Národní kalendář“ od J. Pečirky psaného
 Hočnik osmy.

V Praze.

Tiskárna A. Štábla. — Nakladatel J. Pečirka.

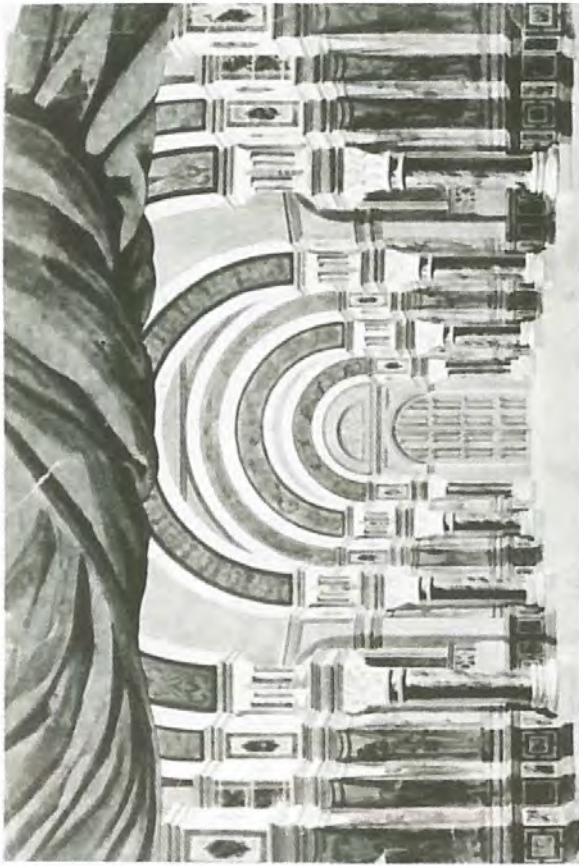


88 František Čermák, Veřejné cvičení na Rohanském ostrově 19. 5. 1867

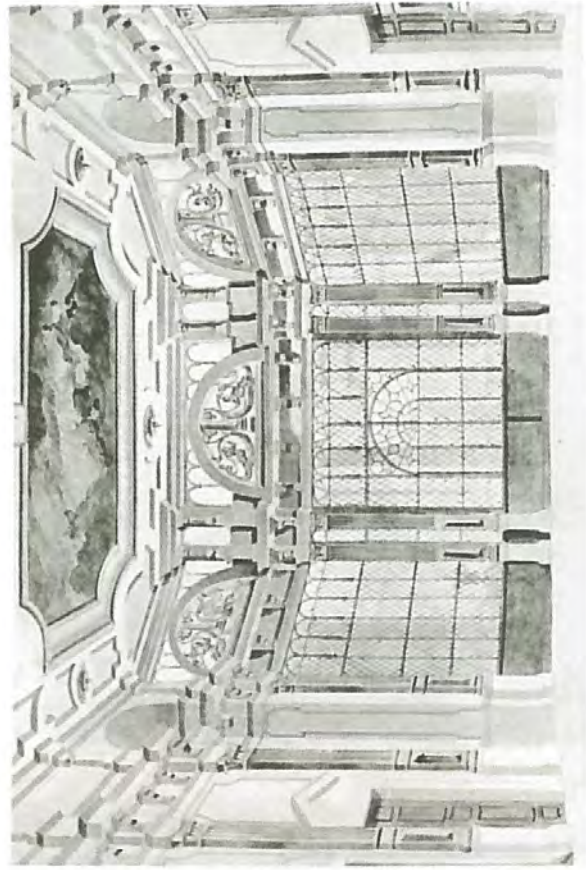
89 Adolf Liebscher, Veřejné cvičení jednot sokolských 18. 6. 1882



BOŘIVOJ SRBA — Jevištní výprava představení Smetanovy Libuše v Národním divadle z let 1881 a 1883



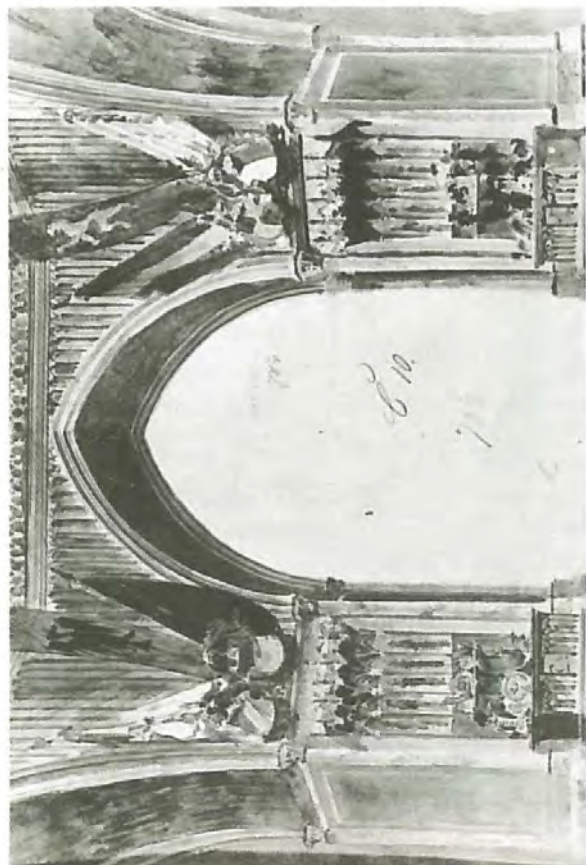
91 Angelo Quaglio, Románský sál, 1883



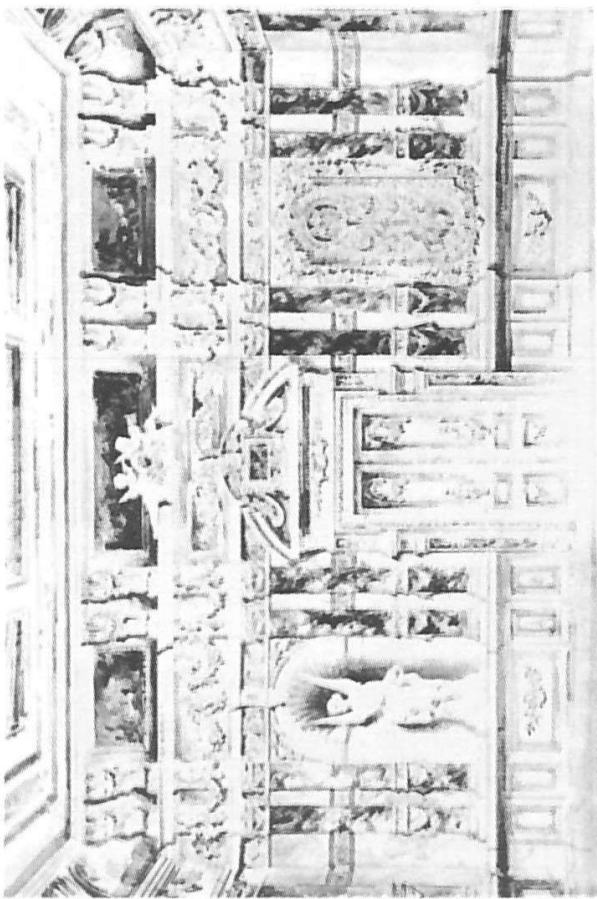
93 Angelo Quaglio, Sál v slohu renesančním, 1883



90 Brioschi — Burghart — Kautský, Římské město, 1883

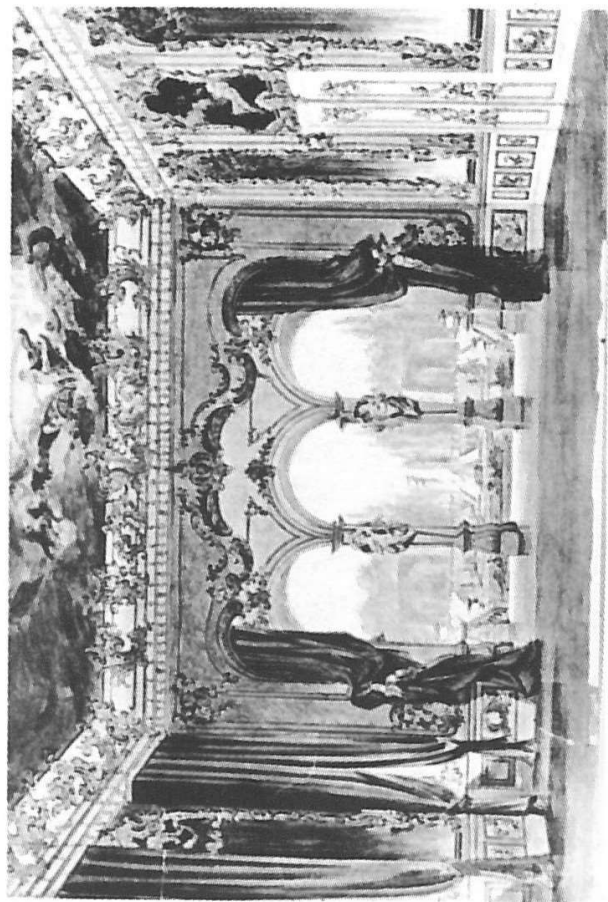
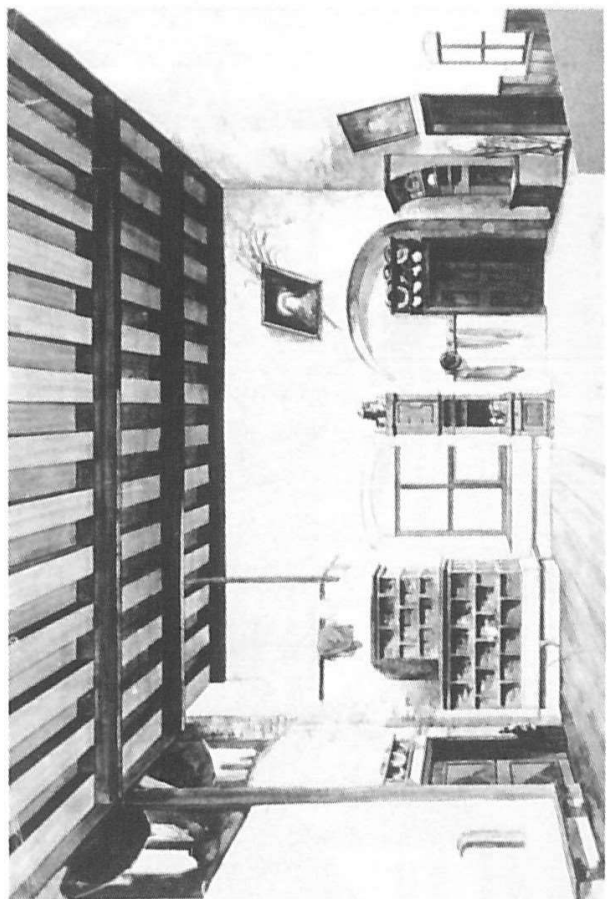


92 Brioschi — Burghart — Kautský, Gotický sál / oblouk/, 1881



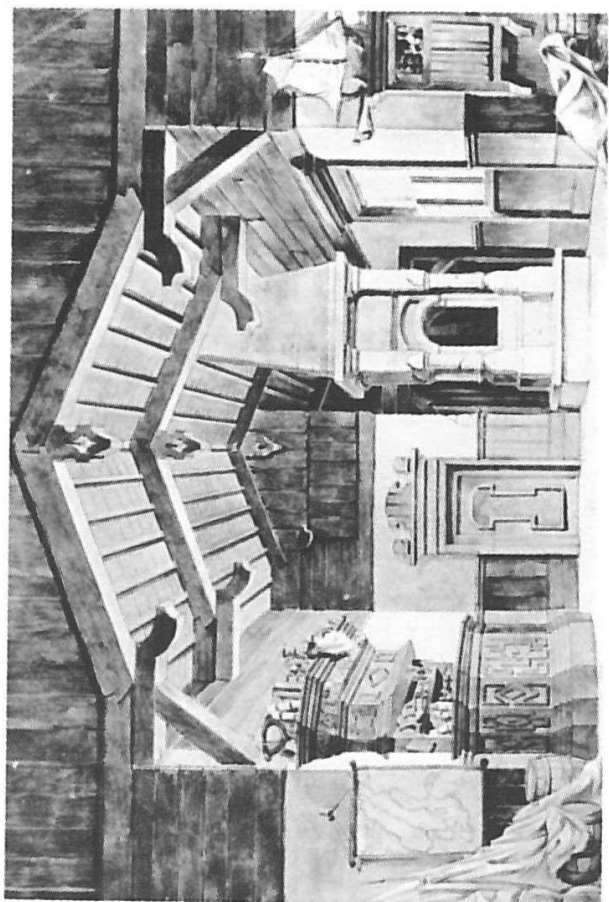
94 Neznámý autor, Barokní salón /?/

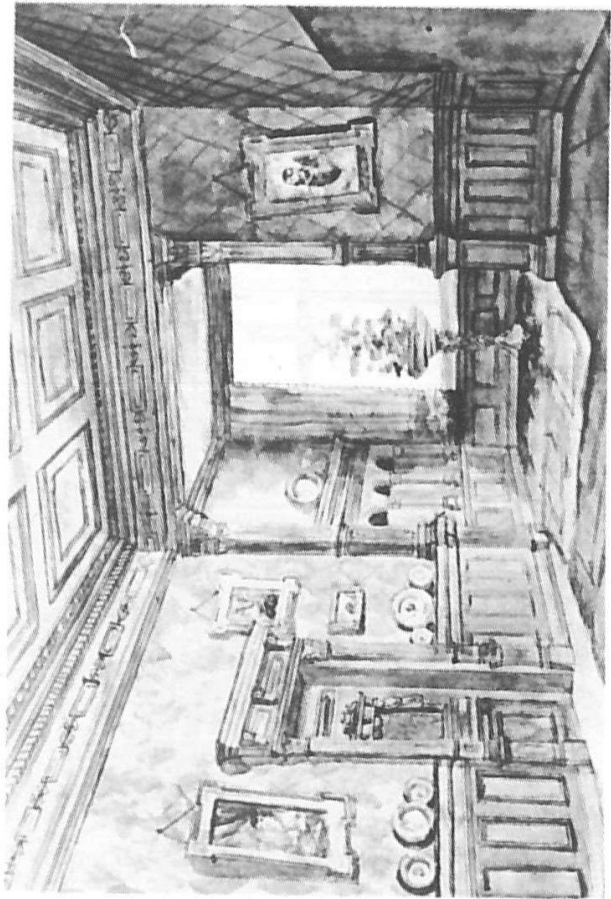
96 Neznámý autor, Selská jizba /?/



95 Angelo Quaglio, Salon Rococo

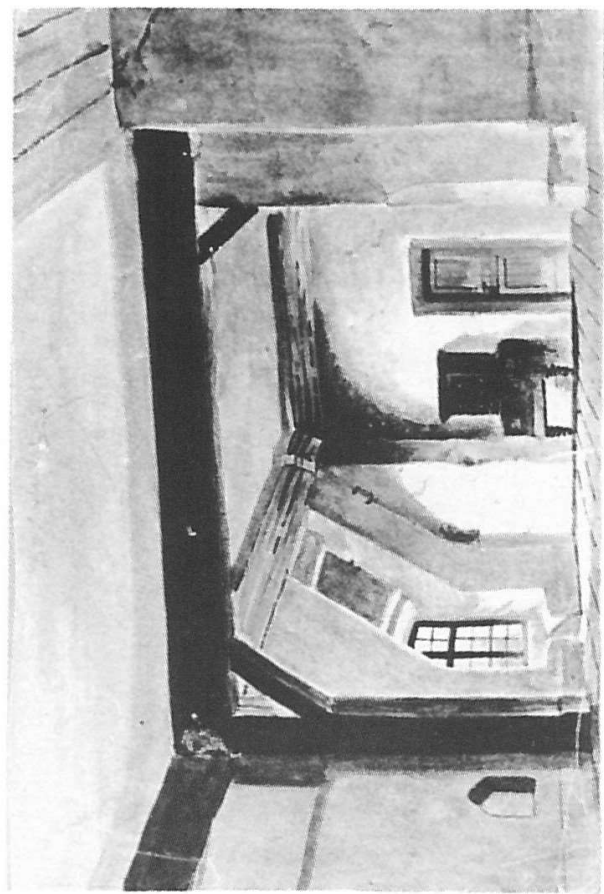
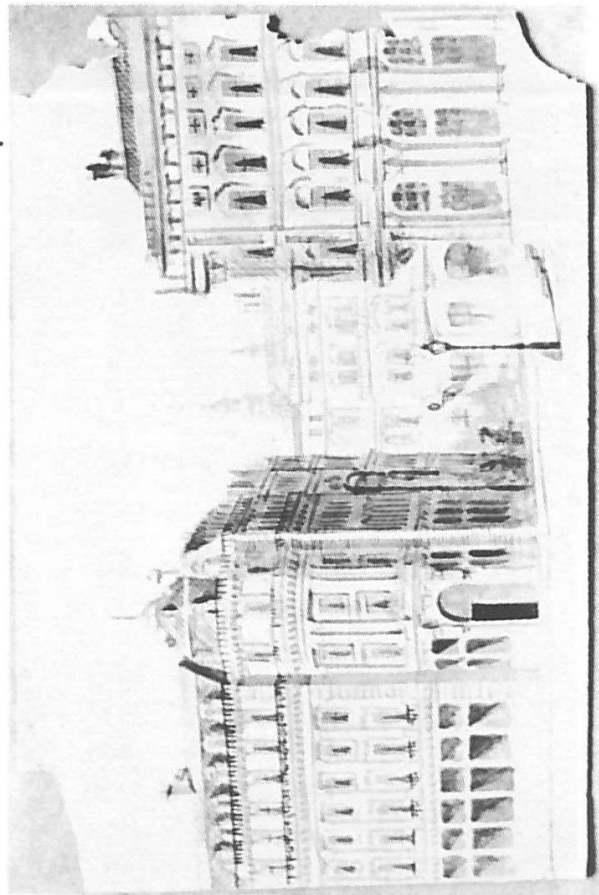
97 Angelo Quaglio, Holandská světnice, 1884





98 G. a M. Brücknerové, Moderní pokoj s červenými tapetami, 1883

100 Josef Haiss, Moderní město, 1883



99 Josef Haiss, Podkrovní světnice

101 G. a M. Brücknerové, Zahrada

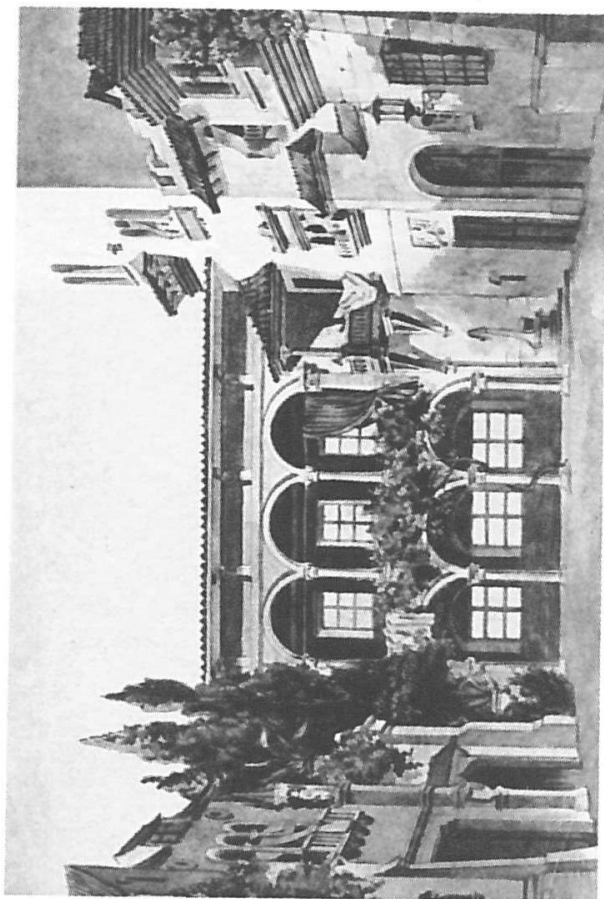




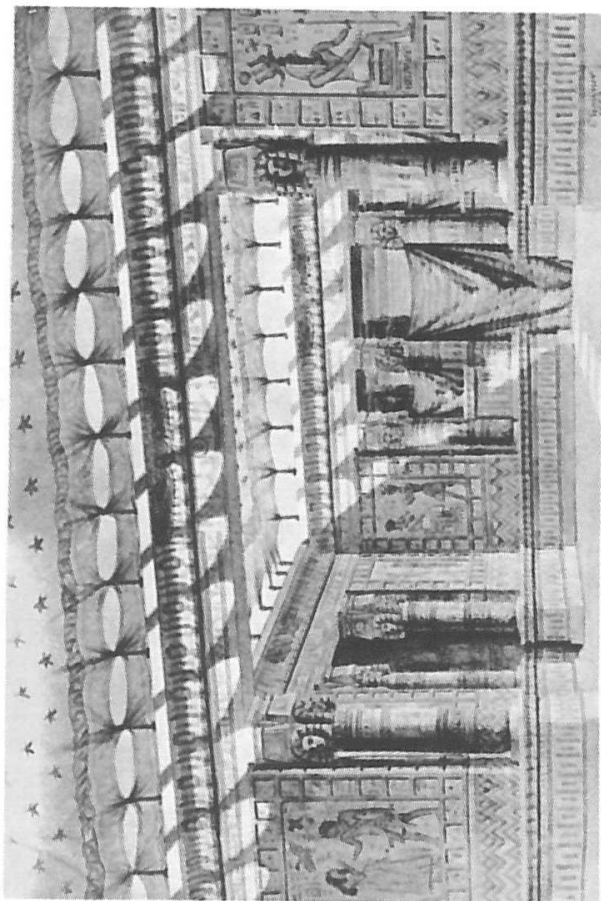
102 Brioschi — Burghart — Kautský, Byzantinský sál / Dimitrij 1883/



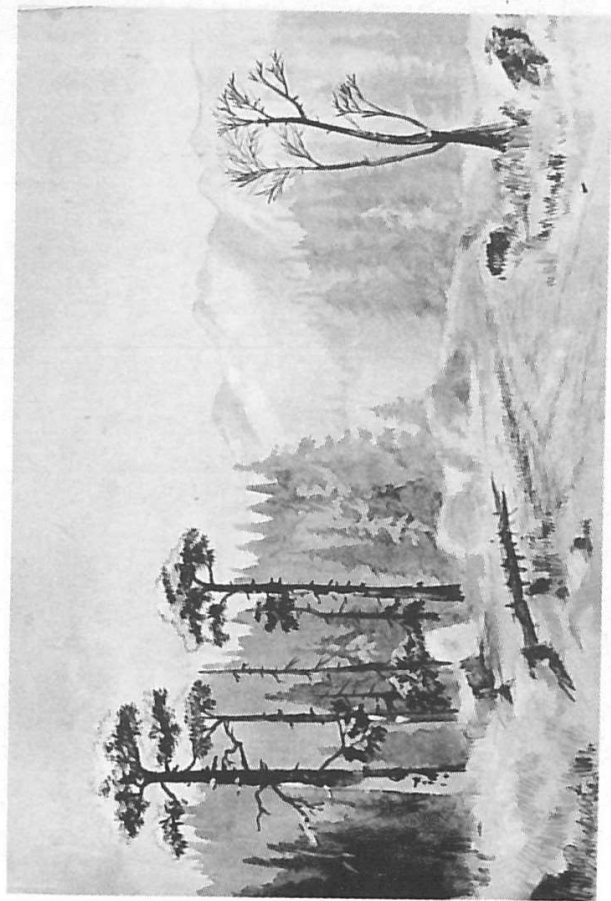
104 Angelo Quaglio, Les / Sen noci svatojanské 1884/



103 Angelo Quaglio, Posada / Carmen 1884/

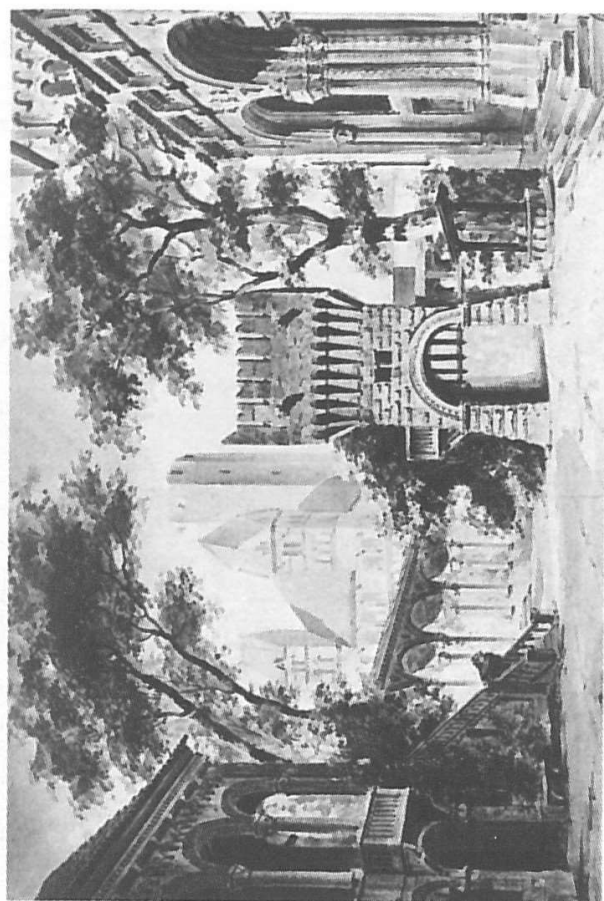


105 Karel Grunner, Pokoj princeznin / Aida 1884/



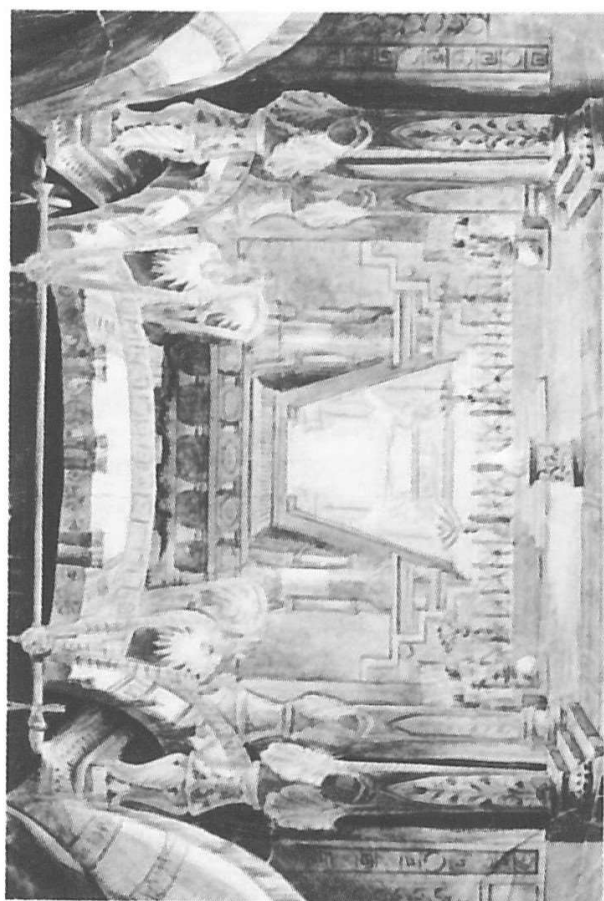
106 Josef Haiss, Zimní krajina / Mlýnář a jeho dítě 1883/

108 Angelo Quaglio, Římské město / Julius Caesar 1885/



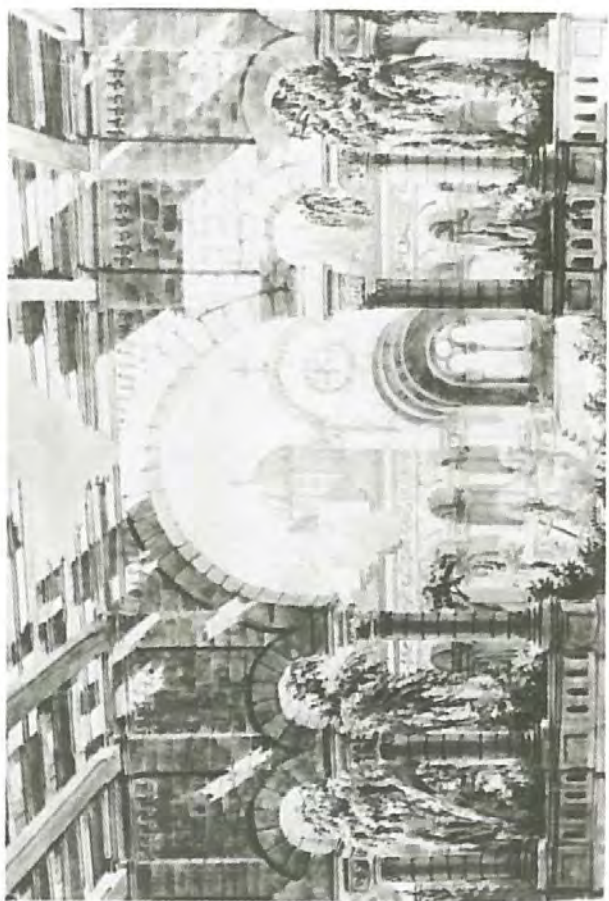
107 Brioschi — Burghart — Kauský, Nádvoří hradu / Lohengrin 1885/

109 Brioschi — Burghart — Kauský, Salamounův chrám / Královna ze Sáby 1886/





110 Brioschi — Burghart — Kautský, Hornatá krajina /Černohorci 1886/



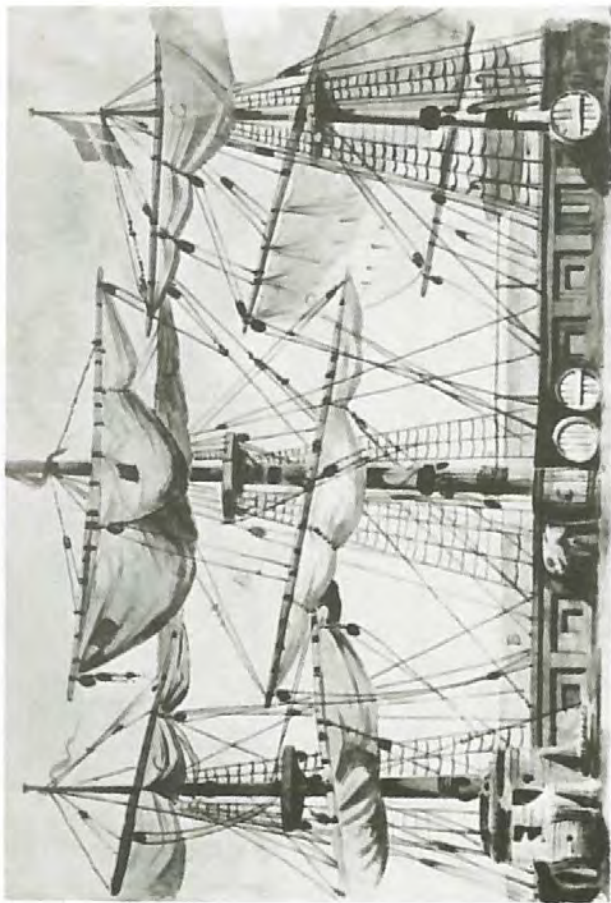
111 Karel Grunner /?, Klášterní zřícenina /Démon 1885/



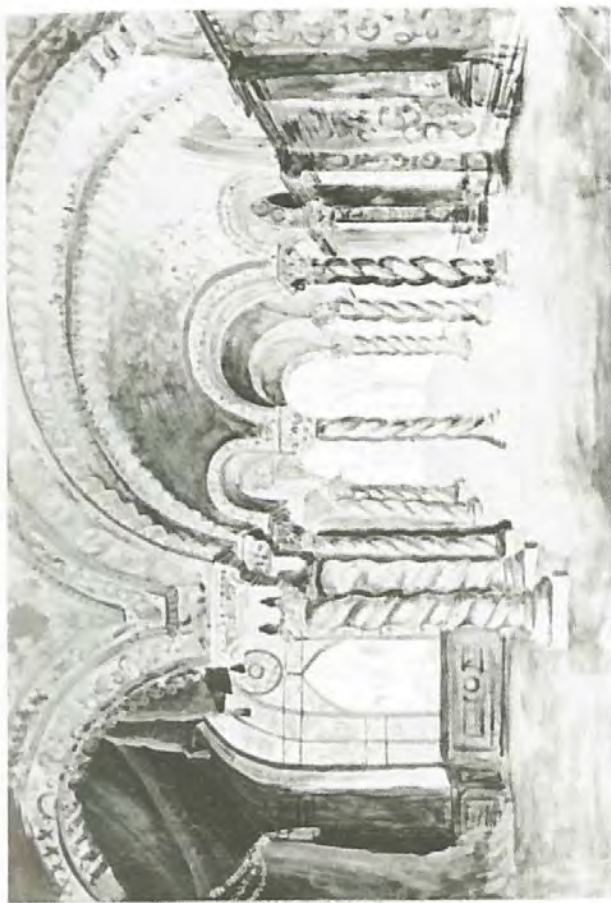
112 Robert Holzer, Assyrský sál /Myrrha 1886/



113 Robert Holzer, Egyptské chrámy /Kouzelná flétna 1887/



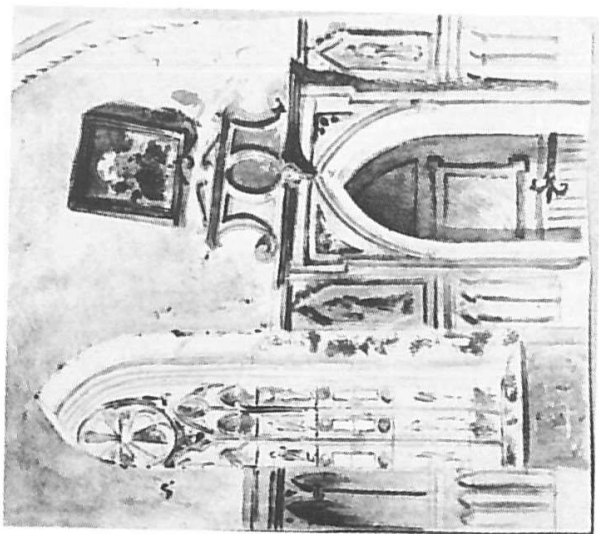
114 Robert Holzer, Paluba anglické admirálské lodi /Narenta 1887/



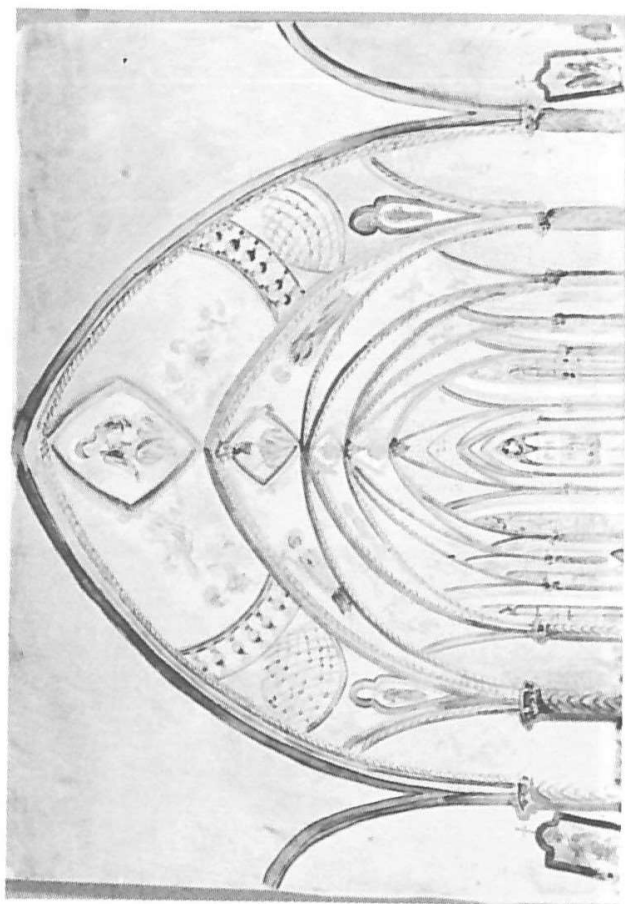
115 Robert Holzer, Sál v slohu byzantsinském /Othello 1888/



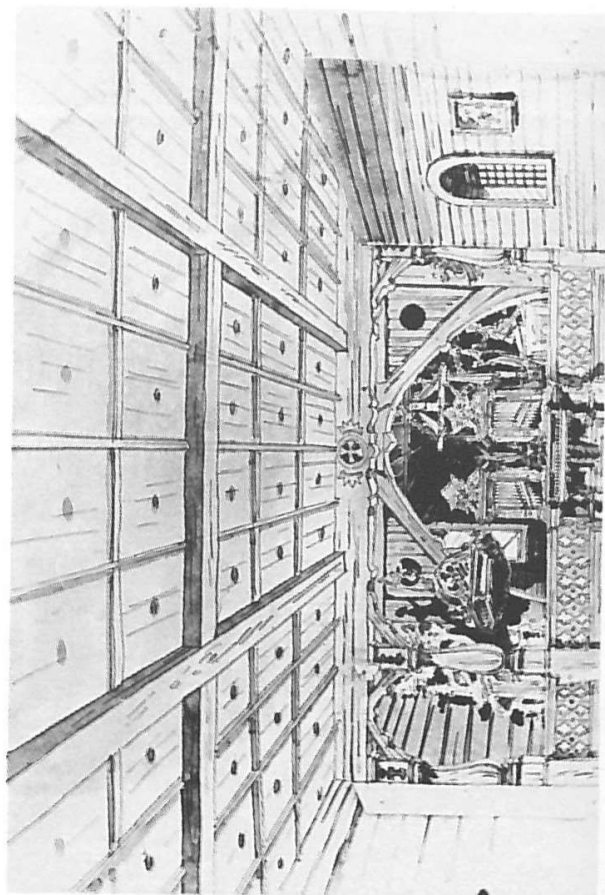
116 Jan Kautský, Vesnice /Prodaná nevěsta 1882/



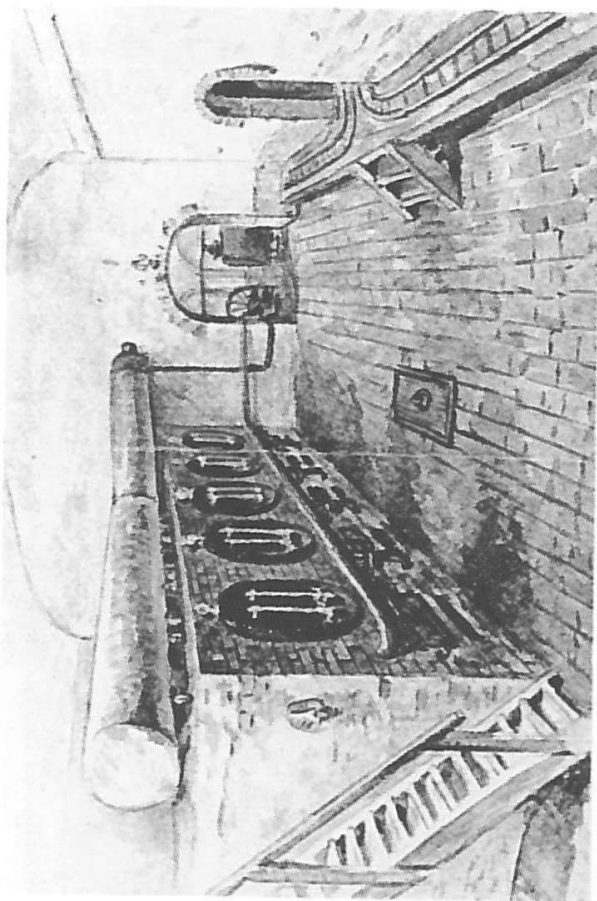
117, 118 Robert Holzer, Na kůru
v chrámě sv. Václava na Zderaze
/Karel Skréta 1883/

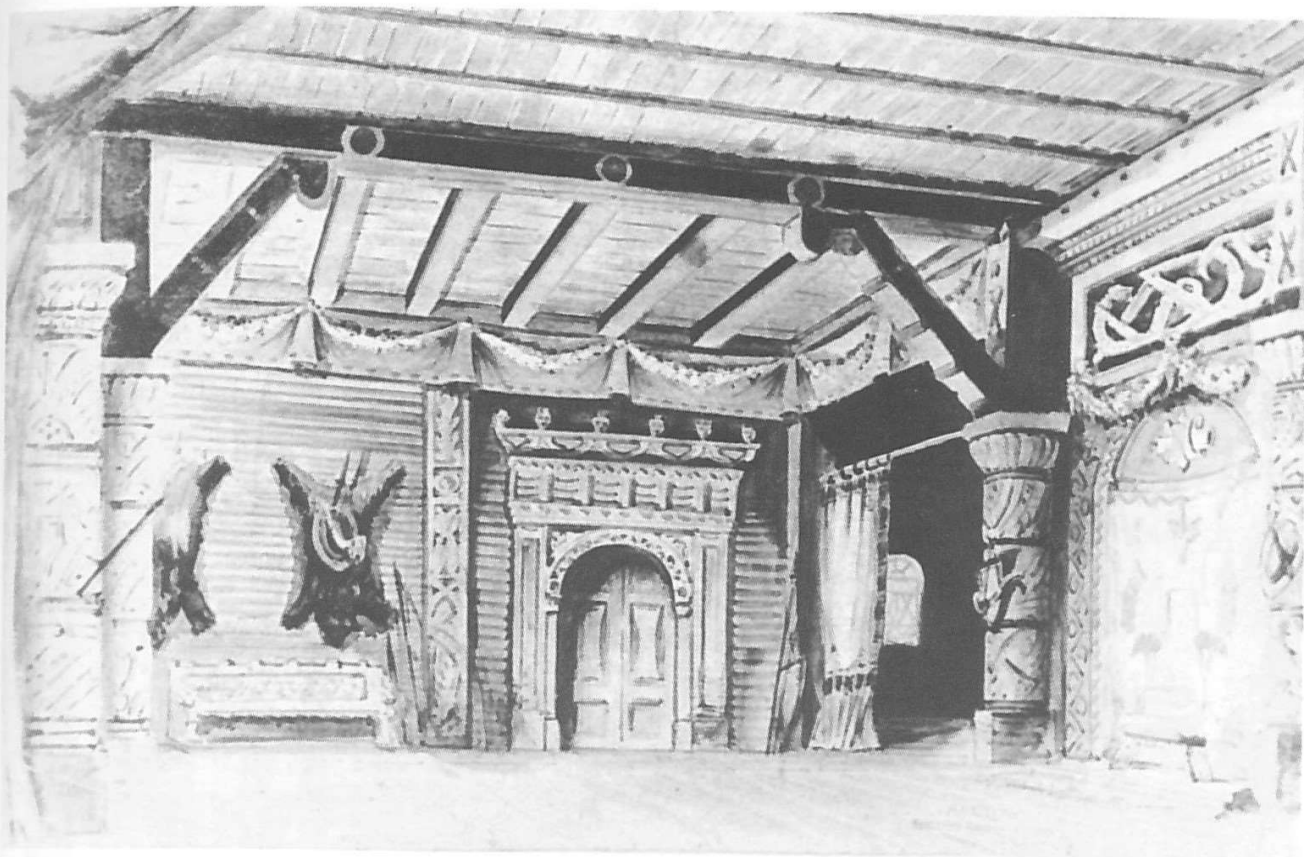


119 Karel Šapfer, Kůr a vnitřek kostela /Na večer Bílé soboty 1898/



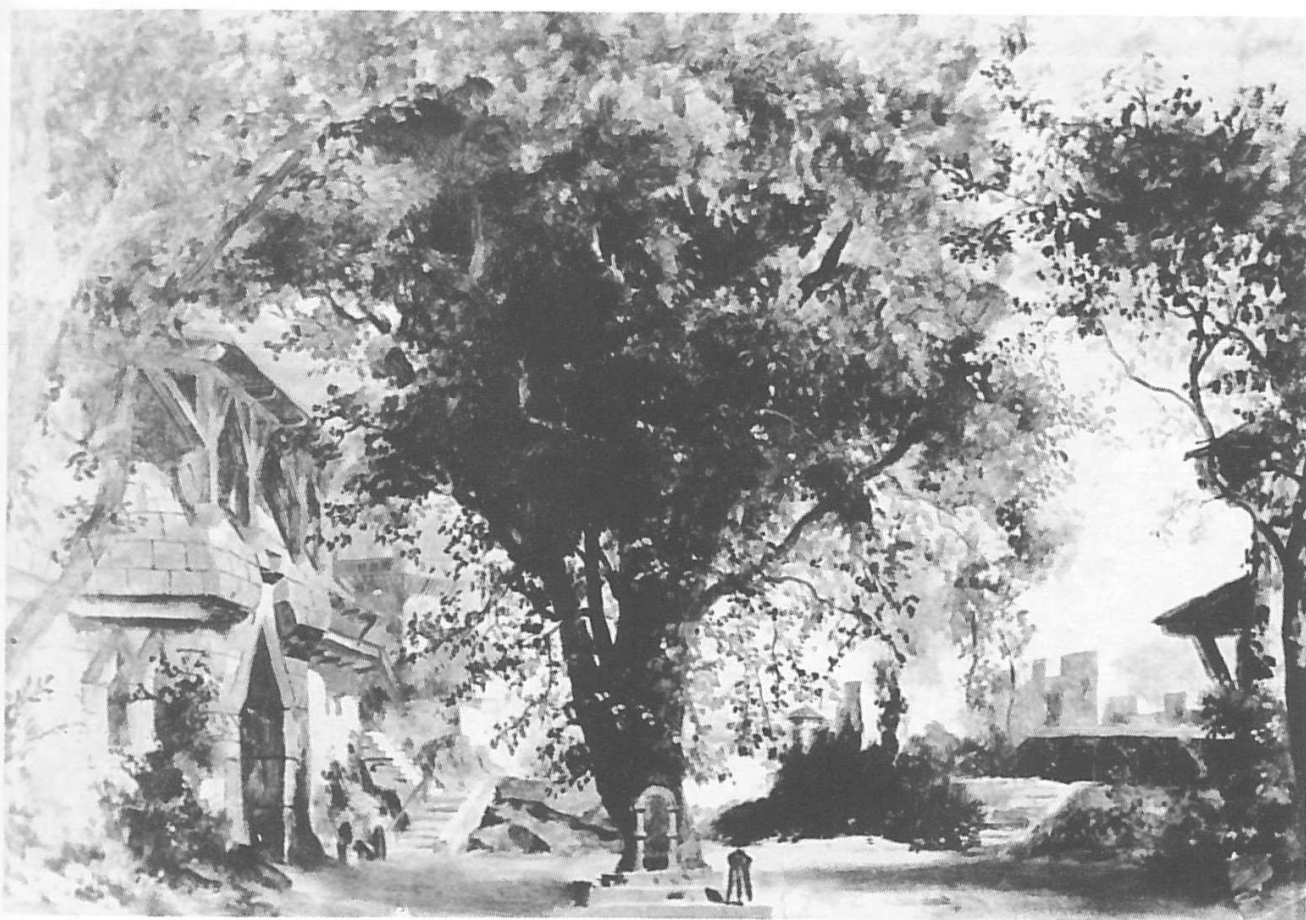
120 Neznámý autor, Dekorace k dramatu M. A. Šimáčka Svět malých lidí /1890/

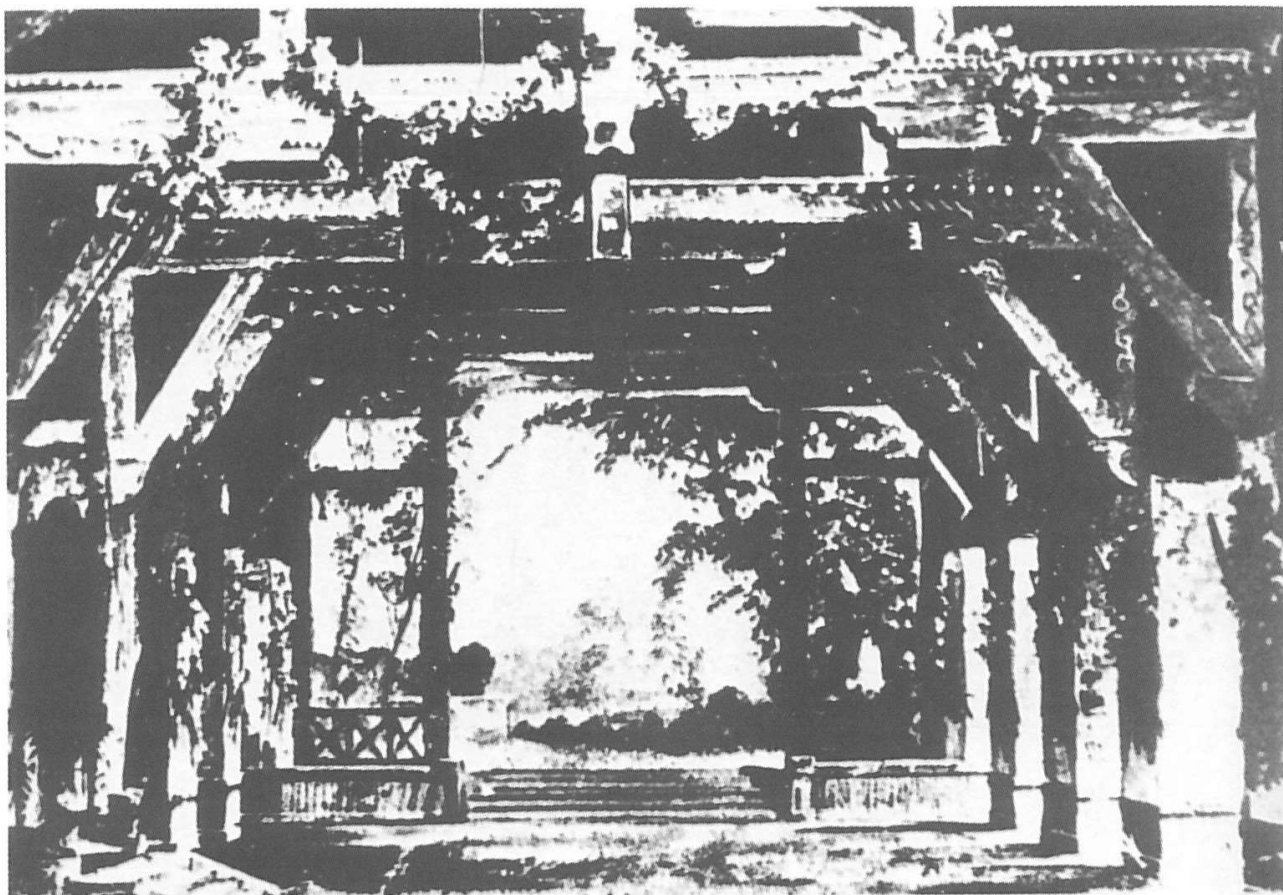




121 Brioschi — Burghart — Kautský, Staročeský pokoj — Komnata Libušina /Libuše 1881/

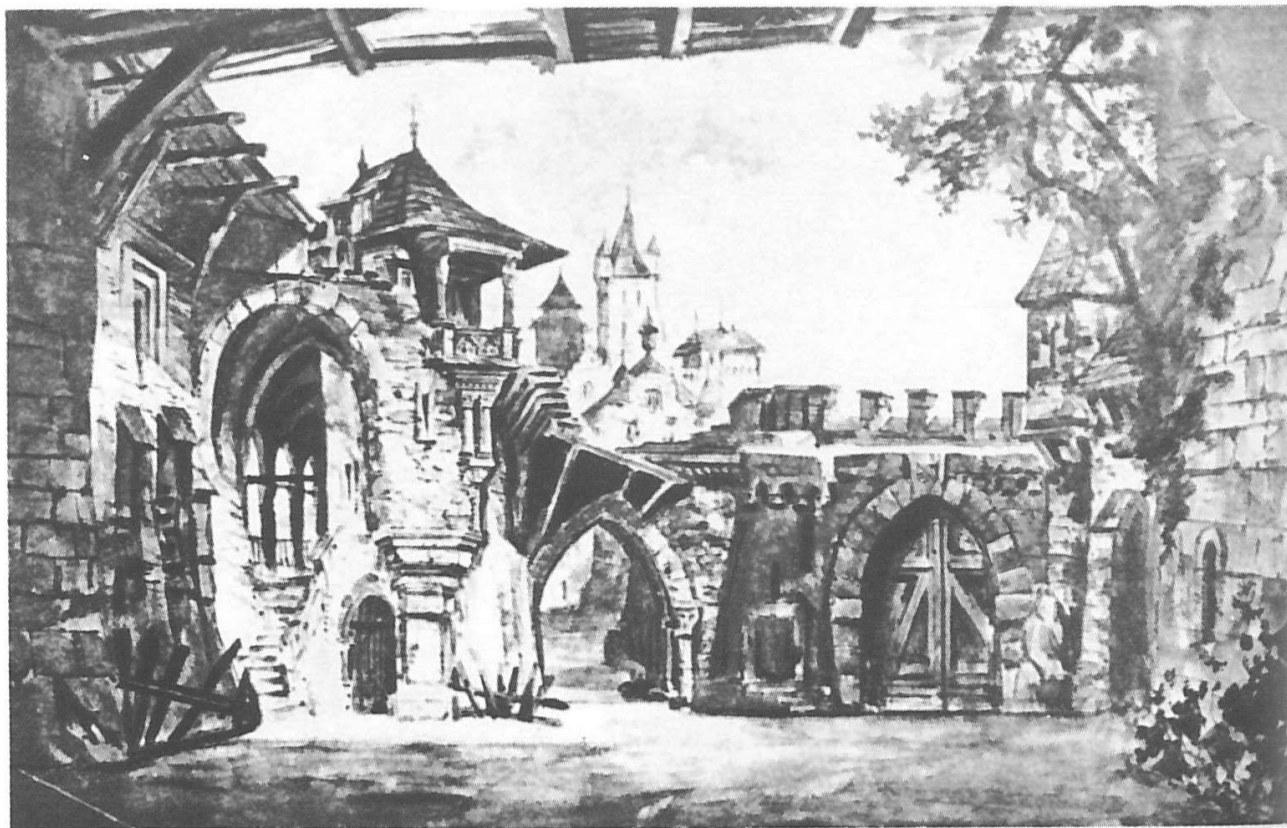
122 Brioschi — Burghart — Kautský, Předhradí /Hradní nádvoří/ — 1. jednání /Libuše 1881/





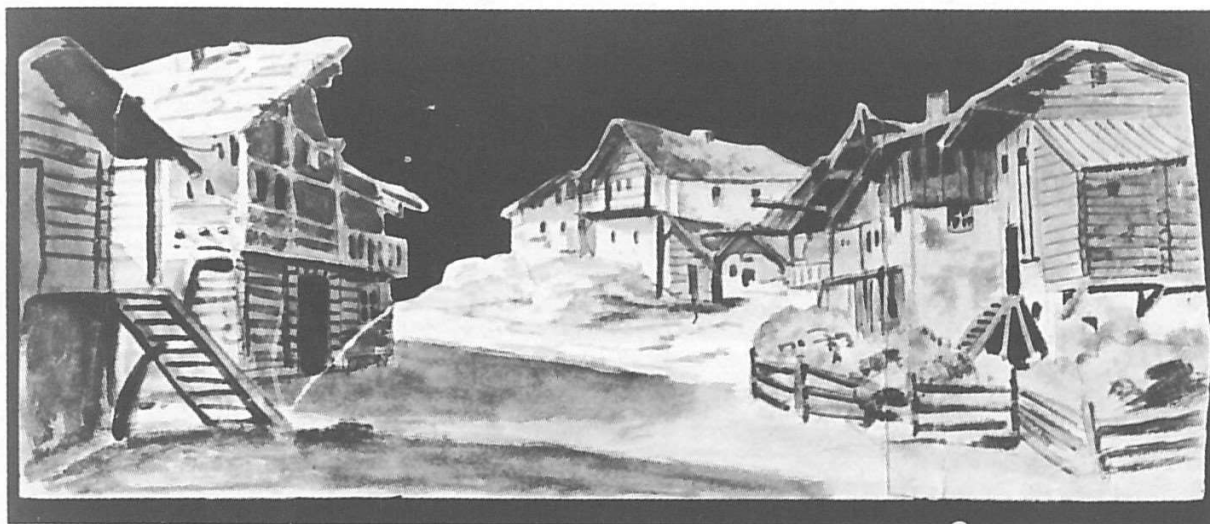
123 Brioschi — Burghart — Kautský, Slavnostní sál na Vyšehradě — 3. jednání /Libuše 1881/

124 Brioschi — Burghart — Kautský, Obecná dekorace Nádvoří /1883/ mylně pokládána za dekoraci Libuše z roku 1881





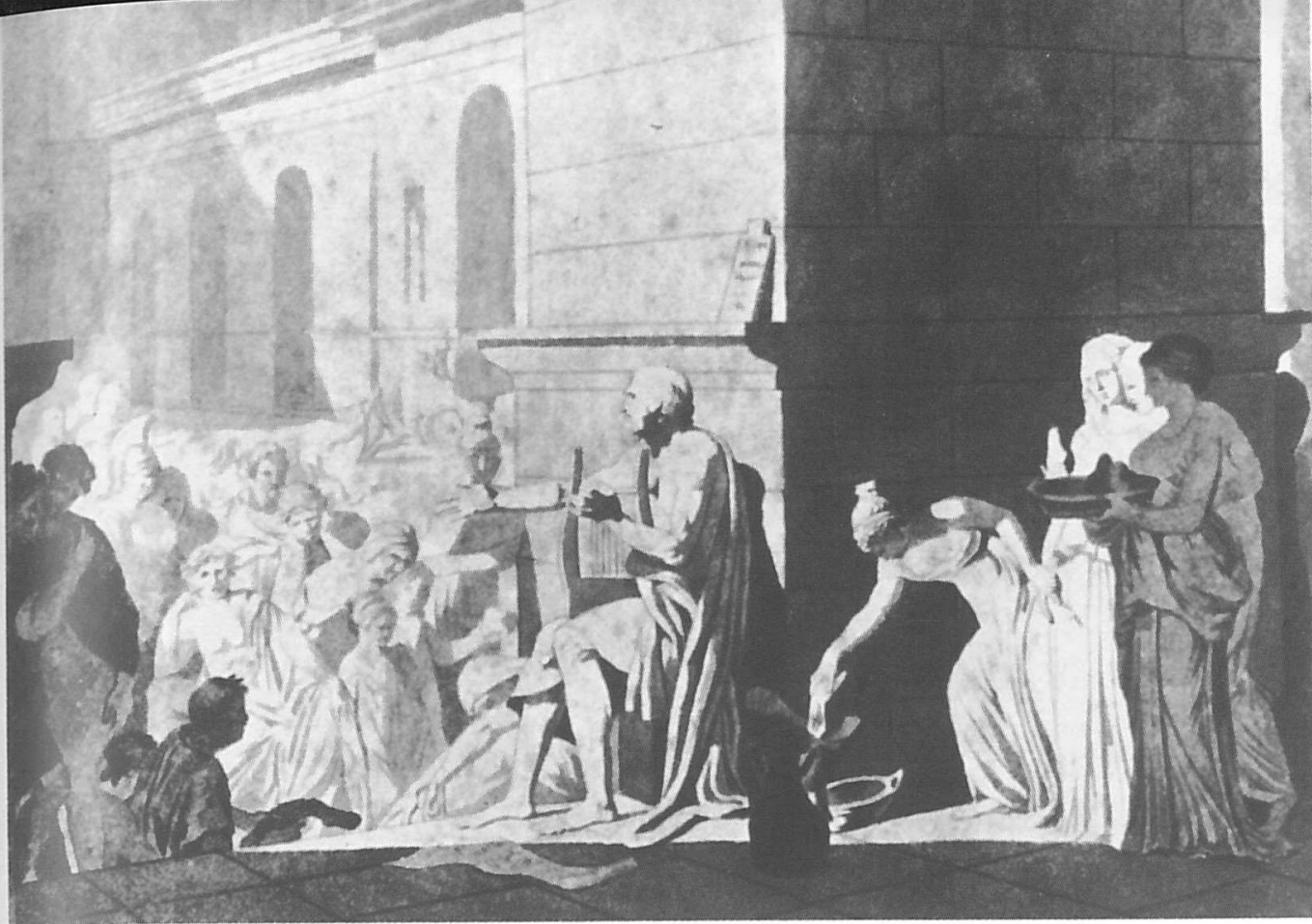
125, 126 Brioschi — Burghart — Kautský, Obecná dekorace Vesnice, oblouk a prospekt /1881/
mylně vydávaná za Přemyslův dvorec



127 Adolf Liebscher, Libušino poselstvo na dvoře stadickém, 1881





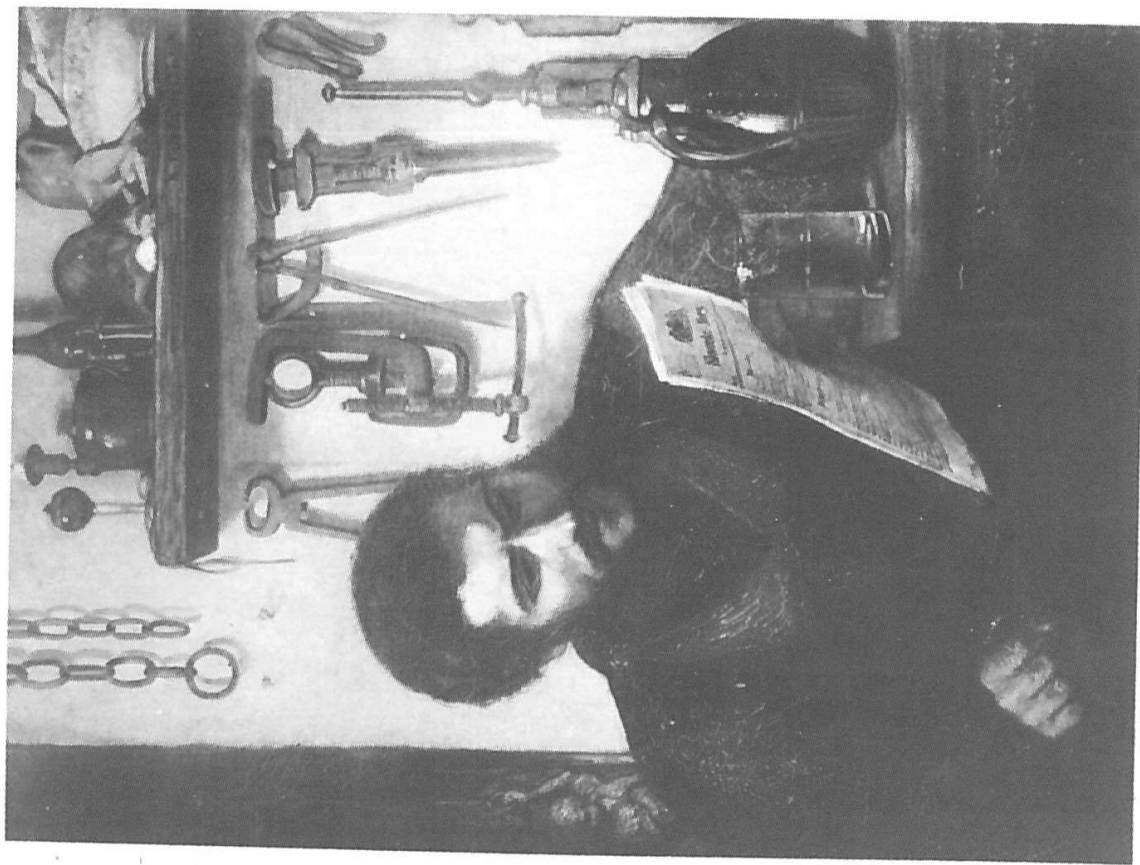


129 J.—L. David, Homère récitant ses vers aux Grecs, 1794
130 Antonín Machek, Podobizna pražské rodiny, 1814

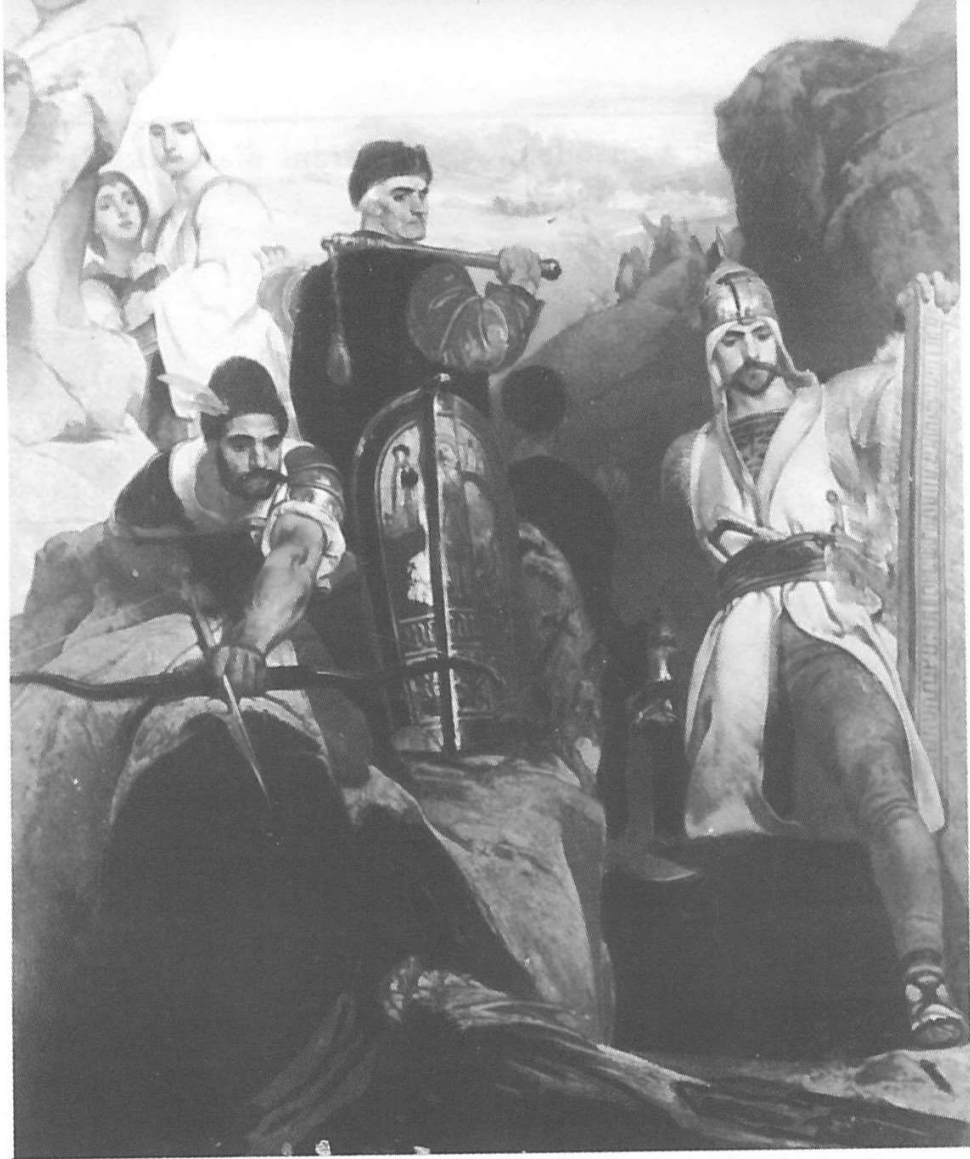




131 Karel Purkyně, Děti dívající se na obrázky, 1853



132 Karel Purkyně, Podobizna kováře Jecha, 1860



133 Jaroslav Čermák, Husité bránící průsmyk, 1857

134 Adolf Menzel, Auf der Fahrt durch schöne Natur, 1892

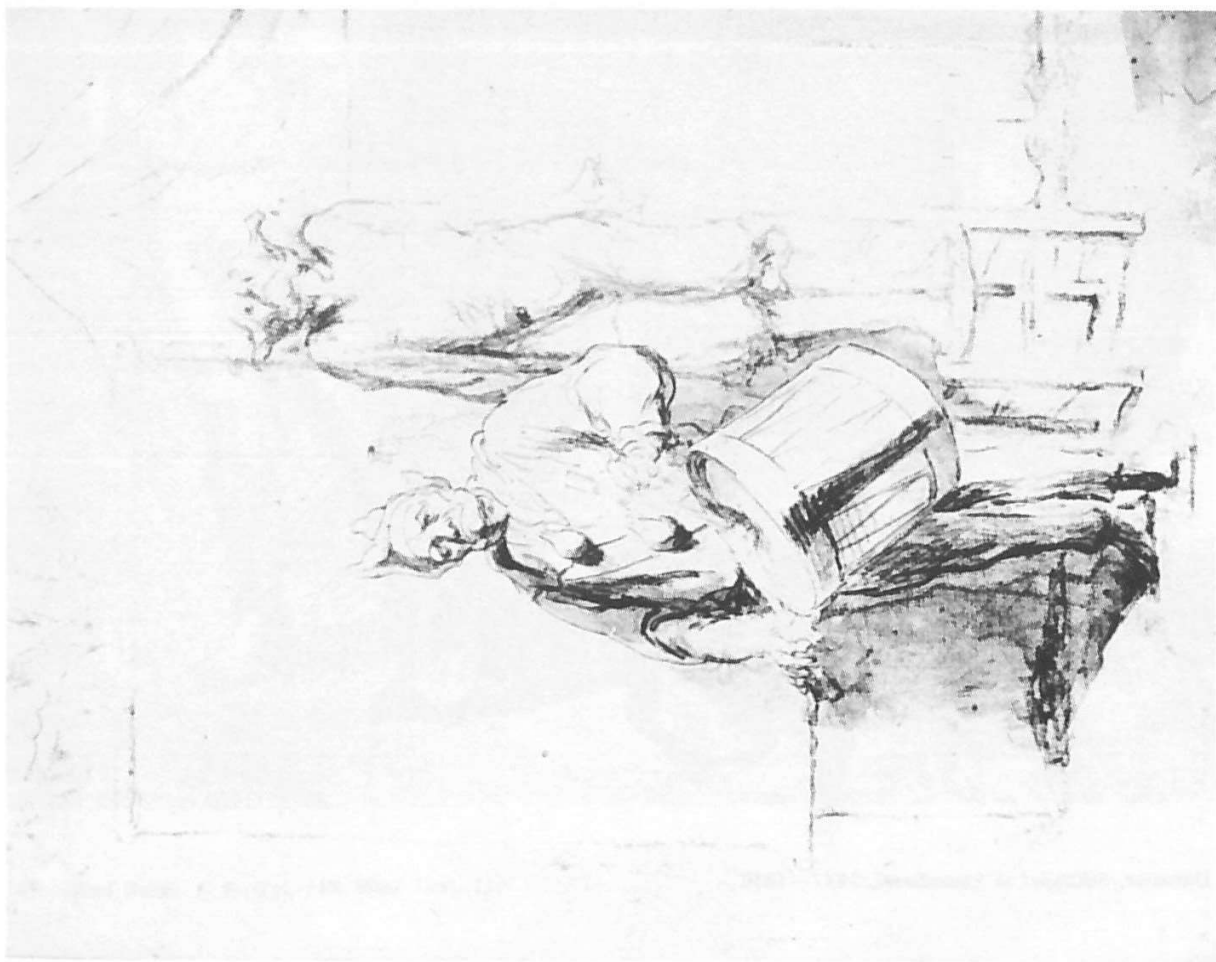




135 Honoré Daumier, Jarmareční představení, 1867—1870

136 Honoré Daumier, Obhájce, kol. 1860





137 Honoré Daumier, Představení, 1865—1867



138 Honoré Daumier, My chceme Barnabáše! 1849—1852



139 Honoré Daumier, Stěhující se komedianti, 1847—1850

DIVADLO V ČESKÉM NOVODOBÉM UMĚNÍ

výstava v Plzni 10. března—28. května 1983 /Katalog str. 341/





141 Karel Purkyně, Josef Wenzig, 1867 /kat. 112/



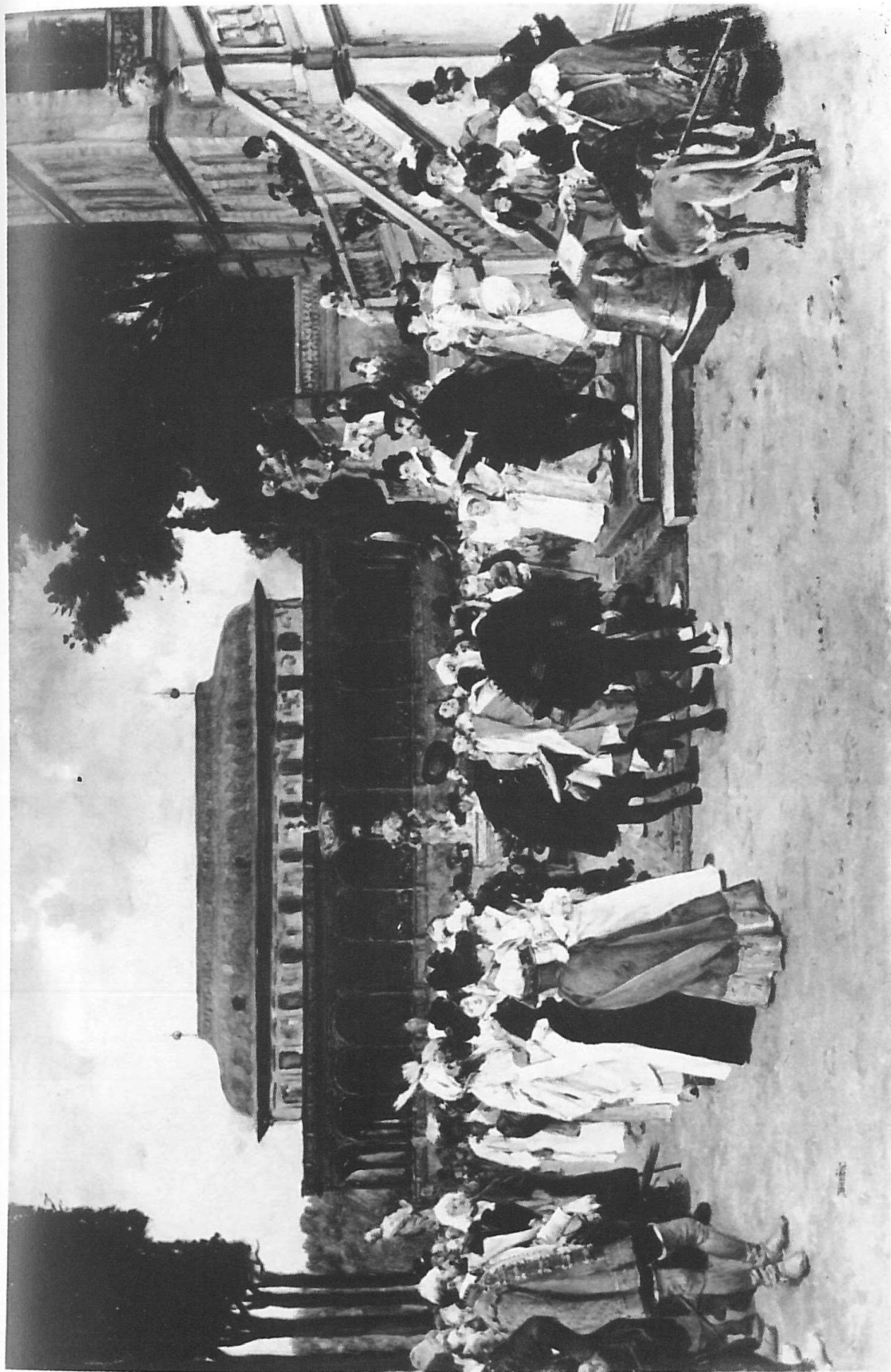






145 Karel Maixner, Průvod ke kladení základního kamene ND, /1868/ /kat. 57/
146 František Ženíšek, Návrh opony pro Národní divadlo, 1880 /kat. 132/





147 Václav Brožík, Císař Ferdinand I. mezi svými umělci, /konec 90. let/ /kat. 17/



148 J. F. Gretsich, Návštěva herců u umírajícího J. K. Tyla, 1894 /kat. 23/



149 J. V. Myslbek, J. J. Kolár, /1894/ /kat. 84/

150 Vendelín Budil, J. J. Kolár jako Richard III., 1866 /kat. 18/





151 František Ženíšek, Josef Šmaha, 1903 /kat. 131/



152 Ludvík Kuba, Josef Šmaha, 1913 /kat. 46/



153 J. V. Myslbek, Hudba, /1892/ /kat. 83/



154 Alfons Mucha, Plakát Dáma s kaméliami, /1896/ /kat. 81/



- 155 Bohumil Kafka, Ema Destinová, 1908 /kat. 32/
156 Ladislav Kofránek, Do divadla, /1903—4/ /kat. 38/





157 Otakar Španiel, Ivo Vojnovič, 1918 /kat. 118/



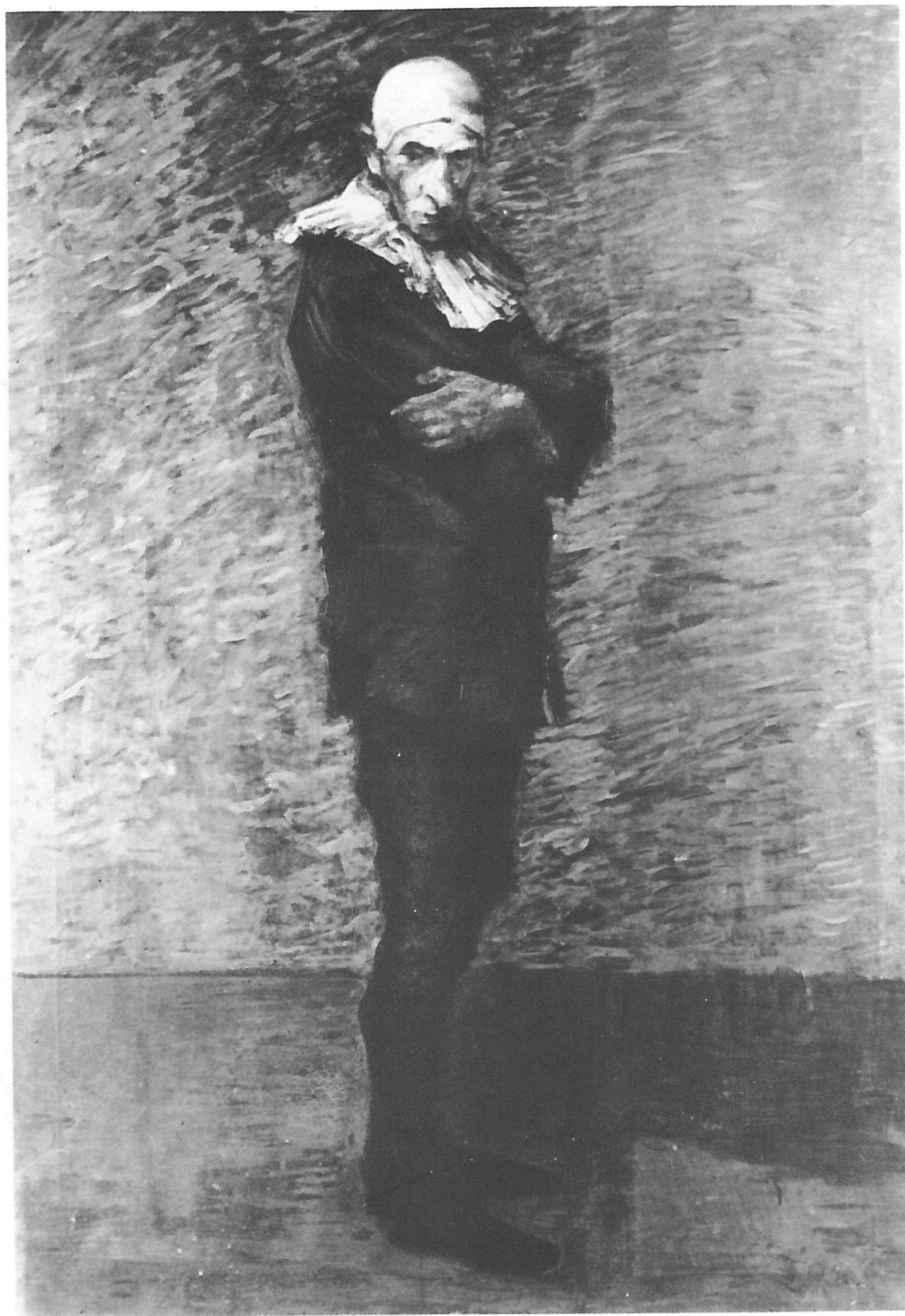
158 Robert Holzer, Scénický návrh pro Fibichovu Šárku, /1897/ /kat. 26/

159 Robert Schlosser, Zelené mládí, 1903; /kat. 113/



**ZELENÉ
MLÁDÍ** **K**OSTYMNÍ VEČER,
C.K. UMĚL.-PRŮMYSL. ŠKOLY
V PRAZE, ŽOFÍN: 6. ÚNOR 1903, 8 HOD. VEČ. JEN PRO ZVANÉ
A ZELENĚ KOSTYMOVANÉ: INFORM. A REKLAM. KANCELÁŘ,
MÍSTNOSTI SPOLKU = MANES = VODIČKOVA UL. 38.
PÁN 10 K. DÁMA 10 K. ČLEN SKUPINY 4 K. = STUDENT 2 K. ROBE

•SCHLOSSER•









SEZNAM VYOBRAZENÍ

/čísla kat. odkazují na katalog výstavy v závěru knihy/

MARKÉTA NOVÁKOVÁ, Brožíkova Messalina — příspěvek k problematice vztahu divadla a výtvarného umění v poslední třetině 19. století /101/

- 1 Václav Brožík /1851—1901/, Paní Šamberková v úloze Messaliny, 1876, olej, plátno, 244 × 164 cm, Národní galerie v Praze O 4677 /foto NG/
 - 2 Hans Makart /1840—1884/, Messalina, 1875, olej, plátno
 - 3 Karel Klíč /1841—1926/, Karikatura Charlotty Wolterové, 1876, Humoristische Blätter
 - 4 Karel Klíč, Karikatura Adolfa Wilbrandta, 1875, Humoristische Blätter plátno, 223 × 132 cm,
 - 5 Léon Bonnat /1834—1924/, Portrét herečky /Madame Pasca/, 1874, olej, plátno, 223 × 132 cm, Paříž, Louvre
-

VÁCLAV ERBEN, Principy divadelnosti v české monumentální plastice 19. století /107/

- 6 Emanuel Max /1810—1901/ a Josef Max /1804—1855/, Pomník maršála Radeckého na Malostranském náměstí v Praze, /1856/
 - 7 Ludvík Šimek /1837—1886/, Josef Jungmann, 1878, pomník na Jungmannově náměstí v Praze, arch. část A. V. Barvitijs /1823—1901/
 - 8 Josef Václav Myslbek /1848—1922/, Záboj a Slavoj, 1882, soutěžní návrh skupiny pro Palackého most v Praze, bronz, Národní galerie v Praze P 6226 /foto NG M. Šonková/
-

JANA ŠEVČÍKOVÁ A JIŘÍ ŠEVČÍK, Dramatický paradox v architektuře 19. století /112/

- 9 Emil Nolde /1867—1956/, Misionář
 - 10 Richard Rogers a Renzo Piano, Pompidou Centre, 1977, Paříž
 - 11 Andrea Palladio /1508—1580/, Loggia del Capitano, 1571, Vicenza
 - 12 Antonín Wiehl /1846—1910/ a Jan Zeyer /1847—1903/, Dům čp. 317 ulice Karoliny Světlé, 1877, Praha
 - 13 Josef Schulz /1840—1917/, Národní muzeum, 1885—1890, Praha
 - 14 Paul Wallot /1841—1912/, Německý parlament, 1882—1894, Berlin
 - 15 Tabulky prefabrikovaných architektonických elementů z příručky R. Kusýna, Rozpočty staveb pozemních a odhady budov, II. vyd., Praha 1892
 - 16 Renesanční dům se sgrafity v Prachaticích v konfrontaci s novorenesanční „napodobeninou“ /rovněž v Prachaticích/. Podle M. Dvořáka, Katechismus der Denkmalpflege, Wien 1916, s. 98, 99
 - 17 Jan Mulač /1841—1905/, Královské Vinohrady, Palackého třída, 90. léta 19. století, fotografie, z publ. K. Rais, Politický a školní okres Vinohradský, Praha b. l.
 - 18 Giuseppe Terragni /1904—1943/, Casa del Fascio, 1932, model, Como
 - 19 Ricardo Bofill, Obytný komplex Abraxas v Marne-la Vallée /„divadlo“/, 1978 — v realizaci
 - 20 Robert Erith a Quinlain Terry, Kingswalden Bury, 1971, Velká Británie
-

JIŘÍ KOTALÍK, William Shakespeare v českém novodobém umění /119/

- 21 Karel Purkyně /1834—1868/, Průvod postav z her Shakespearových, 1864, olej, plátno, 19 × 95 cm, Národní galerie v Praze O 2322-27 /foto NG V. Fyman/
- 22 Karel Purkyně, Průvod postav z her Shakespearových, detail, Národní galerie v Praze O 2322-27 /foto NG V. Fyman/
- 23 A. J. Gareis /1837—1922/, Průvod při slavnosti Shakespearově 23. 4. 1864. Podle návrhu K. Purkyně, Světozor

- 24 Karel Purkyně, Macbeth, 1864, návrh kostýmu /kat. 106/
 25 Karel Purkyně, Isabela, 1864, návrh kostýmu /kat. 109/
 26, 27 Karel Purkyně, Obrázková abeceda, /1860/: písmeno L, akvarel na papíře 15,5 × 12,4 cm, písmeno N, akvarel 15,5 × 11,8 cm. Národní galerie v Praze K 18296, K 18298 /foto NG/
 28 Hana Kvapilová jako Ofelie, 1893, W. Shakespeare, Hamlet /ND rež. F. Kolár/
 29 Hana Kvapilová jako Portie, 1899, W. Shakespeare, Kupec benátský /ND rež. J. Seifert/ fotografie, Národní muzeum, divadelní odd. 13F155
 30 Hana Kvapilová jako Rosalinda, 1900, W. Shakespeare, Jak se vám líbí /ND rež. E. Chvalovský/
 31 Eduard Vojan jako Marcus Antonius, 1895, W. Shakespeare, Julius Caesar /ND rež. F. Kolár/
 32, 33 Karel Štapfer /1863—1930/, Jevištní výprava Shakespearova Kupce benátského, 1909 /ND rež. J. Kvapil/
 34, 35 Josef Wenig /1885—1939/, Návrhy dekorací Shakespearova Macbetha, 1916 /ND rež. J. Kvapil/ pro 1. a 5. jednání. Akvarel, 35 × 42 cm, Národní muzeum, divadelní oddělení, S — XVIIb — 9a /foto NG M. Šonková/
 36 Hana Kvapilová a Eduard Vojan v Princezně Pampelišce od Jar. Kvapila, 1897 /ND rež. J. Seifert/
 37 Jan Preisler /1872—1918/, Obraz z většího cyklu, 1902, olej, 102,5 × 157 cm, Národní galerie v Praze O 3322 /foto NG/
 38 Hana Kvapilová v Pohádce o Honzovi F. Hejdy a O. Nedbala, 1902 /ND/
 39 Jan Preisler, Pohádka, 1902, olej, 101,5 × 79 cm, Galerie v Ostravě
 40 Eduard Vojan v Princezně Pampelišce od Jar. Kvapila, 1897 /ND rež. J. Seifert/
 41 Jan Preisler, Ilustrace k básni Jana Nerudy, /kol. 1902/, kresba uhlem, hnědou křídou, bělobou, 57,3 × 45,5 cm, Národní galerie v Praze K 36314 /foto NG V. Fyman/
 42 Arnošt Hofbauer, Plakát k recitačnímu večeru Hany Kvapilové, 1899 /kat. 25/
 43 Bohumil Kafka, Návrh pomníku Hany Kvapilové, 1908 /kat. 31/
 44 Max Švabinský /1873—1962/, Hana Kvapilová, 1902, kresba uhlem, 29 × 22 cm
 45 Hana Kvapilová jako Ellida Wangelová, 1905, H. Ibsen, Paní z námoří /ND rež. J. Kvapil/
 46 Jan Štursa /1880—1925/, Studie k pomníku Hany Kvapilové, 1909 /kat. 125/
 47 Jan Štursa, Hlava Hany Kvapilové, 1910, studie k pomníku, hlína /zničeno/
 48 Oldřich Homoláč /1872—1957/, Eduard Vojan jako Tybalt, 1902, olej, plátno, 130 × 172 cm, Národní muzeum, divadelní oddělení D 5735
 49 Vratislav Nechleba /1885—1965/, Podobizna herce Eduarda Vojana, 1909, olej, dřevo, 162,5 × 103,5 cm, Národní galerie v Praze O 3802 /foto NG/
 50 Stanislav Sucharda /1866—1916/, Plaketa Eduarda Vojana, /1913/
 51 Jan Štursa, Eduard Vojan, 1919 /kat. 126/
 52 Vlastislav Hofman /1884—1964/, Scéna Shakespearova Hamleta, 1927 /ND rež. K. H. Hilar/
 53 František Tröster /1904—1968/, Scéna Shakespearova Julia Caesara, 1936 /ND rež. J. Frejka/
 54, 55 Jiří Trnka /1912—1969/, Sen noci svatojanské, 1959, W. Shakespeare — celovečerní loutkový film

ROMAN PRAHL, Malíři, divadlo a formy obraznosti 19. století
 /další údaje k reprodukcím viz poznámky str. 140/

- 56 Emil Zillich /1830—1896/, Živý obraz při představení v Národním divadle 16. 5. 1888 ke 20. jubileu položení základního kamene divadla /komponoval Fr. Kolár/
 57 Antonín Gareis st. /1791—1863/, Různé výjevy, kolem 1830, Národní galerie v Praze
 58 František Friedrich /1829—1892/, Jan Evangelista Purkyně /6 duševních stavů/, 1869, fotografie
 59 Eng. Seibertz, Karikatury z alba uměleckého salónu A. Thuna, 1842—1843
 60 E. N. Neureuther, Pamětní list mnichovské oslavy A. Dürera, 1840
 61 Leopold Koruna — Bedřich Havránek, Program průvodu při maškarním plese umělců. 1848 /kat. 44/

- 62 Josef Mánes /1820—1871/, Únos Sabine, 1853, Svatolukášská kniha, Národní galerie K 15784 /foto NG/
- 63 Neznámý fotograf, Karel Javůrek v historickém kostýmu, 50. léta, soukromá sbírka
- 64 Josef Mánes, Jitrniční švaňda, 1847 /kat. 65/
- 65 Thomas Stothard /1755—1834/, Shakespearovské role, The Tate Gallery, London
- 66 Karel Purkyně, Skica k Shakespearovskému průvodu, 1864, olej, plátno, 27,5 × 53,5 cm, Národní galerie O 4988 /foto Štenc/
- 67 František Kolár, Návrh alegorického vozu v průvodu kladení základního kamene Národního divadla, 1868 /kat. 39/
- 68 Viktor Oliva /1861—1928/, Vůz sochařské firmy při císařských manévrech v Plzni, 1886
- 69 Antonín Gareis ml. /1837—1922/, Živý obraz Únos Jessiky /komponoval pro Shakespearovské oslavy K. Purkyně/, 1864 /foto NG/
- 70 Peter Cornelius /1783—1867/, Romeo a Julie v hrobce, 1819
- 71 František Kolár, Slávie žehnající Čechy, návrh živého obrazu, 1874, /kat. 40/
- 72 Živý obraz k počtě panovníka při představení Národního divadla, komponoval František Kolár. Národní muzeum, divadelní odd.
- 73 František Kolár, „Malebné skupení“, 1873
- 74 František Kolár, „Verbování v třicítileté válce — českého divadla s německým“, 1873, /kat. 152/
- 75 Mikoláš Aleš, /1852—1913/, Karikatura z časopisu žáků Akademie, 1875, Národní galerie v Praze K 9770 /foto NG/
- 76 Jindřich Eckert, Josef Tulka a malíř Kryšpín „v lóži“ /kat. 148/
- 77 Jindřich Eckert, Dostaveníčko /Karnevalové typy/, 1879, Muzeum hl. města Prahy

MARTA OTTLOVÁ — MILAN POSPÍŠIL, Opera a podívaná v 19. století /144/

- 78 Giacomo Meyerbeer /1791—1864/, Prorok. Leipziger Illustrierte Zeitung 1850, naposledy přetištěno in: C. Dahlhaus, Die Musik des 19. Jahrhunderts. Wiesbaden, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion 1980, s. 105
- 79 Erupce Vesuvu v Daguerrově dioramatu. Přetištěno in: M. — A. Allévy, La mise en scène en France dans la première moitié du dix-neuvième siècle. Paris, Librairie E. Droz 1938, příloha X.
- 80 Giovanni Pacini /1796—1867/, Poslední den Pompejí. Kolorovaná rytina C. Sanquirica podle scénického návrhu A. Sanquirica, Milán 1827. Z Raccoltà di scene teatrali č. 68 přetištěno in: H. Ch. Wolf, Oper. Szene und Darstellung von 1600 bis 1900. Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik, b. r., č. 160
- 81 Daniel François E. Auber /1782—1871/, Némá z Portici. Rytina od Lamastra podle Larbouilleteovy kresby scénického návrhu P. L. Ch. Cicériho, Paříž 1828. Přetištěno in: H. Ch. Wolf, l. c., č. 161
- 82 Bedřich Smetana /1824—1884/, Dalibor. Část vyobrazení J. Mukařovského podle provedení v Národním divadle 1886. In: Světozor, 21, č. 3, 10. 12. 1886, s. 61
- 83 Richard Wagner /1813—1883/, Soumrak bohů, Scénický návrh J. Hoffmanna k 1. jednání bayreuthské inscenace 1876. Přetištěno in: D. Mack, Der Bayreuther Inszenierungsstil. München, Prestel — Verlag 1976, č. 14
- 84 Richard Wagner, Soumrak bohů. Scénický návrh J. Hoffmanna závěru 3. jednání bayreuthské inscenace 1876. Přetištěno in: D. Mack, l. c., č. 18

EVA STEHLÍKOVÁ, Obřadní a divadelní prvky v sokolském hnutí /161/

- 85 Tělocvična pražského Sokola, kde se cvičilo od 9. 12. 1863. Kresba F. Chalupy /1828—1887/ z roku 1868
- 86 Cvičitelství sbor pražského Sokola. Fotografie z roku 1864
- 87 Uvítání Sokolů Pražských v Příbrami /14. 8. 1864/. Pečírkův Národní kalendář 1865
- 88 Veřejné cvičení na Rohanském ostrově 19. 5. 1867. Kresba F. Čermáka /1822—1884/

- 89 Veřejné cvičení jednot sokolských 18. 6. 1882, tzv. první sokolský slet. Kresba Adolfa Liebschera /1857—1919/

BOŘIVOJ SRBA, Jevištní výpravy představení Smetanovy Libuše v Národním divadle z let 1881 a 1883 /další údaje k reprodukcím viz s. 185/

Výtvarné návrhy dekorací obecného typu:

- 90 Carlo Brioschi — Hermann Burghart — Jan Václav Kautský, Římské město, 1883
91 Angelo Quaglio, Románský sál, 1883
92 C. Brioschi — H. Burghart — J. Kautský, Gotický sál /oblouk/, 1881
93 Angelo Quaglio, Sál v slohu renesančním, 1883
94 Neznámý autor, Barokní salón /?/
95 Angelo Quaglio, Salon Roccoco
96 Neznámý autor, Selská jizba /?/
97 Angelo Quaglio, Holandská světnice, 1884
98 G. a M. Brücknerové, Moderní pokoj s červenými tapetami, 1883
99 Josef Haiss, Podkrovní světnice
100 Josef Haiss, Moderní město, 1883
101 G. a M. Brücknerové, Zahrada

Výtvarné návrhy dekorací individuálního typu:

- 102 C. Brioschi — H. Burghart — J. Kautský, Byzantský sál k 3. jednání opery Antonína Dvořáka Dimitrij /premiéra 1883/
103 Angelo Quaglio, Posada /Křma Lillas Pastiova/, dekorace k 2. jednání opery G. Bizeta Carmen /premiéra 1884/
104 Angelo Quaglio, Les, dekorace k 2. jednání Shakespearova Snu noci svatojanské /premiéra 1884/
105 Karel Grunner, Pokoj princezny k 2. jednání opery G. Verdiho Aida /premiéra 1884/
106 Josef Haiss, Zimní krajina, prospekt dekorace k 3. jednání hry E. S. Raupacha Mlynář a jeho dítě /premiéra 1883/
107 C. Brioschi — H. Burghart — J. Kautský, Nádvoří hradu, dekorace k 2. jednání opery R. Wagnera Lohengrin /premiéra 1885/
108 Angelo Quaglio, Římské město, dekorace k 1. jednání Shakespearova Julia Caesara /premiéra 1885/
109 C. Brioschi — H. Burghart — J. Kautský, Šalamounův chrám, dekorace k proměně 2. jednání opery K. Goldmarka Královna ze Sáby /premiéra 1886/
110 C. Brioschi — H. Burghart — J. Kautský, Hornatá krajina /Černohorská krajina/, dekorace k 1. jednání opery K. Bendla Černohorci /premiéra 1886/
111 Karel Grunner /?/, Klášterní dvůr měnící se v trosky, dekorace 4. jednání opery A. G. Rubinštejna Démon /premiéra 1885/
112 Robert Holzer, Assyrský sál /Palác královský/, dekorace k opeře L. Zavrta Myrrha /premiéra 1886/
113 Robert Holzer, Egyptské chrámy, dekorace k proměně 2. jednání Mozartovy Kouzelné flétny /premiéra 1887/
114 Robert Holzer, Paluba anglické admirálské lodi, dekorace pro 4. jednání baletu L. Manzottiho Narenta /premiéra 1887/
115 Robert Holzer, Sál v slohu byzantském /Velká síň v pevnosti/, dekorace k 3. jednání opery G. Verdiho Othello /premiéra 1888/

Výtvarné návrhy dekorací zobrazujících české prostředí:

- 116 Jan Kautský, Vesnice /Vesnická náves/, prospekt dekorace ke 3. jednání Smetanovy Prodané nevěsty /premiéra 1882, u příležitosti stého provedení opery/
- 117 Robert Holzer, Na kůru v chrámě sv. Václava na Zderaze, boční kulisa a prospekt dekorace
- 118 k 3. jednání opery K. Bendla Karel Škréta /premiéra 1883/
- 119 Karel Štapfer, Kůr a vnitřek kostela, dekorace k opeře V. Horáka Na večer Bílé soboty /premiéra 1898/
- 120 Neznámý autor, Kotelna cukrovaru, dekorace k 2. dějství dramatu M. A. Šimáčka Svět malých lidí /premiéra 1890/

Výtvarné návrhy dekorací k premiérovým představením Smetanovy Libuše 1881—1883:

- 121 C. Brioschi — H. Burghart — J. Kautský, Staročeský pokoj /Komnata Libušina na Vyšehradě/, dekorace k 1. obrazu 1. jednání opery Libuše od Bedřicha Smetany, 1881
- 122 C. Brioschi — H. Burghart — J. Kautský, Předhradí /Hradní nádvoří/, dekorace k 2. obrazu 1. jednání opery Libuše, 1881
- 123 C. Brioschi — H. Burghart — J. Kautský, Slavnostní sál na Vyšehradě, dekorace ke 3. jednání opery Libuše, 1881
- 124 C. Brioschi — H. Burghart — J. Kautský, Nádvoří /Hradní nádvoří/, obecná dekorace z roku 1883 mylně vydávaná za dekoraci k 2. obrazu 1. jednání inscenace Libuše z roku 1881
- 125, 126 C. Brioschi — H. Burghart — J. Kautský, Vesnice, prospekt a oblouk, obecná dekorace z roku 1881 mylně vydávaná za dekoraci Přemyslův dvorec k proměně 2. dějství opery Libuše z let 1881—1883
- 127 Adolf Liebscher, Libušino poselstvo na dvoře stadickém. Reportážní kresba z premiéry Libuše roku 1881 reprodukována ve Světozoru

LUBOMÍR KONEČNÝ, Od divadla světa ke světu divadla /188/

- 128 Jean-Baptiste Siméon Chardin /1699—1779/, Un Philosophe occupé de sa lecture, 1734. Paříž. Musée du Louvre
- 129 Jacques Louis David /1748—1825/, Homère récitant ses vers aux Grecs, 1794. Paříž, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins /foto T. Billerová/
- 130 Antonín Machek /1775—1844/, Podobizna pražské rodiny, 1814, Muzeum hlavního města Prahy
- 131 Karel Purkyně /1834—1868/, Děti dívající se na obrázky, 1853. Olej, plátno, Národní galerie v Praze O 9367 /foto NG/
- 132 Karel Purkyně, Podobizna kováře Jecha, 1860, Olej, plátno, 139×106 cm, Národní galerie v Praze O 4762 /foto NG/
- 133 Jaroslav Čermák /1830—1878/, Husité bránící průsmyk, 1857. Olej, plátno, 191×147 cm, Národní galerie v Praze O 5091 /foto NG S. Divišová/
- 134 Adolf Menzel /1815—1905/, Auf der Fahrt durch schöne Natur, 1892. Hamburg, soukromá sbírka

TOMÁŠ VLČEK, Divadlo a divadelnost v utváření dialogických prvků umění 19. století /195/

- 135 Honoré Daumier /1808—1879/, Představení /Jarmareční představení/, 1867—1870, Kresba tužkou, akvarelovaná, 27×37 cm, Paříž, Musée du Louvre
- 136 Honoré Daumier, Obhájce /Výjev u tribunálu, Obhajoba, Řečníci advokát/, kolem 1860. Kresba tužkou, perem a tuší, částečně lavírovaná, 22×30 cm, Londýn, galerie Courtauldova institutu

- 137 Honoré Daumier, Představení, 1865—1867. Lavírovaná kresba tužkou, 41×30 cm, sbírka Burrell, Glasgow City Corporation
- 138 Honoré Daumier, My chceme Barnabáše! /Ježíš a Barnabáš, Ecce Homo/, 1849—1852. Olej, plátno, 160×127 cm, Essen, Museum Folkwang
- 139 Honoré Daumier, Stěhující se komedianti, 1847—1850. Olej na desce, 32×25 cm, Washington, National Gallery of Art

JIŘÍ KOTALÍK, Divadlo v českém novodobém umění — Katalog výstavy /342/

- 140 Josef Bekel, J. K. Tyl, /40. léta/ /kat. 11/
- 141 Karel Purkyně, Josef Wenzig, 1867 /kat. 112/
- 142 Antonín Machek, J. V. Tomášek, /1816—1817/ /kat. 50/
- 143 Josef Bergler, Návrh opony Stavovského divadla, 1804 /kat. 12/
- 144 Mikoláš Aleš, Matěj Kopecký, 1890 /kat. 4/
- 145 Karel Maixner, Průvod ke kladení základního kamene Národního divadla /1868/ /kat. 57/
- 146 František Ženíšek, Návrh opony pro Národní divadlo, 1880 /kat. 132/
- 147 Václav Brožík, Císař Ferdinand I. mezi svými umělci, /konec 90. let/ /kat. 17/
- 148 J. F. Gretsche, Návštěva herců u umírajícího J. K. Tyla, 1894 /kat. 23/
- 149 J. V. Myslbek, J. J. Kolár, /1894/ /kat. 84/
- 150 Vendelín Budil, J. J. Kolár jako Richard III., 1866 /kat. 18/
- 151 František Ženíšek, Josef Šmaha, 1903 /kat. 131/
- 152 Ludvík Kuba, Josef Šmaha, 1913 /kat. 46/
- 153 J. V. Myslbek, Hudba, /1892/ /kat. 83/
- 154 Alfons Mucha, Dáma s kaméliemi, plakát /1896/ /kat. 81/
- 155 Bohumil Kafka, Ema Destinová, 1908 /kat. 32/
- 156 Ladislav Kofránek, Do divadla, /1903—1904/ /kat. 38/
- 157 Otakar Španiel, Ivo Vojnovič, 1918 /kat. 118/
- 158 Robert Holzer, Scénický návrh pro Fibichovu Šárku, /1897/ /kat. 26/
- 159 Robert Schlosser, Zelené mládí, 1903 /kat. 113/
- 160 Karel Myslbek, Černý pierot, /1907/ /kat. 86/
- 161 Adolf Kašpar, Loutkové divadlo, /1905/ /kat. 35/
- 162 František Kupka, Herečka v kabaretu, /1909—1910/ /kat. 47/
- 163 František Kupka, Spusťte oponu /epilog cyklu Mír/, /1902—1904/ /kat. 48/

RESUMÉ

GEEHRTE GENOSSINEN UND GENOSSEN, KOLLEGINEN UND KOLLEGEN

Jiří Dvorský

Heute eröffnen wir die wissenschaftliche Konferenz zum Thema „Theater in der tschechischen Kultur des 19. Jahrhunderts“, die seitens des Instituts für Theorie und Geschichte der Kunst der Tschechoslowakischen Akademie der Wissenschaften in Zusammenarbeit mit der Nationalgalerie in Prag vorbereitet wurde. Unser Kolloquium verläuft als die erste wissenschaftliche Tagung, die im Zusammenhang mit dem Jahr des tschechischen Theaters veranstaltet wurde. Die Themenwahl unserer Konferenz ist also nicht zufällig.

Das Theater hat in der Geschichte unseres Volkes immer eine politische Rolle erfüllt. Der Kampf um das tschechische Theater im 19. Jahrhundert ist ein politischer Kampf gewesen. Die Konstituierung des tschechischen Theaters wurde als die Konstituierung der nationalen Selbstständigkeit nicht nur in der geistigen Sphäre, sondern auch im politischen Bereich aufgefaßt. Die Entstehung des tschechischen Theaters war eine bedeutende politische Tat. Das Theater ist in Böhmen nie eine bloße Kunst für sich gewesen.

Erst in der Gegenwart fangen wir an, die tschechische nationale Besinnung nicht nur literarisch, sondern vor allem als einen politischen Prozess aufzufassen. Heute stehen wir am Anfang der Erforschung dieser Frage. In diesen Tatsachen spiegelt sich die philosophische Reflexion wieder, der nach die Welt in Böhmen schon längst als ein großes Theater aufgefaßt wurde.

Schon in der Zeit des Dreißigjährigen Krieges erschien eine ganze Reihe von Flugblättern, die die kriegsführenden Mächte und einzelne Herrscher als Teilnehmer eines großen Balletts darstellten. Dieses Ballett der sich bekriegenden Mächte, in dem einzelne Staaten und ihre Vertreter, der Entwicklung der Kriegereignisse nach, immer eine neue Tanzfigur wählten, entsprach voll demjenigen Weltlabyrinth, das so überzeugend die Sammlung historischer Quellen, genannt *Theatrum europaeum*, festhielt.

Die Umwandlung des Theaters der Welt in die Welt des Theaters brachte sowohl in der Zeit des Dreißigjährigen Krieges, als auch im 20. Jahrhundert /es sei nur des Werkes Bertolt Brechts erinnert/, immer eine humanisierende Umwandlung mit sich — die unmenschliche Welt der Wirklichkeit in eine menschliche Welt des Theaters umzugestalten. Diese Fragen wird unsere Konferenz besprechen. Ich wünsche ihrem Verlauf viel Erfolg.

DAS THEATER ALS DIE WEISE DES BEWÜßTSEINS DER GESELLSCHAFT AN SICH

Jaroslava Pešková

Das Theater tritt in unserer Nationalgeschichte vor allem als eine wichtige, die Nation vereinigende Institution auf. Gleichzeitig erfüllt es die Rolle des Theaters an sich: der Mensch begegnet im Theater „sich selbst“ und es liegt an ihm, ob er es ausnutzen kann. Der Autor, Schauspieler und Regisseur führen ihn zu dieser Begegnung, in der der Sinn ihres Bestrebens gipfelt. Im „Spiel“ — und das gilt in einem nicht geringen Maße auch vom Theaterspiel — beziehen wir uns auch zum Weltganzen, im dramatischen Erleben lassen wir uns mit der Welt durchdringen, wir können das Erleben wiederholen, mit ihm spielen, das von der Welt erblicken, was in der üblichen Erkenntnispraxis zu erblicken nicht möglich ist. Und so ist das Theater nicht nur eine vereinigende Institution, sondern auch eine Institution, deren eigentlichste Sendung die Erweiterung des Horizonts des modernen Menschen sein sollte. Es sollte gleichzeitig eine Stelle sein, wo der Mensch sich selbst begegnet, um sich zu verstehen.

DIE IDEE DES NATIONALTHEATERS

František Černý

In der Literatur zum Nationaltheater in Prag und auch in verschiedenen Quellen programmatischen Charakters, z. B. in zeitgenössischen Manifesten, wird eine große Aufmerksamkeit dem gewidmet, wodurch die repräsentative Szene des tschechischen Volkes eine außerordentliche Erscheinung in der Geschichte des Welttheaters wurde. Die Tatsache aber, daß ihr Erbauen ein Bestandteil der Bestrebungen vieler Völker /Staaten/ um ähnliche Szener war, die schon eine reiche Geschichte haben, wird oft übergangen. Die erste repräsentative Szene eines europäischen Staates und Volkes war das Théâtre Français, das man später auf die Comédie Française umnannte, die im Jahre 1680 vom König Louis XIV. gegründet wurde. Der eigentliche Kampf um diesen Theatertyp hat in Europa aber erst — auf einer anderen Klassenbasis — in den 60er Jahren des 18. Jahrhunderts angefangen. Aufforderungen zum Erbauen von Theatern, die nicht nur repräsentieren, sondern auch die Nation vereinigen würden, kamen von den Kreisen der deutschen aufgeklärten Intelligenz, die mit der Bourgeoisie verbunden war. In den Jahren 1767—1768 hat in Hamburg das Nationaltheater des deutschen Volkes gewirkt, das von einigen wohlhabenden Bürgern gegründet worden ist. Da aber die Bourgeoisie europäischer Völker damals noch wenig entwickelt war, haben an der Wende des 18. und 19. Jahrhunderts dieses Vorhaben aufgeklärte Herrscher oder andere Aristokraten realisiert, die durch ihre Tätigkeit auch anderswie gewissermaßen den Weg der Bourgeoisie eröffneten. In Wien /1776/, Warschau /Ende der 70er Jahre/, Mannheim /1779/, Prag /1783/, in Berlin /1789/ und weiteren Städten, entsteht ein Theatertyp, der schon durch seine Benennung andeutet, daß es sich nicht nur um die Szene eines bestimmten Feudalherrschers, sondern auch eines bestimmten Volkes handelt. /Siehe z. B. das von Joseph II. in Wien errichtete Hof- und Nationaltheater./ Erst im 19. Jahrhundert hat sich der Idee des Nationaltheaters das Bürgertum bemächtigt. Repräsentative Nationalszenen sind aber — mit Ausnahme Frankreichs — nicht auf dem Boden großer Nationen entstanden /Deutschland, Spanien, Italien, Rußland/. Die Idee des Nationaltheaters wurde im Gegenteil in diesem Jahrhundert von kleinen Völkern aufgegriffen, vor allem dann von slawischen Völkern, die in dieser Zeit um ihre nationalen, gegebenenfalls um ihre staatlichen Rechte kämpften. Im 19. Jahrhundert errichteten ihre Nationaltheater die Ungarn /1837/, Rumänen /1852/, Norweger /1852/, Finnen /1870/, Flamen /1872/. In der slawischen Welt kämpften kontinuierlich um das Nationaltheater seit den 40er Jahren des 19. Jahrhunderts Tschechen /gelegentlich schon seit Ende des 18. Jhdts/, die es provisorisch erst im Jahre 1881 eröffneten und dann definitiv — nach dem Brand — im Jahre 1883. Früher erlangten es nach den Polen auch Serben /1869/, Slowenen, Kroaten und Bulgaren eröffneten ihre Nationaltheater an der Wende des 19. und 20. Jahrhunderts. Als die letzten konstituierten ihr Nationaltheater die Slowaken, in den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts. Im 20. Jhd., vor allem in seiner zweiten Hälfte, errichten ihre Nationaltheater auch einige Entwicklungsländer. Die Außerordentlichkeit des Kampfes der Tschechen um ihr Nationaltheater liegt vor allem darin, daß das Errichten dieser Szene in den 40er—70er Jahren zur politischen Zentralaktion der tschechischen Gesellschaft wurde, die um ihre nationale und staatliche Freiheit kämpfte. Die Außerordentlichkeit liegt auch darin, daß die Mittel für das Theater wirklich das ganze Volk sammelte. Der Bau der repräsentativen Nationalszene wurde hier gänzlich — zu erstemal in der Theatergeschichte — von allen, selbst den ärmsten Gesellschaftsschichten realisiert. Schließlich die letzte Besonderheit des „tschechischen Falles“ liegt darin, daß das Nationaltheater in der Nationalbewegung der Tschechen die Hauptrolle in der Zeit seiner Errichtung, vor der eigentlichen Eröffnung, spielte. Im zweiten Teil seines Beitrags befaßt sich der Autor mit verschiedenen Formulationen der Tschechen über die Repräsentativszene der tschechischen Nation — und mit den Kämpfen um sie — seit Ende des 18. Jhdts. bis zur Hälfte des 19. Jhdts, als das Komitee für die Errichtung des tschechischen Nationaltheaters in Prag gegründet wurde /1850/. Dieses leitende Organ hat im Manifest zur Nation, die bildenden, moralisch erzieherischen, ästhetischen und politischen Ziele des Nationaltheaters betont. Der politische Sinn der Aktion hat aber schon in dieser Zeit — und in allen Jahren der Zeit der Theatererrichtung — die Oberhand gewonnen.

Die Tschechen sahen im zukünftigen Theater ein Symbol ihres Kampfes für die nationale und staatliche Freiheit und als eine bedeutende Tribüne dieses Kampfes.

GESELLSCHAFTLICH POLITISCHE KÄMPFE UM DAS NATIONALTHEATER IN DEN 70ER JAHREN DES 19. JAHRHUNDERTS

Robert Kvaček

Die Geschichte des Baues des Nationaltheaters ist auch eine politische Geschichte, in der sich die politischen Konflikte der liberalen Konservativen /Alttschechen/ mit liberalen Demokraten /Jungtschechen/ widerspiegeln. Wir entnehmen sie auch aus der Geschichte des Provisorischen Theaters, vor allem danach, als es durch die Kraft der Realität für die Dauer nur provisorisch zu sein aufhörte und danach, als die übermäßige Betonung dieser Realität und der zu starke Glaube daran, daß das Nationaltheater früh erbaut werden könne, in Widerspruch geraten sind. Seit den 60er Jahren wurde das Komitee für die Erbauung des Nationaltheaters von Jungtschechen, geführt von K. Sladkovský, geleitet. Das Interesse der Alttschechen, geführt von F. L. Rieger, hat sich wiederbelebt, als sich die Jungtschechen als eine besondere Partei konstituierten. Der Streit zwischen den Alttschechen und Jungtschechen ist im Jahre 1874 in einen Kampf übergewachsen, der alle Lebensbereiche der tschechischen Gesellschaft erfüllte. Die Alttschechen waren im Begriff, die jungtschechische Mehrheit im Komitee zu brechen. Sie haben eine Campagne gegen Sammlungen und Beiträge für das Theater veranstaltet und wollten so den Bau verhungern lassen. Die Jungtschechen haben zur Unterstützung den Theaterstiftungsfonds gegründet und eine Anleihe von der Böhmisches Spaarkasse erlangt /es war eine deutsche Institution, was eine weitere Pressecampagne seitens der Alttschechen hervorrief/ und eine Landessubvention verlangt. Das war der erste Gewinn aus der Rückkehr der Jungtschechen in den Landtag im Jahre 1874. Zusammenstöße konnte man auch in den inneren Zuständen des Komitees bemerken, die Anzahl seiner Mitglieder verringerte sich. Der Bau ist trotzdem gewachsen, wennauch mit Schwierigkeiten. Von beiden Lagern konnten man Stimmen für einen Kompromiß vernehmen, aber die Verhandlungen zogen sich in die Länge. Seit August 1877 beherrschten das Komitee wieder Alttschechen. Sie haben den Boykott des Baues eingestellt und wollten ihn im Gegenteil beschleunigen. Im Laufe der Zeit mußten sie wieder gegen finanzielle Schwierigkeiten ankämpfen, die Beendigung des Baues näherte sich aber doch.

DER ANTEIL PILSENS AN DER PROGRESSIVEN ENTWICKLUNG DES TSCHECHISCHEN MUSIKTHEATERS

Antonín Špelda

Die tschechische Oper wurde in Pilsen im Jahre 1868 gegründet und sie hat während der langen Jahre ihrer Bestehung auch schöne und erwähnenswerte Aufstiegsperioden erlebt.

Im Jahre 1869 wurde in Pilsen Smetanas Oper Die Verkaufte Braut aufgeführt /drei Jahre nach der Prager Premiere/ — und zwar in originellen Pilsener Trachten, die die Grundlage der „Pilsener Tradition“ in der Kostümierung dieser Oper schufen. Im Januar 1887 hat Karel Kovařovic als erster in Pilsen die Oper Wagners Lohengrin einstudiert. Ein Jahr später hatte in Pilsen die Oper Tannhäuser ihre t s c h e c h i s c h e Premiere. Im März 1897 wurde an der Pilsener Bühne die erste s l o w a k i s c h e Oper inszeniert, d. h. eine slowakisch gesungene Oper mit einer Handlung aus dem slowakischen Volksmilieu. Ihr Autor war Stanislav Suda, ihr Librettist Karel Želenský. Im Dezember 1907 wurde in Pilsen zum erstenmal die Oper Puccinis Madame Butterfly in t s c h e c h i s c h e r Version aufgeführt und am 18. März 1914 wurde zum erstenmal t s c h e c h i s c h die Oper Wagners Rienzi, von V. Talich einstudiert, gespielt.

Im Jahre 1924 wurde in Pilsen /schon zum zweitenmal/ ein Zyklus aller Smetana-Opern realisiert /zum erstenmal in der Saison 1911—1912/. Im Jahre 1925 ist in Pilsen ein Zyklus aller Opern von Dvořák aufgeführt worden /samt Vanda und Armida/ und im Jahre 1926 ein Zyklus aller dramatischen Werke Fibichs. Im Oktober 1927 verzeichnen wir in Pilsen die t s c h e c h i s c h e Premiere der Oper Chownschina von M. P. Musorgski, drei Jahre später wurde wohl zum erstenmal t s c h e c h i s c h die Oper

Schuhchen von P. I. Tschaikowski inszeniert. Das Jahr 1943 war Zeuge einer bemerkenswerten Inszenierung des Tagebuches eines Verschollenen von Janáček. Ein großer Teil tschechischer und ausländischer Opernpremierer wurde in Pilsen während der Ära B. Liškas 1956—1967 verwirklicht /die Oper von Hanuš Flammen und Diener zweier Herren, Der Spieler von Prokofjew, Albert Herring von Britten, Der Brave Soldat Švejk von Kurka, Die Weber von V. Nejedlý, Der Sonnenaufgang über den Gewässern von Jirásek, Dame und die Räuber von Hurník u. a. m./.

Ein bemerkenswertes Kunstniveau erreichte in den Jahren 1952—1957 das Pilsener Ballett unter der Führung des Choreographen und Chef des Balletts J. Němeček /tschechische Premierer Der Jugend von Tschulakin, Die Fontänen von Bachtschisarai von Asafjev u. a./.

THE PARADOX OF THE THEATRE OF THE NATIONAL REVIVAL

Vladimír Macura

The Czech culture of the period of the National Revival in its culminating phase, named after Jungmann, formed as a „high“, functionally richly stratified and fully developed culture even though, at that time, there did not yet exist a social basis, capable of being the bearer of such a culture. This gave this culture a rather artificial character, the as yet not existing social stratification of Czech national society was represented in symbols by its own illusive reflection in the works of culture themselves. By contrast, the Czech theatre was already in existence as an institution with a clear social background and precise, even though narrow, social functions. The culminating culture of the Revival, built no longer within German culture but as independent of it and as a complete Czech culture in all respects, necessarily needed the theatre but was not, and could not be capable of adapting it for its own end: the theatre was, for it, an alien body, real compared with its own artificiality, popular as against its own trends towards the dignified, etc. Despite an isolated compromise in the case of the opera the Czech theatre, for decades, retained the characteristic features of the humble pre-Jungmann conception of Czech culture and, beginning in the thirties of the nineteenth century, thus became a basis for the processes that were being realized within Czech culture of the National Revival.

DAS THEATER ALS MITTEL DER POLITISCHEN PROPAGANDA IN DER ERSTEN HÄLFTE DES 19. JAHRHUNDERTS

Jiří Rak

Das Theater war im 19. Jahrhundert allgemein nicht nur eine kulturelle, sondern auch eine politische Institution und diese Rolle hat auch das tschechische Theater erfüllt. Der Beitrag befaßt sich mit der Politischen Wirkung des tschechischen Theaters bis zur Jahrhundertmitte, die er seit Beginn tschechischer Vorstellungen am Ende des 18. Jahrhunderts, als das Theater vor allem der Verbreitung von Aufklärungsideen verhalf, verfolgt. In der Zeit napoleonischer Kriege begegnen wir auch ausgesprochen politisch-propagandistischen Theaterstücken — ihr Beispiel ist „Der Patriotische junge Rekrute“ von Jan Rulík aus dem Jahre 1809 und Patrioten oder die „Feier des Sieges bei Leipzig“ aus dem Ende der Kriegsjahre von Jan Nepomuk Štěpánek. In der Zeit der nachnapoleonischen Reaktion mußte auch das tschechische Theater unter dem Druck verstrengter Zensurvorschriften abstrahieren und es war gezwungen, sich auf patriotische Thematik zu beschränken. Der politische Sinn wurde damals in Anspielungen und Symbolen dem Drama unterschoben und das Theater hat gewissermaßen die politische Erziehung und Publizistik ersetzt.

In den 40er Jahren wird das Theater wieder von der politischen Problematik beherrscht, aber in einem anderen Sinne als in der vorherigen Periode. Das selbstbewußte tschechische Bürgertum versuchte damals ein eigenes tschechisches Theater zu errichten, in dem eines der Attribute der nationalen Selbstständigkeit gesehen wurde. Es wurde ein Versuch unternommen, der von dem führenden tschechischen Politiker František Ladislav Rieger geleitet wurde, eine Aktiengesellschaft für den Bau eines tschechischen

Theaters zu errichten. In der Beilage wird die Wahlliste in das Vorbereitungskomitee dieser Gesellschaft publiziert, die ein interessantes Dokument des Maßes an Popularität einzelner Persönlichkeiten des damaligen tschechischen öffentlichen Lebens ist.

Der Antrag für die Bewilligung dieser Gesellschaft ist in Wien bis ins Revolutionsjahr 1848 unerledigt geblieben. Damals verschwand das Theater beinahe aus dem Bereich des öffentlichen Interesses, da sich der politischen Aktivität damals neue Möglichkeiten eröffneten, vor allem dann die freie Publizistik. Erst am Ende des Jahres wird die Bühne von der politischen Problematik wiederbelebt, die einen breiten öffentlichen Anklang fand.

SCHMERLINGS THEATER — POLITIK ALS THEATER

Otto Urban

Der Beitrag befaßt sich mit einigen Zusammenhängen zwischen Theater und Politik im Hinblick zur konkreten historischen Realität der 60er Jahre des 19. Jahrhunderts. Der Autor war bestrebt zu zeigen, in welchem Maß der sgn. Pseudokonstitutionalismus und Pseudoparlamentarismus der Schmerlingära durch die Stellung neuer Verfassungsinstitutionen im Rahmen des ganzen politischen Systems bedingt war. Die ziemliche Beschränktheit des damaligen Konstitutionalismus machte wirklich nur ein „Anhängsel“ des bereits ausgebildeten Systems aus ihm und dadurch wurde auch in einem großen Maße seine Theatralik und Unauthentizität beeinflusst.

Daneben existierten auch noch weitere Zusammenhänge. Die Parlamentstagungen als eine erstklassige Schau haben bewußt gewisse Züge der Theatralik übernommen und aus reichen Erfahrungen des „gespielten“ Theaters geschöpft. So haben inhaltlich und formell einzelne Sprecher ihre Auftritte den üblichen Normen der kultivierten Ansprache angepaßt. Ähnlich hat auch die zeitgenössische politische Presse reagiert, die eigentlich ihre erste große Entfaltungsperiode gerade im Zusammenhang mit der Entstehung des Parlamentarismus erlebte.

Anschließend wird auf einen spezifischen Zusammenhang zwischen Theater und Politik hingewiesen, der für das tschechische Milieu bezeichnend war. Die tschechische zeitgenössische politische Repräsentation hat vor allem aus staatsrechtlichen Gründen für eine längere Zeit das sich bildende politische System ignoriert und ihre Aktivität gewissermaßen als Kompensation auf den Boden von kulturellen und nationalen Emanzipierungsbestrebungen übertragen. Gleichzeitig dokumentieren diese Bestrebungen, mit welchen Möglichkeiten und welchen reellen Ergebnissen die damalige tschechische politische Repräsentation und mittels ihr auch die ganze Nationalgesellschaft rechnen konnte.

ZUR ENTWICKLUNGSMÄßIGEN UND AXIOLOGISCHEN PROBLEMATIK DES TSCHECHISCHEN MUSIKTHEATERS IN MÄHREN IN DER ZWEITEN HÄLFTE DES 19. JAHRHUNDERTS

Vladimír Hudec

Die Entwicklung des professionellen tschechischen Musiktheaters in Mähren wurde in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts durch ungünstige Bedingungen retardiert, unter denen in Mähren der Prozess der nationalen Besinnung und der Emanzipierung der tschechischen bürgerlichen Kultur verlief. Das erste tschechische Theater mit einem ständigen Opern- und Operettenbetrieb ist in Brünn erst im Jahre 1884 entstanden. Andere mährischen Städte waren bis 1918 auf Vorstellungen wandernder Theatergesellschaften mit äußerst beschränkten Vorführungsmöglichkeiten angewiesen. Trotzdem hat das tschechische Mähren seine Entwicklungsverspätung und sein Repertoireservice, das sie dem tschechischen Opernpublikum bieten konnte, nachgeholt, sodaß es sich schon am Anfang des 20. Jahrhunderts von dem Angebot der Oper des Nationaltheaters in Prag nicht unterscheidete.

Die Unmöglichkeit einer Stabilisierung des Brünner Opernensembles und vor allem die beschränkten Möglichkeiten der wandernden Gesellschaften haben oft den Interpretationswert problematisiert, vor

allem in den Orchester-, Chor- und Regiebestandteilen der Opernvorfürungen. Das ist aber nicht ein spezifisch mährisches Problem, sondern ein Problem der Möglichkeiten des Musiktheaters außerhalb Prags, sich den Forderungen einer durchgreifenden Professionalisierung der tschechischen Kultur an der Wende des 19. und 20. Jahrhunderts anzupassen.

DIE VERÄNDERUNGEN DER THEATERAUFFASSUNG IN DER VORMÄRZZEIT

Adolf Scherl

Die Auffassung des Theaters hat während der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in der tschechischen Kultur eine mehrfache Veränderung durchgemacht. Das bürgerlich klassizistische, präromantische und romantische Theaterwesen hat auf verschiedene Weisen und mit verschiedener Intensität dem aktiven Einfluß des Theaters auf das Leben geholfen und in einem sich verändernden Maße als ein Kodemechanismus des menschlichen Verhaltens gewirkt. Der eigentliche Sinn des klassizistischen Aufklärungstheaters konnte am Anfang des 19. Jahrhunderts unter dem Einfluß gesellschaftlicher Hemmungen nicht mehr zur Geltung kommen. Die tschechische Theaterkultur hat auch kaum ihre Empireperiode erlebt. Sie hat sich wieder erst in der Periode des Präromantismus entfaltet, dessen Theatralik die Bühne von dem Leben absichtlich absonderte. Erst in der Zeit Josef Kajetán Tyls und des Antritts der romantischen Oper wurde das Theater zu einer Qualität, die nicht nur einen direkten Einfluß auf die Gesinnung des Menschen und die Formen seines Verhaltens ausübte, sondern es hatte eine immer stärkere Wirkung auf andere Kunstarten, vor allem auf die Malerei. In fortgeschritteneren europäischen Ländern ist für alle Stile der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Annäherung der Malerei und des Theaters bezeichnend gewesen. Sie hat sich auf derjenigen Tendenz des Theaters gegründet, einzelne Abschnitte der Handlung in wirkungsvoll arrangierten Gruppierungen von Gestalten, ihrer Posen und Gesten zu resümieren. Die zeitgenössische Tendenz zur Theatralisierung jeder wichtigen Handlung hat in der frühbürgerlichen Kultur auch tiefere gesellschaftliche Wurzeln gehabt: das Bürgertum benötigte einen imponierenden Heldentypus, der mit Vorliebe mit Hilfe historischer oder anderer Analogien im bezeichnenden Theaterkostüm gestaltet wurde. In den tschechischen Ländern haben sich diese Beziehungen zwischen Theater, Malerei und dem Gesellschaftsleben im vollen Maße erst seit den 30er Jahren konstituiert, aber dennoch die tschechische Kultur bis zum Antritt des Realismus beeinflußt.

RHETORIC FOR AND AGAINST DRAMA

Jiří Kraus

The paper traces the influence of rhetoric on the theatre and emphasizes the idea that this influence, in spite of the widespread belief to the contrary, was not always negative. This assertion is supported by the fact that Aristotle illustrated his Rhetoric with examples from contemporary plays. The influence of rhetoric on art in general began in the Hellenistic period, when rhetoric ceased to be used in the courts and in politics and became the norm of intellectual and artistic communication which continued to enjoy great prestige until the very decline of classicism.

The theatre makes broad use of rhetorical devices /orations, presentations or models of judicial proceedings etc./, the orator, for his part, uses devices of theatrical origin /sermocinatio, evidentia, elements of dialogical forms, apostrophs, dramatical behaviour etc./.

Rhetoric in the Czech theatre of the 19th century took two directions. In the first rhetorical devices /tropes, figures etc./ stand for the representative elements of high style which was not fully developed in the Czech language of this period. The second direction was based on the traditions of Czech baroque theatre in which the time-honoured rhetorical devices /descriptions locorum, transmutationes, horrores et passiones, paradoxa etc./ were very much alive.

The conclusions of the paper are supported by the examples from the plays of Euripides, Shakespeare, Klicnera and from the librettos to Wagner's and Smetana's operas.

DIE TSCHECHISCHE SPRACHE UND DER DRAMATISCHE TEXT IM 19. JAHRHUNDERT IN ERINNERUNG AN VLADIMÍR BARNET

Alexandr Stich

Für die Periode der tschechischen nationalen Besinnung war eine ziemlich komplizierte, im Vergleich mit dem europäischen Kulturumkreis direkt anomale Sprachsituation bezeichnend. Während des 17. und 18. Jahrhunderts hat sich die funktionsmäßige Anwendung der schriftlichen Sprache und ihre soziale Basis ungemein eingeengt. In Reaktion auf die zeitgenössische Situation der Sprache wurde am Anfang der nationalen Besinnung ein Gebilde als schriftlich erklärt, welches man in der öffentlichen Kulturkommunikation im 16. Jahrhundert verwendete, zwar als ein Gebilde der sozialen und kulturellen Prestige. Dadurch ist allerdings zwischen der kodifizierten Schriftsprache und der sozialen und kulturellen Prestigegebilden eine große Spannweite entstanden. Die „altneu“ kodifizierte Schriftsprache war für eine lange Zeit nur auf die schriftliche Sprachkommunikation beschränkt; die gesprochene Form der Schriftsprache hat sich sehr langsam und mit Schwierigkeiten konstituiert. Dadurch haben sich auch keine Voraussetzungen für die tschechische schriftsprachliche Konversation ausbilden können.

Diese Situation dauerte in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts an und Versuche, diese Situation bewußt zu lösen, indem man einen tschechischen „Salon“ zu entfalten versuchte, wie es z. B. Jan Neruda tat, scheiterten.

Die Sprachsituation reflektiert sich auch in der sprachlichen Stilform der neuzeitlichen tschechischen Literatur. Diese hat sich seit Anfang der nationalen Besinnung vor allem im Genre der Lustspiele, Schwänke und in „Bildern aus dem Leben“, später auch in ernsten Dramen reflektiert, die sich thematisch auf das volkstümliche Stadt- oder Kleinbürgermilieu orientierten. Diese Strömung gipfelte in dem Werke Tyls — in ihm wurde eine spezifische Stylistisierung des natürlichen, gesprochenen Dialoges geschaffen, die zwar in Grundzügen die kodifizierte schriftsprachliche Norm reflektierte, aber sich an sie nicht strikt band, und die gleichzeitig die für die üblich gesprochene Sprache bezeichnenden Dialogvorgänge widerspiegelte. Dem Lokaldialekt gegenüber wurde eine Barriere gestellt, die ihm weit in die zweite Jahrhunderthälfte hinaus den Eintritt in die dramatischen Texte verhinderte. Sie wurde erst am Ende unseres Jahrhunderts durchbrochen, was die Entstehung einer ganzen Reihe dramatischer Texte vom bleibenden Wert ermöglichte /Stroupežnický, Preissová, Jirásek, Gebrüder A. und V. Mrštík/. Parallel wurde seit der nationalen Besinnung auch die tschechische Tragödie, vor allem die historische gepflegt /Klicpera, Tyl, Adámek, mit dessen Salomena das Nationaltheater im Jahre 1883 eröffnet wurde, Vrchlický, Zeyer/. Sprachlich haben sich diese dramatischen Texte auf ein raffiniertes Stilkonstrukt gestützt, welches durch die Stilisierung der schriftsprachlichen Buchnorm entstanden ist, wodurch sie sich in der tschechischen Sprachsituation ungemein stark von der unkünstlerischen Sprachrealität entfernten /das ist der Hauptgrund, warum diese Texte sprachlich so schnell veralteten und warum für das gegenwärtige tschechische Theater heute nicht einmal die größte Tragödie des tschechischen Romantismus existiert, Čestmír von Tyl/. Die konkrete, reelle, unkünstlerische Sprachsituation hat die Entstehung eines wirksamen ursprünglichen „bürgerlichen Dramas“, des Konversationsdramas und der Konversationskomödie vor allem dadurch gebremst, da es keinen reellen sprachlichen Ausgangspunkt für die Stilisierung der dramatischen „Salonkonversation“ gab; das hat sich auch in der Sprachstilform des besten tschechischen Autors dieser Genren, E. Bozděch, negativ ausgewirkt /er reflektiert im Stil im Konversationsdialog die geschriebene Sprache/. Dieses Sprachdilemma versuchte erst die Generation Čapeks zu lösen. Für die heutige tschechische Theaterpraxis resultieren einige Aufgaben daraus: systematischer über die Möglichkeiten der stilsprachlichen Adaptation der tschechischen dramatischen Literatur des 19. Jahrhunderts für Bühnenrealisierungen nachzudenken und so den dramaturgischen Blickwinkel um ursprüngliche Werke zu erweitern, die im Repertoire nur deswegen fehlen, da wir eine Sprachdistanz ihnen gegenüber fühlen.

THEATRALE ELEMENTE IN DER PROSA DER TSCHECHISCHEN NATIONALEN BESINNUNG

Mojmír Otruba — Miroslav Procházka

Die Aufgabe dieser Erläuterung ist, an ausgewählten Beispielen zu zeigen, mit welcher historisch-entwicklungsmäßigen Motivierung, mit welcher Funktion oder mit welchem Sinn der Aussage die Verwendung theatraler Elemente in der Prosa der Nationalrenaissance verknüpft ist. Der Gegenstand dieser Erläuterung sind vor allem die Erzählungen J. K. Tyls.

Von diesem Gesichtspunkt verfolgt der Artikel vor allem die Fälle, in denen die Erzählung Tyls das Theater behandelt, d. h. in denen das Theater /Schauspielergestalten, Opernsänger und Theaterdilettanten, das Milieu der professionellen oder Dilettanten Bühnen, Theatervorstellungen/ in der thematischen Schicht ihres Bedeutungsaufbaues beinhaltet ist. Die unterschiedliche Funktionen — oder bedeutungsmäßige Anwendung dieser Thematik, die vor allem durch die historische Situation aktualisiert wird, d. h. durch die dominierende Stellung des Theaters im Ganzen der sich neu konstituierenden bürgerlichen künstlerischen Kultur, wird in Korrespondenz mit dem Genre der Erzählung verfolgt. Ausführlicher befaßt sich der Artikel mit denjenigen Fällen, in denen die Erzählungsprosa zur literarischen Gattung des Dramas oder zu einigen anderen Bestandteilen der szenischen Theaterkunst neigt /Schauspielerkunst, Regie, Szenographie/, in denen sie in ihnen die aktuell nötigen Ausdrucksmittel findet und für die Möglichkeiten ihrer Artikulierung neue adoptiert.

Ausgegangen von der allgemeinen Entwicklungstendenz der europäischen postklassischen Erzählung und von dem Bestreben um eine Individualisierung der epischen Darstellung, deren markantestes Mittel die differenzierende, detailisierende und spezifizierende Beschreibung ist, widmet der Artikel denjenigen Anführungssätzen der direkten Rede /Ansprachen der Gestalten der Erzählung/ in der Prosa Tyls eine besondere Aufmerksamkeit, die der angeführten Individualisierungstendenz dadurch dienen, daß sie Angaben über den Tonfall der Ansprache, über die paralinguen Phänomene /Intonation, Phrasierung, Timbre, Dynamik, Tempo/ beinhalten, oder dadurch, daß sie Gesten oder überhaupt solche kinesischen Äußerungen der sprechenden Person beinhalten, deren Bedeutungsgeltung unmittelbar an die gegebene direkte Rede gebunden ist. Der Artikel spricht so die Hypothese aus, daß sich in den Beschreibungen der Tongestaltung der Anreden /direkter Rede der Gestalten/ die Vorstellung Tyls von der erwünschten Form der tschechischen Bühnendeklamation projiziert und daß sich auch in dem Gesamten der erwähnten kinesischen Äußerungen der Gestalten der Erzählung, das wenigstens in seinem wesentlichen Teil den Charakter eines geschlossenen, in der Poetik der Prosa Tyls verankerten Merkmalsystems hat, die Regiekonzeption der Schauspielerkinesik Tyls mit ihren Strukturprinzipien zeigte. Die ursprüngliche Funktionsspannweite dieser Theaterelemente hat sich gemeinsam mit ihrer Adaptierung für die Bedürfnisse der epischen Prosa eingeengt, sich vor allem auf eine einzige Funktion beschränkt, zwar auf die Individualisierungsfunktion; dadurch hat sich auch ihre Bedeutungsanwendung verändert. Die so ausgesprochene Hypothese ist auf entsprechenden Musterprüfungen gestützt und der Artikel legt eine Beschreibung der Arbeitsvorgänge der ausführlichen Analyse vor, die die Berechtigung der Hypothese prüfen sollte.

In dem abschließenden Teil des Artikels wird anhand von vier Erzählungen Tyls /*Kníže d'ábel — Teufelsfürst, Běda lhářům — Wehe den Lüngnern, Ženich pro lichu — Ein Bräutigam zu viel, Ptáčníkova dceruška — Des Vogelstellers Töchterlein*/ die Art und Weise demonstriert, wie die Anführungssätze benutzt werden, und das Maß der Theatermotivierung dieser Verwendung gezeigt. Bei Tyl werden vor allem Dramatisierungsmittel ausgenutzt. Es zeigte sich auch, daß der Einfluß des Theaters sich nicht nur in denjenigen Texten äußerte, die eine Adaptation von Theaterstücken waren, sondern auch bei genremäßig ausgeprägten Erzählungen. Als Vergleich mit der Weise der Verwendung von Theatermitteln bei Tyl, wird abschließend an K. H. Mácha erinnert, in dessen Poesie und Prosa ein Theaterprinzip gefunden worden ist, der erst vom Standpunkt der neuzeitlichen Konzeption des Theaterausdrucks beschrieben und angewandt wurde /vor allem bei E. F. Burian/.

DIE MESSALINA VON BROŽÍK — EIN BEITRAG ZUR PROBLEMATIK DER BEZIEHUNG DES THEATERS UND DER BILDENDEN KUNST IM LETZTEN DRITTEL DES 19. JAHRHUNDERTS

Markéta Nováková

Im vorliegenden Beitrag wird das berühmte Bild Brožíks „Messalina“ aus dem Jahre 1876 analysiert und auf dieser Basis werden einige allgemeinere Schlußfolgerungen gezogen. Es wird festgestellt, daß dieses Bild auch als Reaktion auf das Werk Makarts Charlotte Wolter als Messalina aus dem Jahre 1875 entstanden ist. Im Gegensatz zu der verspielt und pikant zweideutigen Darstellung Makarts, die mit dem in Wien verlangtem Gesellschaftsspiel zusammenhängt, stellt Brožík seine Heroine /die Schauspielerin Julie Šamberková/ in ihrer ganzen Würde des damaligen Sacrum des Theaterschauspielers, der eine ganz besondere und ernste Rolle in der tschechischen Gesellschaft einnahm, dar. So wurde auch gleichzeitig der in den tschechischen Kreisen empfundene Unterschied zwischen Prag und Wien ausgedrückt. An diesem, als Grenzgenre aufgefaßten Gemälde von Brožík, das damals „halb als Porträt, halb als Historienbild“ interpretiert wurde, wird der tiefe Zusammenhang des Theaters und der illusiven Historienmalerei als der sich gegenseitig durchdringenden Medien gezeigt, wobei das Theater dem Maler das einzige Korrektiv für seine „historisch realistischen“ Darstellungen bieten konnte. Das Gemälde Brožíks stellt gleichzeitig denjenigen Augenblick des Dramas /Willbrandts Messalina/ dar, als sie die Schar ihrer in dem Moment für sie gleichgültigen Höflinge übersieht. Im Bild blickt sie aber mit diesem Ausdruck aufs Publikum. Diese Situation wird dann als die dritte Ebene des Brožík — Bildes interpretiert, wobei man sich auch auf ähnliche spätere Darstellungen des Malers beruft /Ferdinand I. unter seinen Künstlern/.

PRINZIPE DER THEATRALIK IN DER TSCHECHISCHEN MONUMENTALPLASTIK

Václav Erben

Der Beitrag befaßt sich mit der Prager Monumentalplastik des 19. Jahrhunderts im Bezug zu dem Stadtraum. Die Stadt wird hier als ein Theater, eine Bühne reflektiert, auf der eine bedeutende Rolle dem Denkmal zukommt. Der Autor gliedert die Prager Monumentalplastik um die Jahrhundertmitte /Huldigung der tschechischen Stände dem Kaiser Franz I. von J. Kranner und den Gebrüdern Max, Karl IV. von E. Haehnel, Der Student von Joseph Max und das Radetzki-Denkmal von den Gebrüdern Max/ in die breitere mitteleuropäische Produktion dieser Zeit ein und er beweist, daß mit Ausnahme des monumental konzipierten Radetzki-Denkmal die weiteren Werke keinen großen Maßstab hatten — den Künstlern ging es nicht um eine dominierende Stellung des Denkmals, sondern um eine Ergänzung und Intimität des Raumes. Die Prager Hauptmonumente standen in Verbindung mit dem sgn. Königlichen Weg, der bereits traditionell im Zentrum des künstlerischen und gedanklichen Interesses stand.

Der praktisch monopole Lieferant Prager Denkmäler war seit den 40er Jahren bis in die 60er Jahre die Werkstätte der Gebrüder Max, die in ihrem Werk auf den international anerkannten Denkmaltypus reagierten. Das zeigte sich auch bei der Beendigung der Statuenausstattung der Karlsbrücke, wo sie mit einer gewissen Gewagtheit ihre eigenen Plastiken mit den Barockwerken konfrontierten.

Das gedankliche und künstlerische Gegenüber der Statuenpracht der Karlsbrücke sind die Gruppen Myslbeks an der Palacký-Brücke gewesen. In diesen Statuengruppen sollte die Kontinuität der heidnischen Urzeit Böhmens, die mit Vyšehrad und den mythologischen Gruppen an der Palacký — Brücke repräsentiert wird /Libuše und Přemysl, Lumír und Lied, Ctirad und Šárka, Záboj und Slavoj/, und der christlichen Geschichte, die mit der Prager Burg der Karlsbrücke

mit einer Galerie von christlichen Heiligen vertreten ist, gezeigt werden. Die neue Konzeption Myslbeks ist thematisch von der Königinnhofer Handschrift ausgegangen. Sie hat an den lyrischen Typ Mánes' des slawischen Helden angeknüpft und ihn dramatisch entfaltet. Myslbek hat in seinen Gruppen die traditionelle Allegorie verlassen und zu einem dynamischen Symbol gestrebt. Er hat gleichzeitig auch die zeitgenössische französische Plastik verfolgt, die ihm zu einer lockereren Handschrift und zu einer größeren Formoffenheit inspirierte. Myslbek hat in seinen Gruppen für die Palacký — Brücke eine Voraussetzung für die Entfaltung der tschechischen modernen Plastik geschaffen.

DAS DRAMATISCHE PARADOX IN DER ARCHITEKTUR DES 19. JAHRHUNDERTS

Jana Ševčíková — Jiří Ševčík

In der vorliegenden Studie wird ein Versuch unternommen, die Architektur des 19. Jhdts als ein dramatisches Paradox, als einen Widerspruch zwischen der authentischen und nichtauthentischen Existenz zu interpretieren. Historische Zeugnisse zeigen, daß das Paradox ein quälendes Problem der zeitgenössischen Architekturbetrachtung war. Der Begriff der Maske ermöglicht seine verschiedenen Ebenen und Lösungsweisen zu erfassen. In ihrer niedrigsten Form der Larve gehört die Maske zum Karnevalspiel. Sie ist aber vor allem eine Vermittlerin der Verständigung und im ursprünglichen Sinne, wie G. Bataille zeigt, äußert sie sich als eine Verkörperung des Chaos, die die Konventionen des Tages auflöst und den Menschen in die ursprüngliche Spannung hineinreißt, aus der das Schauspielerparadox erst hergeleitet werden kann.

Im 19. Jahrhundert hat das Spielritual mit historischen Masken die Gesellschaft vereint und im Abstand zwischen der wirklichen Gegenwart der modernen Zeit und der illusiven Vergangenheit wurde ein Mythos der nationalen Einheit geschaffen. In diesem Sinne ist er zur wirklichen Vergewärtigung der Vergangenheit als der authentischen Wirklichkeit geworden und die historischen Stile entsprachen dem Inhalt der mythisierten nationalen und staatlichen Einheit. Die Umkleidung der historischen Stile war die materiell anwesende Vergangenheit, die den Widerspruch der unterschiedlichen modernen Zeit und des Bedarfs einer undifferenzierten Verschmelzung der Vergangenheit und Gegenwart zu überwinden half.

Der tiefere Hintergrund eines so aufgefaßten Schauspielerparadox ist also der Widerspruch zwischen der neuen Wirklichkeit in Form von Brücken, Tunnels und Funktionsarchitektur und der stabilisierten traditionellen Welt. Die Maske der Geschichte dient hier der Überwindung des riskanten Konflikts mit der Wirklichkeit. Da hier aber noch weitere Prozesse wirken, die die Kunst aus den traditionellen Bindungen lösen /Verlust der Situierung an einer konkreten Stelle, die wiederholbare Serienproduktion auswechselbarer architektonischer Elemente, Verlust der Aura usw./, erscheint die Maske im ursprünglichen Sinne. Es spricht die Angst vor dem Chaos bei einer Zerstörung traditioneller Umgebung und konventioneller Formen aus ihr. Abstand, Kälte und Unzugänglichkeit der Maske verändert das historische Ritual der Wiederbelebung der Geschichte in sein Gegenteil. Die Vergangenheit wird, beinahe wörtlich, erfaßt, sie steht jedem zur Verfügung, bleibt aber dabei in einer unüberwindbaren Entfernung.

Die Maske hat in der modernen Kunst schon mehrmals eine ähnliche Rolle gespielt. Als Beispiel sei der italienische Architekt der Zeit zwischen beiden Weltkriegen, G. Terragni, genannt, der die modernistische Architektur maskenhaft erstarren und den Bau in einer bloßen illusiven Oberfläche auflösen läßt. Die gegenwärtige postmoderne Architektur löst das Paradox der authentischen und nichtauthentischen Wirklichkeit weder mittels einer Verschmelzung der Kunst und des Lebens, noch bedient sie sich der historischen Formen in derselben Art und Weise wie im 19. Jhd. Sie hat die ursprüngliche Gestalt des Paradoxes nicht als einen belastenden Widerspruch, sondern als eine lebendigen Spannung wiedergefunden. Die funktionalistische Lösung, die moralistisch die Konstruktion oder Funktion als eine authentische Wesenheit vorführt, ist heute unannehmbar und genauso wenig wirklich, wie die historische Verkleidung. Es zeigt sich, daß die Wirklichkeit

selbst problematischer ist, als die Maske. Ein Bestandteil des heutigen Spieles ist wieder die ganze Geschichte, aber gleichzeitig auch alle Konvention und Banalität und die Architektur wurde zum Theater der Welt und nicht zur geschlossenen Welt der Theaters.

WILLIAM SHAKESPEARE IN MODERN CZECH ART

Jiří Kotalík

The initial delay in the participation of the fine arts in the genesis and maturing of Czech culture in the course of the 19th century — lagging behind literature, the theatre and music — can be explained by the linkup of national striving with the question of language, the decline of the number of Church and feudal patrons of the arts and the long-term isolation of Czech art from important European centres. The development of Czech painting in the second third of the 19th century became all the more important and was determined by the growing mutual relations of various spheres of the creative arts: How 19th century Czech art adopted the creative stimulus of the theatre can be explained by shedding light on the relation to the work of William Shakespeare. Before the middle of the 19th century no knowledge can have existed in the Czech Lands of how his dramas found reflection in the fine arts in England /W. Hogarth, J. Reynolds, W. Blake, H. Füssli, the Pre-Raphaelites/ and in France /E. Delacroix/; yet we find a similarly romantically based enjoyment of the theatre e.g. in the work of Josef Navrátil /mural paintings at Liběchov 1838—43, portraits of the singer H. Grosserová, motives of Othello and Desdemona/. As early as in 1847 F. M. Klácel appreciated the importance of William Shakespeare.

Even after the revolutionary year 1848 the work of William Shakespeare remained in the forefront of interest of Czech culture and became a support and expression of the democratic endeavours /V. B. Nebeský, Study of William Shakespeare 1851—52/; in 1854 work on translations of his dramas began and continued until 1872, and, thanks to actor and director J. J. Kolár, they began to make their appearance on the Czech stage systematically in the years 1857—58. This development culminated on 23 April 1864 in the celebrations of the 300th anniversary of the birth of Shakespeare organized by the Arts Club. The entire programme of this celebration held in the New Town Theatre with the participation of new Czech associations assumed the form of a planned demonstrative performance: the introduction was read by Fr. Kolár wearing the mask of Prospero, Berlioz's symphony Romeo and Juliet was conducted by B. Smetana, live scenes from Shakespeare's dramas with music by V. Blodek were prepared by K. Purkyně and A. Gareis, a procession of 230 figures from Shakespeare's plays paraded to the sounds of a new composition by B. Smetana; in conclusion there were recitations in front of a bust of Shakespeare. The costumes for the procession were designed by K. Purkyně, who depicted these also in eight lengthwise studies /six of which are preserved in the National Gallery in Prague/, and their conception is a synthesis of colours and loose brushwork, representing the most important trends of contemporary European painting. One cannot help admire the painter's profound understanding of the individual figures from Shakespeare. But when K. Purkyně's work came into existence it was not comprehended by all contemporaries /J. J. Kolár/; it began to be appreciated only in the 20th century /and the first to do so was M. Jiránek in 1910/. Purkyně's participation in the Shakespeare festivities issued from the tradition of similar celebrations abroad /Munich 1840 — A. Dürer Festival /and at home/ participation of J. Mánes in the Concordia Parade in 1848 and in the F. Schiller Festival 1859/ and it corresponded to the contemporary interest in live scenes, on which other important painters collaborated /V. Barvitijs/ and the efforts to achieve close cooperation among all spheres of the arts.

The composition of such live scenes, which were highly popular at the time and are associated mainly with the name of the draughtsman, caricaturist, actor and director F. Kolár, was based on tradition and patterns derived from the fine arts /e.g. J. Mánes/. It was not until the seventies and eighties that the theatre became involved in the development of Czech fine arts, the result of the participation of one whole generation of Czech artists in building the National Theatre: hence

the period idea of theatricalness not only in the works of the painters who decorated the National Theatre /F. Ženíšek, M. Aleš, V. Brožík, V. Hynais/ but likewise in those of other Czech painters /H. Schwaiger, M. Pirner, F. Jenewein/ and belatedly in the work of L. Marold and the theatrically designed historical paintings of the Slavonic Epos by A. Mucha /1912—1928/.

A new concept of the relations between the fine arts and the theatre emerged with the generation of the nineties, who broadened the narrowly defined goal of national strivings to social problems of creative work in constant and active collaboration with the rest of Europe and the world. Respect for the work of William Shakespeare in Czech culture continues and grew /V. E. Mourek, Josef Janko, V. Mathesius, F. Chudoba, Jindřich Vodák/. The concept of theatricalness in relation to the fine arts, however, underwent a change: painting no longer passively adopted the principles of live scenes, but, like the theatre of the time, abandoned the external effects of picturesqueness and cheap decorativeness. An inner relationship between the two spheres of creative work arose in the formal and conceptual sense. At the turn of the 19th to 20th century the growing influence of the theatre left its mark upon painting and sculpture, giving embodiment to the idea through the actors who became the interpreters of period ideals, emotions and images. This is particularly true of Hana Kvapilová and Eduard Vojan, who expressed the behest of the rising generation and did so very often through roles in Shakespeare's dramas /from their first encounter in 1886 to the last dialogue in 1907/, by coincidence always in the play *Much Ado About Nothing*. The portraits of H. Kvapilová often correspond to this as it was not a matter of an outer portrait as a psychological definition or lyrical evocation of her personality /A. Hofbauer, M. Švabinský, J. Štursa/.

These two actors, H. Kvapilová and E. Vojan, made a considerable impact upon the crystalizing ideas of the new generation of artists, and in their roles expressed many of the problems and worries of the onset of the modern era; by impersonating characters of contemporary Czech authors /1897 *Princess Dandelion* by J. Kvapil/ they confirmed the onset of Impressionist tendencies, Symbolism and Art Nouveau side by side with the early work of A. Slavíček, F. Bílek St. Sucharda and, in particular, J. Preisler. This knowledge and enjoyment of the fine arts and the theatre on the part of the generation of the nineties is given typical expression in the endeavours of J. Kvapil, who aimed at a new conception of directing plays and the revival of the artistically designed stage in conformity with similar efforts made by artists abroad /A. Appi, E. G. Craig, M. Reinhardt, K. S. Stanislavsky/. After 1901 J. Kvapil staged a number of Shakespeare's dramas on the stage of the National Theatre and achieved culminating results in the years 1907—08 in collaboration with scenographer Karel Štapfer. In 1916 J. Kvapil staged an entire jubilee cycle of fifteen works by Shakespeare /stage design by J. Wenig/, which became a significant cultural and political demonstration in the middle of the first world war. Eduard Vojan as the performer of a large number of leading roles played a major part in the realisation of this cycle, as shown also by his portraits made by O. Homoláč, S. Sucharda, V. Nechleba and J. Štursa.

The firm basis of a well-defined conception of direction and stage design on the part of J. Kvapil led to a new relationship between the theatre and the fine arts, which became the starting point of the modern Czech theatre. What the fine arts had adopted from the acting of H. Kvapilová and E. Vojan in particular, they now gave back to the theatre by stress on the treatment of stage design in the period of Expressionism and Cubism /F. Kysela, V. H. Brunner, the directors K. H. Hilar, V. Hofman/. It is characteristic that the mighty creative beginnings of F. Tröster collaborating with J. Frejka took place in close connection with William Shakespeare /1936 *Julius Caesar*, 1937 *As You Like It*, 1938 *Romeo and Juliet*/. In this sense the Czech theatre collaborating with the fine arts became a phenomenon of undoubtedly European significance. A qualitatively entirely new structure of a scenographic work came into existence that absorbed all other elements that in sumtotal create a dramatic theatre performance.

The message of William Shakespeare was comprehended in Czech arts and culture and was further developed in a quite exceptional interpretation — in the puppet theatre of J. Trnka in 1956 presenting a film of *A Midsummer Night's Dream*. Thus the permanent interest in the work of William Shakespeare proves that Czech culture never enclosed itself within the narrow

frontiers of nationalist self-satisfaction but has always longed for contact with the culminating achievements of the past as with the topical problems of development in Europe and in the world.

MALER, THEATER UND FORMEN DER IMAGINATION IM 19. JAHRHUNDERT

Roman Prahl

Der Text befaßt sich vor allem mit dem tableau vivant, mit der Karikatur und der arrangierten Photographie, die die Möglichkeiten der Bildillusion und Fiktion verkörperten und gemeinsam sowohl das Theater, als auch die Malerei beschäftigten. In diesem Sinne werden einige Werke tschechischer Maler des 19. Jhdts. diskutiert /siehe Bildtafel/. In den tableaux vivants, Panoramen, Karikatur oder Photographie wirkte die Tendenz zur Nobilitierung der Massenschau und gleichzeitig wurden in diesen Formen der populären Bildlichkeit die traditionellen ästhetischen Prinzipie umgewertet. Im Rahmen der Theatervorstellung erfüllte das tableau vivant, die „Grup-pierung“ u.a. eine integrierende Funktion, aber auf der anderen Seite hat sich in ihm ein breites Feld der modernen Visualität eröffnet.

In Böhmen, mehr als anderswo, wurde unter den Bedingungen des nationalen und politischen Kampfes die Beredsamkeit des „stummen Bildes“ ausgenutzt und das tableau vivant ist so nicht nur ein Element der Theatervorstellung gewesen, sondern auch ganze besondere Vorstellungen wurden aus den tableaux vivants komponiert. Der aktive Anteil am Theater und anderen Formen der Theatralik des öffentlichen Lebens hat den Malern zu einer bedeutenderen gesellschaftlichen Stellung verholfen /mit Hilfe von Formülen, die mit der Theaterwelt zusammenhingen/, aber gleichzeitig ermöglichte er, bestimmte Muster in der gesamten Gesellschaft zu verbreiten/ sich in den Rollen historisierender oder künstlerischer Bälle und Aufmärsche zu projizieren, das Entwerfen von „volkstümlicher“ oder „nationaler“ Tracht usw./.

Die Maler haben mit ihrem Werk geholfen, die Grenze des Theatres und der Wirklichkeit zu dynamisieren. Die Abwendung der Maler von der „Theatralik“ bestand vom weiten nicht in der Erkenntnis, daß die Malerei weder mit dem Theater, noch mit der Photographie mehr Schritt halten kann. Die Theaterschau hat außer der Bildillusion entgegengesetzte Verfahren enthalten. Schließlich hängt auch die Abwendung der Maler von der „Theatralik“ selbst mit dem Verfahren des Experiments an der Grenze mehrerer Medien zusammen, damit die Erforschung dessen ermöglicht wird, wie verschiedene Elemente in der einen oder anderen Struktur wirken können.

OPER UND SPEKTAKEL IM 19. JAHRHUNDERT

Marta Ottlová — Milan Pospíšil

Eine der extremen Bekundungen der Verwandlung der theatralischen Vorstellungskraft, die seit dem Anfang des 19. Jahrhunderts zutage trat, waren die selbständigen, auf der unmittelbarsten sinnlichen Wirkung gegründeten Darbietungen, die sog. „spectacles d'optique“. Es ist interessant zu verfolgen, wie die Oper, die selbst auf Sinnfälligkeit angewiesen ist, einige dieser Erscheinungen, konkret das Diorama und lebendes Bild, zu verwerten vermochte, indem sie in einem musikalisch-dramatischen Ganzen deren Effekte nicht als eine auf Erfolg berechnete Schau ausgenützt, sondern deren theatrealischen Eigenarten in die Ausdrucksmittel der Gattung einbezogen hat.

Der szenisch-musikalische Kalkül rechnet mit dem optischen Effekt als Schlußsteigerung des Werkes, wozu er Theaterdekorationen samt allen technischen Errungenschaften der „spectacles d'optique“ ins Spiel bringt. Diese Berechnung beeinflußt die Stoffwahl /z.B. Saint-Saens: Samson et Dalila/ und den theatralischen Abschluß einer Opernfabel /Wagner: Rienzi/. Darüber hinaus dient das finale Bühnenspektakel für die Oper als Ausgangspunkt zur Darbietung des Verderbens eines Kollektivhelden in seiner Massendimension /Meyerbeer: Le Prophète/, und

es bleibt dort aufrechterhalten, wo die Oper den Weltenuntergang vergegenwärtigen und auch symbolisieren will /Fibich: Pád Arkuna/.

Die optische Gradation des Schlusses unterstreicht nicht nur den Ausgang der Geschichte, sondern sie knüpft sich symbolisch daran. Die auf Sinnfälligkeit und Vergegenwärtigung abzielende Oper nützt die bildliche Komponente im Bereich der Reflexion, die in der Oper unvermeidlich zur Allegorie tendiert /z.B. Auber: La muette de Portici, Rossini: Guillaume Tell/.

Die Verwandlungen der szenischen Vorstellungskraft beeinflussen das kompositorische Operndenken bis zu einer nicht traditionellen Lösung des Finales. Durch die optische Komponente, ohne Teilnahme des gesungenen Wortes, unter der Begleitung der tonmalerischen Musik, wird die jeweilige Handlung gelöst und zu Ende erzählt und die Sendung des Werkes dargestellt und zusammengefaßt /Rossini: Moïse et Pharaon ou le Passage de la Mer Rouge/. Die Konzeption verläßt sich in diesem Fall auf den durch die Schlußbilder hervorgerufenen Sinn und findet bei diesen Bildern Zuflucht dort, wo die Oper als Gattung auf Erzählung angewiesen wäre. Denn für die Oper als eine Kunst der sinnlichen Gegenwart stellte sich stets das Problem, wie das zu vergegenwärtigen ist, was im Rahmen der Handlungskonstruktion außerhalb bzw. über der szenischen Präsenz existiert.

Und hier nutzt die Oper des 19. Jahrhunderts auch die beliebte Gattung des lebenden Bildes. Das lebende Bild wird zum Mittel, wie eine in der Geschichte physisch abwesende Person zu vergegenwärtigen ist, und es erfüllt eine wichtige augenblickliche dramaturgische Funktion, nämlich die Motivation des unmittelbaren Affekts in einer Arie zu zeigen /vgl. Dalibors Traum in Smetanas Oper Dalibor II, 3/. Ein mit seiner charakteristischen Musik vor einer Person erscheinendes lebendes Bild motiviert mitunter auch die Verwandlung einer Affektsituation auf der Bühne und zeigt dem Publikum gleichzeitig den Beweggrund, der bei der Person die Veränderung ihrer Haltung verursacht /z.B. Gounod: Faust I, 2; Dvořák: Armida I, 3/.

Die szenische Vergegenwärtigung mittels eines narrativen tableau vivant kommt auch als ein mit der Oper zu vereinbarendes Hilfsmittel vor, durch das die Komponisten gegebenenfalls die z.T. opernwidrige Konzeption des Textbuchs überwinden und die Notwendigkeit umgehen, eine verdeckte Handlung aufführen zu müssen, d.h. Vorgeschichte /Dvořák: Armida I, 3/, Handlung außerhalb der dargestellten Zeit /Kovařovic: Psohlavci III, 3/ und hinter der Bühne parallel verlaufende Handlung /Škroup: Drahomíra III, 12; Šebor: Drahomíra II, 3/.

Das lebende Bild kann einen Teil der Operngeschichte erzählen, d.h. das Erzählte durch das Sichtbare ersetzen, wobei ihm seine allegorische Stilisierung einen zusätzlichen Sinn verleiht, der es unter Bewahrung der opernspezifischen Sinnfälligkeit erlaubt, das zu vergegenwärtigen, was als Sentenz und Reflexion über der unmittelbaren theatralischen Evidenz stehen würde.

Bei den Stoffen, die auf einen Tableau-Abschluß ohnehin hinauslaufen, erfüllt das lebende Bild freilich hauptsächlich die pragmatische Funktion, die Opernfabel zu Ende zu spielen, aber auch zu deuten /Gounod: Faust, beide Drahomíra-Opern/. Das lebende Bild selbst stellt manchmal das zentrale Thema ausdrucksvoll dar und durch sein Gegenspiel gegenüber der Opernhandlung realisiert es die Idee des Werkes /Halévy: Le Juif errant I, 4, 9; IV, 3; V, Finale/, oder es wird zu einer notwendigen tehatralischen Vergegenwärtigung der Lösung eines von Anfang an auf diesen Ausgang hin konzipierten Dramas /Wagner: Der fliegende Holländer/. Dort, wo die Handlung aus einem umfangreicheren Stoff gewählt wurde und vom Gesichtspunkt dieses Kontexts aus nur relativ abgeschlossen ist, tritt das lebende Bild mitunter in der Funktion eines Epilogs auf und beschwört die Zukunft herauf, die den Sinn des in der Oper gestalteten Stoffabschnitts rückwirkend beleuchtet /z.B. Berlioz: Les Troyens à Carthage, Smetana: Libuše/. Das lebende Bild wird auch zum Hilfsmittel, wie der Untertext der vielschichtigen gedanklichen Struktur einer der Oper angepaßten gesprochenen dramatischen Vorlage aufzuführen ist /Fibich: Bouře II, Finale/. Und schließlich helfen die im vorliegenden Aufsatz erwähnten Mittel der „spectacles d'optique“, die Probleme des Abschlusses eines Doppeldramas zu lösen /vgl. Wagner: Die Gotterdämmerung/.

Die kennzeichnendsten Beispiele zeigen sowohl die Häufigkeit als auch das verschiedene Durchkomponieren der Beziehung des Opernausdrucks und der von der Oper integrierten Mittel

der „spectacles d'optique“, die ähnlich wie jede von dem musikalischen Operndenken nicht wegzudenkende szenische Vorstellung in den Organismus der Oper eingingen.

/Deutsch von Milan Pospíšil/

NATIONAL BEDEUTENDE FESTIVITÄTEN DES 19. JAHRHUNDERTS UND IHRE FOLKLORISTISCHE DRAMATURGIE

Hannah Laudová

Unter den nationalen Festivitäten haben die auf die Repräsentation der Äußerungen der Volkskultur orientierten Volksfeste eine besondere Rolle gespielt. Die Folkloreorientierung hatte bereits ihre Tradition in den gesellschaftlich unterhaltenden Formen der höheren Klassen gehabt, im Spätrenaissance- und barocken Festwerk und in den Rokokounterhaltungen der „Wirtschaften“, die in europäischen Ländern verbreitet waren. Eine Analogie dieser Spielbälle mit der Volksmotivik /„verspielen“/ wurden mit Vorliebe auch in Böhmen und Mähren festgelegt. Sie haben sich aber vor allem in einer weiteren Form, im „Vorspielen“ von Bräuchen und Unterhaltungen aus dem Volksmilieu durch die eigentlichen Träger der Volkstradition bei sgn. Volksfesten realisiert, die an vielen Adelssitzen und bei einigen festlichen Gelegenheiten organisiert wurden. Eine selbstständige Kategorie bilden die ersten öffentlichen Volksfeste, die man bei den letzten zwei Krönungen zum König von Böhmen in den Jahren 1792 und 1836 veranstaltete. Sie waren in ihrer Auffassung zwar unterschiedlich, aber beide wurden schon mittels des amtlichen Apparates der Landes- und Kreisverwaltungen organisiert. Ihr Sinn war, die staatsrechtlichen Ansprüche des Landespatriotismus des führenden böhmischen Adels zu unterstützen. In ihrer nationalen Bedeutung haben sie aber diese Sendung weitaus überschritten. Die archivierte Korrespondenz beider Landesgubernien mit den Kreisleitungen bei Gelegenheit der Vorbereitung von Festen in Prag und Brünn aus dem Jahre 1836 hat viele wertvolle historische und ethnographische Materialien über die politischen Verhältnisse und die Situation in der Volkskultur geboten. Das Hauptmotiv des Prager Festes waren, neben dem Volksfest, auch Hochzeitszüge und Erntefeste, die man nach den eigentümlichen Bräuchen in den einzelnen Landeskreisen vorführte, aber auch ein allegorischer Wagenzug, der die Erfolge der ökonomischen Unternehmungen in einzelnen Dominien repräsentierte. Die Formen dieser Feste wurden dann in weiteren einheimischen Festlichkeiten in einzelnen Dominien nachgeahmt, bei Nationalfeiern und persönlichen Ovationen. Eine wirkliche Innovation der folkloristisch orientierten Motivierung stellen die „Nationalfeste“ dar, die man in den Jahren 1848—49 verwirklichte: in Protestfeiern der Grablegung des Frondienstes und der Erklärung der Konstitution, Feier bei der Grundsteinlegung des Nationaltheaters und in den pseudofolkloren Feiern bei den „Volksversammlungen“ /Tábor des Volkes/ am Ende der 60er und Anfang der 70er Jahre des 19. Jahrhunderts. Die letzte große Gelegenheit, die schon schwindenden Traditionen der Volkskultur wieder zu beleben, war die im Jahre 1895 veranstaltete Tschechoslowakische volkskundliche Ausstellung, die auch die dramaturgisch bewährte Motivik von Hochzeiten und Erntefesten wiederverwendete, welche viele Möglichkeiten der prozessionell dramatisch-szenisch günstigen Vorführungsweise boten.

ZEREMONIELLE UND THEATRALE ELEMENTE IN DER SOKOLBEWEGUNG /TURNERSCHAFT SOKOL/

Eva Stehlíková

Jede Äußerung der öffentlichen Ostension — sei es eine Militärparade, Tagung des Parlaments, oder einfach *ludi et circenses* ist eine Schau, die etwas Theatrales in sich hat. Es ist aber eine

Theatralik, die aus dem Wesen der Ostension hergeleitet wird, die zu ihrer Präsentation einen Akteur und einen Zuschauer braucht, welchen Charakter sie auch habe. Die Autorin des Beitrages verweist auf die Tatsache, daß die Sokolauftritte, die schon von Anfang an als eine Schau mit ästhetischem Charakter proponiert wurden, gewisse theatrale Elemente haben, die bewußt sind. Diese Tatsache wird an zwei Beispielen der Präsentation der Sokolbewegung dokumentiert — an Sokolausflügen /1/ und an öffentlichen Übungen/2/.

/1/ Seit dem ersten Vereinsausflug hatten die Sokolausflüge im Grunde dasselbe Szenario: die in Trachten gekleideten, in Reih und Glied aufgestellten Sokole /Falken/ zogen mit Gesang /manchmal auch mit Musikbegleitung/ aus der Stadt, in diesem Gebilde aufgestellt, marschierten sie durch die Landschaft, vom Zuschauerspazier begleitet. In größeren Lokalitäten wurden sie von Vertretern der lokalen Honoration begrüßt, symbolisch bewirtet oder mit Blumen bekränzt. Die Begrüßung, die in einem szenographisch aufgefaßten Raum verlief, wurde mit Ansprachen der Begrüßenden und der Begrüßten begleitet, ergänzt auch mit einem kostümierten Kompar und zeitgenössischen Attraktionen /Kanonenschüsse, Feuerwerke usw./. In Knoten- oder Zielpunkten ihrer Wanderung führten die Sokole Beispiele ihrer Übungen vor, die sich allmählich in Spiele veränderten, in die auch das Publikum einbezogen wurde. Die Ausflüge veränderten sich so in Umzüge und Interaktionen zwischen zwei Kollektiven /zwischen dem Kollektiv der Akteure und der Zuschauer/. Sie wurden schließlich so ausgearbeitet, daß sie bei einer ziemlich großen Variabilität ein genügend breites Feld für die beiderseitige Aktivität boten und /außer den freien Emotionsäußerungen/ auch neue Erlebnisse mit sich brachten, die nicht nur die engere Komunität der Sokole formierten, sondern auch die breitere nationale Komunität bestätigten.

/2/ Der Kern der Turnzusammenstellung Tyršs ist die Turnergymnastik gewesen, so wie sie in den 50er und 60er Jahren des 19. Jhdts. kristallisierte. In dieser Gestalt ist sie auch zur Grundlage öffentlicher Übungen geworden. Für Tyrš war hier aber die ästhetische Funktion immer anwesend, wenn nicht dominierend. Von dieser Hinsicht muß man bemerken, daß der Sokol Tyršs die Sportpraxis auch um einige neue Elemente bereicherte, die dann zum festen Bestandteil der Sportschau wurden. Tyrš hat von Anfang an das Turngelände als einen Vorführungsraum aufgefaßt, also eine Szene sui generis. Dabei hat er die Gliederung des Raumes und der öffentlichen Übungen selbst so entworfen, damit sie wie von außerhalb gesehen werden können, d.h. vom Blickwinkel des Betrachters, der außerhalb des Geländes steht. Er hat darauf geachtet, daß der Effekt von allen vier Seiten zu sehen war. Weiter hat Tyrš den öffentlichen Übungen theoretisch /vor allem in der Abhandlung Sport in ästhetischer Hinsicht/ und praktisch /er war Vorstand und Führer öffentlicher Übungen/ ein stabilisiertes Szenario gegeben, das mit nicht wesentlichen Änderungen bis zum Ende der Sokolaktivität überlebte. Seine Komposition hat eine deutliche dramaturgische Gradation — Tyrš wechselt durchdacht die Übungen mit einem größeren ästhetischen Effekt mit Übungen, wo die individuelle Kraft und Geschick betont werden ab, er wechselt Reihenübungen und Freiübungen /ohne Sportgeräte/ mit Übungen mit Requisiten und auf Turngeräten, Übungen eines minder erfahrenen Kollektivs mit Musterübungen der Instrukture. Er unterscheidet auch genau Übungen und Tempo in kleineren geschlossenen Räumen und im Pleinair.

Spezifisch bei Tyrš /und auch spezifisch tschechisch/ ist, daß er — obwohl das Szenario der öffentlichen Übungen die Tatsache voll respektiert, daß die Übungen eine Visitenkarte der sportlichen Vielfältigkeit der Sokolen sind- individuelle Äußerungen wie Athletik, oder Kampf, d.h. agonistische Elemente, nicht in den Mittelpunkt stellt, sondern kollektive Äußerungen. Innerhalb dieser Gruppe der Sportaktivität stehen in einer fruchtbaren und ständigen Spannung diejenigen Übungen, in denen die Kollektivübung eine Vermehrung und Steigerung der individuellen Aktivität bedeutet /gemeinsame Übungen an Turngeräten, Wehrübungen/ und solche, die eine totale Integration des Individuums im Kollektiv bis zu seiner Auflösung in ihm bedeuten /Reihenübungen, Freiübungen/. Tyrš persönlich hielt für seine Erfindung die sgn. Schar, deren Wurzeln nicht im Sport, sondern im griechischen Theater, resp. in zeitgenössischen Vorstellungen über die Bewegungen im griechischen Chor zu suchen sind. Im Unterschied zu O. Zich, der den Ursprung der Freiübungen der Sokole in der griechischen Orchestrik sieht, meint die Autorin,

daß die Sokolübungen, in denen das Kollektivelement dominiert /vor allem die Freiübungen mit Vorgängen der Schar bereichert/, als eine ganz konkrete Mitteilung von bestimmten Emotionen und Gedanken proponiert, durchgeführt und vom Publikum empfunden wurden.

Es ist unstreitbar, daß Tyrš mit seiner Auffassung des Sokols der tschechischen Gesellschaft ein Programm der Lebensaktivität bot, die sich im Rahmen jeglicher Passivität durchsetzen konnte. Er hat bewirkt, daß dieses aktive Programm, das realistisch die romantischen Bedürfnisse erfüllte und vielseitig auf die Entfaltung des Individuums orientiert war, auch einen Massencharakter einnehmen konnte. Die öffentliche Präsentation des Programms strebte dann nötig zur Erschaffung einer nationalen Festivität, in der auf eine neue Weise die nationale Kohärenz bestätigt wurde, oder zumindest ihre Illusion. Als dann die Zyklik dieser Festivität sanktioniert wurde, ist aus der Sportschau, die gewisse theatrale Züge hatte, definitiv ein Nationalritual geworden.

DIE BÜHNENAUSTATTUNG DER LIBUSSA VON SMETANA IM NATIONALTHEATER AUS DEN JAHREN 1881 UND 1883

Bořivoj Srba

Im Jahre 1975 ist den Angestellten des Archivs des Nationaltheater gelungen, die Sammlungen des Archivs um Dokumentationsmaterialie von außerordentlichem Wert zu bereichern: neben anderen bedeutenden Archivmaterialien hat man zwei Mappen gefunden, die über 100 originale Bühnenbildnerische Entwürfe von szenischen Ausstattungen des Nationaltheaters aus den Jahren 1881—1900 beinhalten. Diese Entwürfe stellen eine bemerkenswerte Sammlung von Dokumenten zur Szenographie des Nationaltheaters aus der Zeit der ausklingenden Herrschaft des Direktors J. N. Maýr und der Direktorärs F. A. Šuberts dar. Gemeinsam mit den schon früher bekannten Szenenentwürfen, die im Nationalmuseum und im Museum Bedřich Smetanas bewahrt werden, stellen sie ein Ganzes dar, das nicht nur ermöglicht, sich ein ziemlich genaues Bild von der Problematik der Szenographie des Nationaltheaters zu machen, sondern des ganzen tschechischen Theaterwesens der gegebenen Zeit. Da die gefundene Sammlung auch Arbeiten von denjenigen bildenden Künstlern beinhaltet, die am Ende des 19. Jahrhunderts führende europäische und auch außereuropäische Szenen ausstatteten, z. B. Dekorateure wie C. Brioschi, H. Burghart und J. Kautsky aus Wien, die Gebrüder G. und M. Brückner aus Koburg, A. Quaglio aus München und K. Grunner aus Hamburg, hat sie auch für die Erforschung der Entwicklung der Szenographie der gegebenen Epoche im Ausland eine grundlegende Bedeutung.

Die Aufgabe, diese Entwürfe zu identifizieren, ihre Theaterfunktion zu bestimmen und ihre bildnerische Problematik zu bewerten, haben die Wissenschaftler des Kabinetts für das Studium des tschechischen Theaters der Tschechoslowakischen Akademie der Wissenschaften übernommen. Die Erforschung dieser Quellen steht erst am Anfang und die vorliegende Studie will so nur zeigen, welchen Schwierigkeiten man dabei begegnet und auch wie die Perspektiven dieses Studiums sind. Gleichzeitig möchte sie hier zum erstenmal wenigstens einige von den Resultaten veröffentlichen und so zur Abschaffung einiger falscher Annahmen und Behauptungen, die sich zur Problematik der Szenographie der gegebenen Periode beziehen und die in der tschechischen Fachliteratur einwurzelten und in ihrem Ganzen eine unkorrekte oder gar falsche Vorstellung des gegebenen Problem bilden, beitragen.

Die vorliegende Studie bezieht sich vor allem auf die Bühnenausstattungen der ersten Inszenierung der feierlichen Oper Smetanas, Libussa, die als Eröffnungsvorstellung des Nationaltheaters am 11. Juni 1881 aufgeführt wurde und dann bei der Wiedereröffnung des Nationaltheaters nach dem Brand am 18. 11. 1883 /die Inszenation ist dann seit 1881 bis 1897 im Repertoire geblieben/. Aufgrund einer Analyse der erhaltenen Entwürfe, aber auch aufgrund von amtlichen Dokumenten zur Produktion von Dekorationen, zu ihrer Übernahme in den Besitz des Nationaltheaters, weiter aufgrund von Reportagezeichnungen und Photographien und zeitgenössischen Zeitschriften, versucht man hier zu beweisen, daß Libussa szenographisch sehr verantwortungsvoll und bedacht vorbereitet wurde und daß das Ergebnis dieser komplizierter Vorbereitungen Dekora-

tionen waren, die eng mit den zeitgenössischen Vorstellungen über das Milieu der mythischen Handlungen, die in der Oper dargestellt wurden, zusammenhängen und die gleichzeitig voll dem höchsten Niveau der zeitgenössischen szenographischen Kreationen in der Welt entsprachen. Es zeigt sich weiter, daß ihre Autoren, die Wiener Dekorationsmaler, der Italiener Carlo Brioschi, der Deutschböhme Hermann Burghart und der Tscheche Jan Václav Kautský, in der Auffassung einzelner Dekorationen der nationalistischen Atmosphäre in der tschechischen Gesellschaft entgegenkommen wollten, die durch den Enderfolg des hundertjährigen Kampfes um den Bau eines repräsentativen Nationaltheaters gegeben wurde, eines Kampfes, der im tschechischen Milieu beinahe der bedeutendste Ausdruck der tschechischen Selbstbestimmungstendenzen war. Auch wenn es den Schöpfern der Bühnenausstattung der Libussa nicht ganz gelungen war, das lyrische Wesen der Verarbeitung Smetanas des tschechischen Nationalmythos von der Heirat der Fürstin Libussa mit einem Mann bäuerlicher Herkunft, Přemysl, auszudrücken /dieses Problem lösten erst die Szenographen späterer Generation/, haben sie der tschechischen Öffentlichkeit vor allem mit der Betonung der Größe und Macht des sich bildenden tschechischen Staates imponiert, womit sie u.a. die staatsrechtlichen Bestrebungen der damaligen tschechischen Politik unterstützten. Von künstlerischer Sicht haben dann ihre Dekorationen alle Merkmale der ausgereiften Dekorationskunst, die voll aus den Errungenschaften der Entwicklung der europäischen Malerei der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts fruchtbar schöpfen konnte, vor allem dann aus den Errungenschaften realistischer Strömungen.

GESELLSCHAFTLICHE VORAUSSETZUNGEN DES TSCHECHISCHEN THEATERS IM 19. JAHRHUNDERT

Jan Havránek

In seinem Diskussionsbeitrag hat der Autor seine Aufmerksamkeit auf das Prager tschechische Bürgertum konzentriert, das in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts auf der einen Seite genügend wohlhabend war und auf der anderen Seite genügend kulturelle Interessen hatte, um durch einen intensiven Theaterbesuch, die Einnahme von teureren Plätzen, die Grundfinanzmittel zu seinem Betrieb zu sichern. Als ein wesentlicher Faktor wird das Interesse der Frauen aus tschechischen bürgerlichen Familien, die das Theater besuchten, um sich zu zeigen und zu amüsieren, angegeben. Das Ziel des Theaterbesuches war das Amüsement — diese Tatsache wird dort, wo die nationale und kulturpolitische Bedeutung des tschechischen Nationaltheaters akzentuiert wird, oft zur Seite geschoben. Zur Stütze dieser Behauptung bringt der Autor zum Schluß eine kurzgefaßte Analyse des Repertoires des Provisorischen Theaters und des Nationaltheaters in den Jahren 1862—1882 und zwar der Sprache nach, in der das Spiel geschrieben worden ist.

DER STREIK IM PILSENER THEATER

Jana Bělohávková

Die Weltwirtschaftskrise der 30er Jahre des 20. Jahrhunderts hat auch eine ganze Reihe von Theaterszenen betroffen; besonders stark wirkte sie sich auf das Pilsener Theater aus. Sein Direktor war seit 1926 der Opernregisseur Karel Veverka. Während seiner Leitung ist es zu einem Krach gekommen, sowohl in künstlerischer, als auch in wirtschaftlicher Hinsicht /binnen vier Jahren hat er 900 000 Kronen eingebüßt/. Finanzielle Schwierigkeiten führten zu einer unregelmäßigen Auszahlung der Schauspielergelöhner, was im November 1930 zu einer offenen Krise führte. Das Pilsener Theater gehörte in Böhmen zu den am wenigsten dotierten, es erhielt nur 125 000 Kronen jährlich. Die Situation komplizierte sich noch durch die Einstellung der Subvention des Ministeriums für Schulwesen und Bildung in Höhe von 60 000 Kronen, sodaß im Januar 1931 kein Geld für die Auszahlung der Gehälter mehr übrig blieb. Es ist zum erstenmal in der Geschichte des tschechischen Theaters passiert, daß das ganze Ensemble den Theaterbetrieb

einstellte. Der Streik dauerte 14 Tage. In der Zwischenzeit hat man Aktionen zur Unterstützung sozial schwächerer Theatermitglieder unternommen. Nach dem Wechsel der Theaterleitung und eines gewissen wirtschaftlichen Ausgleichs wurde der Betrieb am 31. 1. 1931 mit der Vorstellung der Verkauften Braut wieder aufgenommen.

DIE THEATRALIK DER DIRIGENTENDARBIETUNG

Jaroslav Bužga

Der Beitrag befaßt sich mit der Theatralik der Dirigentendarbietung und mit ihrem Einfluß auf den Aufstieg der gesellschaftlichen Position des Dirigenten.

DIE POLITISCHE FUNKTION DES DRAMAS VON RITTERSBERG „KAMILLUS“

Martin Svatoš

Den antiken Stoff hat für sein historisches Drama „Kamillus“ Rittersberg auf der einen Seite dank der zeitgenössischen Vorliebe für den Historismus gewählt /Vorbildlichkeit der Geschichte/, auf der anderen Seite, wie aus dem Vergleich mit der historischen Quelle resultiert, die auch die Vorlage des Dramas war /Livius/, da er dem Autor die Gelegenheit bot, neben konventionellen moralischen Stellungnahmen /Patriotismus/ auch aktuell-politische Probleme der nationalen Gesellschaft der eigenen Zeit /republikanische Tendenzen, Probleme der Nützlichkeit eines kleinen Volkes, die Rolle des Adels in der Nationalbewegung, politischer Radikalismus/ zu zeigen, ohne die Aufmerksamkeit der Zensur auf sich zu lenken. Das Drama wurde nie gespielt, es hat sich im Nachlaß des Autors als eine undatierte Handschrift erhalten; die in ihm enthaltenen politischen Tendenzen ermöglichen uns, seine Entstehung mit den Jahren 1848—49 zu datieren.

VORAUSSETZUNGEN DER ENTSTEHUNG UND DER EXISTENZ DES PILSENER THEATERS

Miloslav Bělohlávek

Der Autor löst in seinem Beitrag das Problem der Entstehung und der Existenz des ständigen tschechischen Theaters in Pilsen. Der Weg zu ihm war kompliziert und reflektierte die wirtschaftlichen, politischen und nationalen Verhältnisse in der Stadt. Das professionelle Theater ist hier aus dem Dilettantentheater entstanden. Die Entwicklung der nationalen Besinnung in Pilsen war verspätet und hat sich erst im zweiten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts zu entfalten begonnen. Eine ungünstige Rolle hat hier das national utraquistische und konservative Bürgertum gespielt. Die erste tschechische Vorstellung wurde von tschechischen Theaterdilettanten im Jahre 1818 veranstaltet. Die Stadt wurde von deutschen Theatergesellschaften besucht. Seit 1832 existierte in Pilsen /8629 Bewohner/ ein steinernes Theatergebäude. Der Initiator seines Baues war der Bürgermeister Martin Kopecký, der ein Kurort aus Pilsen machen wollte und das Theater gehörte zu dieser Konzeption. Die ab und zu veranstalteten tschechischen Dilettantenvorstellungen, gegebenenfalls auch einige tschechische Stücke der deutschen Gesellschaften /1829 die Gesellschaft Hilmers mit J. K. Tyl/, haben den Bildungsprozess der Nationalgesellschaft in der Stadt beschleunigt. Seit Mitte des vergangenen Jahrhunderts hat sich in Pilsen die Industrie zu entwickeln begonnen, im Jahre 1874 finden wir hier außer zwei Bräuereien schon 41 Fabriken. Damit hängt auch der Aufstieg der Bevölkerungszahl zusammen — im Jahre 1865 hatte Pilsen bereits 22 427 Bewohner, in acht Jahren ist ihre Anzahl um 29% gestiegen. Die entscheidendsten Betriebe und damit auch den Einfluß in der Stadt hatten deutsche, oder national utraquistische

und konservative Unternehmer. Eine Wende bringen erst die 60er Jahre des 19. Jahrhunderts. In den 60er Jahren entstehen tschechische kulturelle, wirtschaftliche und politische Vereine. Die entscheidende Rolle im Kampfe um die politische und kulturelle Durchsetzung der Tschechen ist den Pilsener Nachrichten /Plzeňské noviny/ zugefallen, die im Jahre 1864 gegründet worden sind.

Der Kampf der Tschechen hat sich in den 60er Jahren vor allem dem tschechischen Schulwesen und Kulturinstitutionen zugewandt. Damals hat sich auch der Kampf um das tschechische Theater abgespielt, das ein Symbol dieser Bestrebungen ist. Im Jahre 1865 hat man durchgesetzt, daß das Theater der tschechischen Gesellschaft Pavel Švandas ze Semčic zugeteilt wurde. Für die weitere Saison wurde es zwar einer deutschen Gesellschaft verliehen, aber im Jahre 1867 wurde es wieder für sechs Jahre Švanda ze Semčic zugeteilt. Die Deutschen aus Pilsen und Umgebung reagierten mit dem Bau eines eignen deutschen Theaters im Jahre 1869 darauf, sodaß seitdem in Pilsen zwei Theatergebäude bestehen. Dem tschechischen Theater haben auch regelmäßige Nachrichten und Kritiken in der Pilsener Nachrichten geholfen. Das Publikum rekrutierte sich vor allem aus den Reihen der Handwerker, kleiner Händler und der tschechischen Intelligenz. Das Theater war ein Sprecher der tschechischen Seite und aus diesem Grunde wurde es auch rege besucht. Der Besucherumkreis ist aber nicht so groß gewesen, denn in der Saison, die 145 Tage hatte, waren 60 Stücke auf Vorbestellung. Ein Theatersitz ist im Jahre 1869 auf 39,5 Stadtbewohner zugefallen und eine volle Besucherzahl stellte 2,5% der gesamten Bevölkerung dar. Das Publikum war laut der übereinstimmenden Stimmen der Schauspieler und Theaterdirektoren eines der theaterliebendsten. Das Pilsener Theater galt von Anfang an für die führende tschechische Szene und es existieren kaum Schauspielermemoire, in denen sich der Verfasser nicht mit Liebe darauf erinnern würde. Das Pilsener Theater wurde zum unabdenkbaren Bestandteil der tschechischen Kultur.

DIE NACHAHMUNG IN DER TSCHECHISCHEN ARCHITEKTUR DES 19. JAHRHUNDERTS

Marie Benešová

Im vorliegenden Diskussionsbeitrag wird auf das Referat von Jana und Jiří Ševčík reagiert. Aufgrund des vergleichenden Studiums der Architektur des 19. Jahrhunderts und gleichzeitig aufgrund der Schlußfolgerungen der allgemeinen Theorie der Architektur, die von der Applikation des Reflexes hergeleitet werden, wird auf die Notwendigkeit und Unsubstituierbarkeit der Fassade als des Vermittlers breiterer künstlerischer Bedeutungen aufmerksam gemacht. Gleichzeitig wird die Gesetzmäßigkeit der Reminiszenzstudien in der Geschichte der Architektur und die Besonderheit des bildschaffenden Prozesses begründet.

DIVADLO V ČESKÉM NOVODOBÉM UMĚNÍ

KATALOG

výstavy uspořádané Národní galerií v Praze a Západočeskou galerií v Plzni

Výstavní síň Masné krámy v Plzni
10. března—28. května 1983

Výstavu připravili
Jiří Kotalík a Roman Prahel

Exponáty pocházejí z těchto sbírek:

Národní galerie v Praze /NG/
Západočeská galerie v Plzni /ZČG/
Divadelní oddělení Národního muzea v Praze /NMD/
Archív Národního divadla /AND/
Galerie výt. umění Olomouc
galerie výt. umění Liberec
Městský archív v Plzni
Muzeum české hudby /MČH/
Muzeum hlavního města Prahy /MHMP/
Severočeská galerie Litoměřice
Okresní muzeum v Berouně
Památník národního písemnictví /PNP/
Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze /UPM/
Západočeské muzeum /ZČM/

DIVADLO V ČESKÉM NOVODOBÉM UMĚNÍ

Jiří Kotalík

Na rozhraní února a března roku 1983 se již potřetí uskutečnily v Plzni dny festivalu, spjatého se jménem Bedřicha Smetany. Za spolupráce krajských a městských institucí v přípravě a realizaci koncertů či operních a divadelních představení, v aktivní účasti vědeckých pracovníků z ústavů ČSAV, z filozofické fakulty Univerzity Karlovy a dalších vysokých škol, z Národní galerie a Národního muzea i regionálních ústavů, z institucí památkové péče atp. zaměřovala se pozornost k jednotlivým aspektům vývoje české kultury v průběhu 19. století. Vědecká sympozia, pořádaná Ústavem teorie a dějin umění ČSAV ve spolupráci s Národní galerií v Praze, mají oporu v tematicky pojatých výstavách v prostorách Masných krámů v Západočeské galerii. Je to z nemnoha příležitostí, kdy se schází představitelé řady vědních odvětví v zájmu o metodicky aktuální a obsahově poutavé interdisciplinární jednání.

S odstupem nedlouhé doby je možno povědět, že dosavadní ročníky festivalu, spjatého se jménem génia české hudby, přinesly ve výsledcích symposií i v materiálu výstav nemálo podnětů k hlubšímu poznání vývoje a hodnot české kultury 19. století, se zřetelem k některým otevřeným otázkám společenských věd v současnosti. Dokládají to dva doposud vydané sborníky *Historické vědomí v českém umění 19. století /Uměnovědné studie III, Ústav teorie a dějin umění ČSAV 1981/* a *Město v české kultuře 19. století /Studie a materiály 1, Národní galerie v Praze 1983/*. Roku 1983 se tématem symposia stalo *Divadlo v české novodobé kultuře*, jež pak výstava — tradičně už připravovaná ve spolupráci Národní galerie v Praze a Západočeské galerie v Plzni — osvětlovala v zúžení na výtvarné umění.

Zvolené téma není samozřejmě neznámé či objevné; častokrát se v minulosti připomínalo, jak české divadlo — obdobně jako literatura — v průběhu 19. století sehrálo v našem společenském a kulturním životě rozhodnou úlohu, jež v mnohém ovlivňovala a inspirovala též vývoj výtvarného umění všech odvětví. Ostatně II. a III. svazek *Dějin českého divadla* /v nakladatelství Academia/ v některých kapitolách a zejména v uváženě vybíraných reprodukcích znale a přesvědčivě dotvrzují tyto skutečnosti. V tomto směru mohla naše výstava představit jen nevelkou část bohatého a rozmanitého materiálu, dokládajícího význam divadelních motivů, jak se zrcadlí v českém malířství, sochařství, grafice, ale zčásti též v užitém umění a ve fotografii; neboť takto široký byl záběr výstavy, která se snažila souběžně sledovat několik rovin, nejednou v jejich vzájemném ovlivňování či prostupování.

Byla tu shromážděna jednak výtvarná díla přímo inspirovaná osobnostmi a životem divadla: portréty herců a hereček, autorů či kritiků, také budovy divadel a interiéry hlediště. A ovšem byly tu malířské či grafické záznamy či

parafráze jednotlivých divadelních představení. Kromě toho jsme se tu shledávali s řadou obrazů a soch, kreseb či grafických listů, jež v mnohém přejímají a rozvádějí princip divadelnosti a uplatňují jej ve svém skladebném řešení. /Avšak tento vliv není jednosměrný; vždyť nejednou divadlo se v řadě svých složek bezprostředně inspirovalo příkladem výtvarného umění./¹/ A konečně tu byly, místy v rovině spíše dokumentární, shromážděny doklady přímé spolupráce výtvarného umění s divadlem, v nápovědi počátků a vývoje české scénografie /od Josefa Platzera přes Hugo Ullika k Robertu Holzerovi a Karlu Štapferovi/; nadto také kresebné náčrty či fotografie dokládající dobovou zálibu v živých obrazech /k jejichž čelným tvůrcům patřil herec, režisér a malíř František Kolár./²/

140—
—163

Ale je samozřejmé, že v popředí zájmu stojí obrazy a sochy, jež přesahují povahu teatrologického dokumentu a stávají se integrální složkou dějin výtvarného umění. Jejich přehled začíná klasicistně uhlazenou a literárně přetíženou alegoričností návrhu na oponu Stavovského divadla od Josefa Berglera a empírově střízlivým cyklem portrétů Antonína Machka z divadelní a nudební Prahy předbřeznových let. Ale uhrančivé kouzlo divadelní akce na jevišti dovedl v autentickém a osobním prožitku vyjádřit teprve Josef Navrátil v olejích a kvaších, jež přes svou skicovitost podmaňují dramatickým viděním. Příležitostně se do dějin českého divadla zařazují též jednotlivé kresby či grafické listy Josefa Mánesa a Quido Mánesa. Ale vrchol tu nepochybně tvoří soubor olejů a akvarelů Karla Purkyně, v jehož díle — vzniklém na půdě Umělecké besedy u příležitosti oslav 300. výročí narození Williama Shakespeara — se poprvé v myšlenkovém i tvůrčím zřetelu uskutečňuje harmonizující integrace jednotlivých odvětví české kultury: výtvarného umění a divadla, ale také literatury a hudby /v rovnoprávném vztahu s dílem Bedřicha Smetany/.

Už název Generace Národního divadla, zdomácnělý v našich dějinách výtvarných umění, dotvrzuje podíl Thálie /jak často se setkáváme s její personifikací! / na kvapném růstu a zrání malířů a sochařů, jejichž díla poprvé vytvářejí nosnou základnu rozvětvující se výtvarné kultury: z alegorických představ novoromantismu k bezprostřednímu předznamenávání tendencí impresionismu, symbolismu, secese. Z malířů je nejvýznamnější osobností Mikoláš Aleš, u něhož divadlo je osnovným inspiračním zdrojem. Byl tu zastoupen kostýmními návrhy k operám B. Smetany a Z. Fibicha; ale také jeho volné malířské a monumentální dílo, zejména v mladých letech, je určováno patosem dramatickosti. U jeho generačních druhů můžeme hovořit spíše o principu divadelnosti, založené na aditivním souřazování postupů a gest, místy stupňované až k teatrální podívané /jak je zřejmé v obrazech Františka Ženíška a zejména Václava Brožíka/. V sochařství pak symbiózu divadla a výtvarnictví ztělesňují díla J. V. Myslbeka, jak v architektonicky pevných a psychologicky pronikavých portrétech, tak v krystalizaci plastiky Hudba, která snad nejpříznačněji ztělesňuje povahu českého umění.

Jak bývalo obvyklé už v předchozích výstavách, byla věnována pozornost jménům či dílům po dlouhý čas zapomínávaným; příkladem za jiné o tom svědčila Návštěva herců u umírajícího J. K. Tyla od F. J. Gretsche, jenž patřil k první vlně generace devadesátých let. V tvorbě jejích významných představitelů se pak obzvláště průkazně manifestují niterné vztahy a vývojové souvislosti divadla a výtvarného umění. Svědčí o tom široká škála funkční a tematická, názorová i vývojová: sociologicky pointované záznamy diváků v hledišti či návrhy k panorámatu bitvy u Lipan od Luďka Marolda /pojatém jako monumentální podívaná/, portréty zakladatelských osobností české opery od Maxe Švabinského, evokace důvěrné atmosféry loutkového divadélka v leptu Adolfa Kašpara atp.; v dobových vztazích se uplatňují též plzeňští malíři v čele s Augustinem Němejcem.

K trvale platným realizacím patří litografované plakáty Alfonse Muchy pro Saru Bernhardtovou a Arnošta Hofbauera pro Hanu Kvapilovou, rázně malované podobizny Ludvíka Kuby a zejména Františka Kupky /už v zřetelné nápovědi nových skladebných a výrazových možností/; po dlouhých letech se tu znovu sešly dva malířsky jemné a básnicky odstíněné návrhy Jana Preislera na dekorativní obrazy do vestibulu Národního domu v Prostějově, jenž plnil také funkci divadelní budovy. V generaci devadesátých let nadále působí inspirující příklad divadla, avšak v proměňovaných vztazích; ne už v přímých souvislostech /vždyť pojem „divadelnosti“ se v důrazu na specifičnost výtvarné problematiky stává přívlastkem retardujícího pojetí/, nýbrž převážně v tvůrčí transpozici. V tomto směru přichází občas ke slovu také plastika, v žánrově podbarvených impresích /u L. J. Kofránka či Bohumila Kafky/. Vrcholem jsou tu nepochybně díla Jana Štursy, podmanivě vyjadřují podoby i význam Hany Kvapilové a Eduarda Vojana, v jejichž hereckých kreacích celá generace rozpoznávala ztělesnění svých záměrů a idejí, pocitů a představ /jak nejmvlivněji dosvědčuje F. X. Šalda/.

V Plzni byla tato přehlídka zveřejněna jako první z řady výstavních akcí, přihlašujících se k Roku českého divadla. Spolu s výsledky pořádaného symposia bylo tu tak znovu připomenuto směrodatné působení divadla v rozloze české novodobé kultury, zejména u čelných tvůrců malířství a sochařství. Je to zároveň průkazné svědectví, jak — v duchu odkazu Bedřicha Smetany, s jehož osobností jsou dny festivalu v Plzni spjaty — kladné tradice minulosti si zachovávají neustálou aktuálnost pro vědecké poznání i pro tvůrčí snahy umění současnosti.

Poznámky

^{1/} Ve výtvarném umění lze dobový vliv divadla definovat se zřetelem k výrazově ozřejmovanému gestu; ke kompoziční souvztažnosti jednajících osob v dialogích, či k působivému aranžmá zástupu postav; obvykle v mělkém prostoru jakoby rámovaném proscénium a členěném kulisami, s efekty umělého osvětlení.

Divadlo pak v průběhu 19. století přejímalo od výtvarného umění netoliko konkrétní reálie kostýmů, rekvizit a scény /at' v historických či současných hrách/, ale zejména smysl pro úhrnný tvar, situovaný v souvislostech prostoru, v aplikaci slohově podmiňované škály barev.

^{2/} Pomezím a dobově příznačným fenoménem je živý obraz, v němž se zřetele divadla a výtvarného umění prolínají. V řadě realizací v průběhu 60. a 80. let, na scéně velkých divadel stejně jako ve skromnějších možnostech u ochotníků, shodně se uplatňuje symbióza alegorie a naturalismu /v směsici, jež tehdy věrně definovala dobový vkus, v širokém rozsahu od monumentálně dekorativní tvorby k drobným úkolům užitkové povahy/.

Do společenského života pak výrazné prvky divadelního projevu a výtvarného vidění pronikaly v směrodatném podílu na úpravě a režii velkých manifestací, shromáždění či průvodů, jež se často proměňovaly v okázalou podívanou.

SEZNAM VYSTAVENÝCH DĚL

I. OBRAZY, SOCHY, KRESBY, GRAFIKA

- 1 MIKOLÁŠ ALEŠ /1852—1913/
Mýtus, studie k soutěži výzdoby foyeru ND 1878
kresba tužkou a perem, 38 × 28,5 cm
NG K-4103
- 2—3 Návrhy pro slavnostní průvod k otevření Národního
divadla /1881/
Studenti
perokresba, 13 × 20 cm
NG K-41082
- Podřipané
perokresba, 14,3 × 22 cm
NG K-41083
- 4 Matěj Kopecký 1890
perokresba, 49 × 33 cm
NG K-12613
- 5—6 Lučištník, kopiník /kostýmní návrh pro Smetanovu
Libuši/ 1897
perokresba, akvarel, 40 × 25 a 38,3 × 25 cm
MČH
- 7 Emblémy živých obrazů Smetanovy Libuše /1897/
perokresba, akvarel, 61 × 44 cm
MČH E XXV/4
- 8—9 Vlasta, Přemysl /kostýmní návrh pro Fibichovu Šárku/
/1897/
kolor. kresba, vždy 39 × 26 cm
NMD 227 a 218/38
- JAN JIŘÍ BALZER /1736—1799/
10 Herečka Edmunda Scholzová /80. léta 18. století/
lept. 36,5 × 26,2 cm
NG R-35423
- JOSEF BEKEL /1806—1865/
11 J. K. Tyl /40. léta/
lavír. kresba tuší, 30 × 21 cm
NMD D-5554
- JOSEF BERGLER /1753—1829/
12 Návrh opony Stavovského divadla 1804
olej, plátno, 93 × 133 cm
NG O-57
- JOSEF BERKA /1759—1830/
/podle Lud. Fuhrmanna/
Prager Theater Almanach 1809:
13 Šalamounův soud /3. akt, posl. scéna/
rytina 11,7 × 7 cm
NG R-38354
- 14 Herec Polavský co baron Lindenfeld a Jakub v. Baarfuss
rytina, 11,5 × 7,2 cm
NG R-38355
- VÁCLAV BROŽÍK /1851—1901/
15 Náčrt k Libuši a Přemyslovi pro královskou lóži ND
/1881/
tužka, 12,4 × 28,7 cm
NG K-13881
- 16 Náčrt k Rudolfu II. pro královskou lóži ND /1881/
tužka, 13,7 × 27,8 cm
NG K-13882
- 17 Císař Ferdinand I. mezi svými umělci /konec 90. let/
olej, plátno, 69 × 104,5 cm
NG O-1171
- VENDELÍN BUDIL /1847—1928/
18 J. J. Kolár jako Richard III. 1866
uhel, 34,5 × 29,5 cm
MA Plzeň M-511
- JIŘÍ DÖBLER /1788—1845/
19 Scéna z maškarního plesu /kolem 1820/
ocelorytina, 7 × 10,5 cm
NG R-41724
- LUDVÍK FUHRMANN /1784—1830/
20 Liebigová jako Marie Stuartovna 1816
olej, plátno, 106 × 82 cm
NMD D-5731
- ANTONÍN JAN GAREIS ST. /1791—1863/
21 Deklamátor /40. léta/
akvarel, 40,4 × 34,5 cm
NG K-5985
- 22 Vojín a dívka. Kresba k litografii Stavovského divadla
lavír. kresba perem, 13,9 × 10,7 cm
NG K-38380
- JAN FRANTIŠEK GRETSCH /1866—1894/
23 Návštěva herců u umírajícího J. K. Tyla 1894
olej, plátno, 131 × 201 cm
NG O-4627
- JOSEF VOJTĚCH HELLICH /1807—1880/
24 Vidění v chrámě sv. Víta 1849
/litografoval Fr. Šír/
rytina, 31,5 × 45 cm
NG R-8116
- ARNOŠT HOFBAUER /1869—1944/
25 Plakát recitace Hany Kvapilové 1899
bar. litografie, 110 × 81 cm
UPM 26869/5
- ROBERT HOLZER /1859—1919/
26 Scénický návrh pro Fibichovu Šárku /1897/
tužka, akvarel, 19 × 28 cm
NMD S VII-a-5k

- 27 Scénický návrh k Lucerně /1916/
kolor. kresba tužkou, 27,3 × 37,5 cm
NMD S VII-a-5k
- VÁCLAV HRADECKÝ /1867—1940/
28 Francouzská republika jako principálka loutkového
divadla 1901—8
kresba uhlím a tuší, akvarel, 30,5 × 31,5
PNP IK-6632
- VOJTĚCH HYNAIS /1854—1925/
29 Náčrt k Jaru pro královskou lóži ND /1880/
kvaš, papír, 11 × 23 cm
NG K-15115
- 30 Náčrt k Podzimu pro královskou lóži ND /1880/
kvaš, papír, 11 × 36 cm
NG K-15116
- BOHUMIL KAFKA /1878—1925/
31 Návrh pomníku Hany Kvapilové 1908
bronz, v. 65,5 cm
NG P-8518
- 32 Ema Destinová 1908
bronz, v. 64 cm
NG P-1817
- ALOIS KALVODA /1875—1934/
33 Náčrt scén. výpravy Prodané nevěsty /kolem 1915/
kolor. kresba uhlím, 26,8 × 54 cm
NG K-19625
- 34 Náčrt scén. výpravy Prodané nevěsty /kolem 1915/
kolor. kresba uhlím, 31 × 63 cm
NMD S-VIII-d-lf
- ADOLF KAŠPAR /1877—1934/
35 Loutkové divadlo /1905/
lept, 59 × 79 cm
NG R-24521
- BENEŠ KNÜPFER /1844—1910/
36 Římský kinematograf /po 1900/
olej, plátno, 35 × 55 cm
GVU Liberec O-1756
- QUIDO KOCIÁN /1874—1928/
37 Podobizna Karla Bendla 1900
bronz, v. 72 cm
NG P-2262
- LADISLAV KOFRÁNEK /1880—1954/
38 Do divadla /1903—1904/
bronz, v. 46 cm
NG P-4702
- FRANTIŠEK KOLÁR /1829—1895/
39 Návrh alegorického vozu k průvodu kladení základního
kamene Národního divadla /1868/
kolor. perokresba, 33,2 × 46,7 cm
NMD S-VIII-c-5-o
- 40 Slávie žehnající Čechy /návrh živého obrazu pro Akade-
mický čtenářský spolek/ /1874/
/s postavami Bruncvíka, Prokopa, Husa, Jiřího z Poděb-
rad, Komenského, Škréty, Karla IV. a Václava IV./
kresba tužkou, 25,5 × 34 cm
NMD S-VIII-c-5-b
- 41 Jaroslav ze Šternberka vítězí u Olomouce nad Turky,
návrh živého obrazu 1878
kresba štětce, tuší, 45 × 62 cm
NMD 154127
- 42 Odchod Čechů do Ameriky /návrh živého obrazu pro
představení amer. Čechům v ND/ /1885/
kolor. perokresba, 28 × 37,1 cm
NMD S-VIII-c-5-j
- 43 F. F. Šamberk v ateliéru
tempera, papír, 40 × 31 cm
NMD D 5738
- JOSEF KORUNA /1807—po 1854/
a BEDŘICH HAVRÁNEK /1821—1899/
44 Program maškarního plesu umělců /1848/
litografie, 60,3 × 44,8 cm
NG R-124287
- 45 Pozvánka na počest představení K. Dietze ve Stavovském
divadle
lept, 36,8 × 17,9 cm
NG R-8971
- LUDVÍK KUBA /1863—1956/
46 Josef Šmaha 1913
olej, plátno, 110,5 × 78 cm
NG O-3505
- FRANTIŠEK KUPKA /1871—1957/
47 Herečka v kabaretu /1909—10/
olej, plátno, 108 × 100 cm
NG O-3836
- 48 Spusťte oponu /epilog cyklu Mír/ /1902—1904/
kresba tuší, akvarel, 59,8 × 44,6 cm
NG K-6456
- 49 Čarodějník /1904/
kolor. kresba křídou a perem, 49,5 × 42 cm
NG K-12745
- ANTONÍN MACHEK /1775—1844/
50 J. V. Tomášek /1816—17/
olej, plátno, 53 × 41 cm
NG O-6402
- 51 Tekla Battková-Podleská 1826
olej, plátno, 76,5 × 60 cm
Měst. muzeum Beroun VU-171
- 52 J. N. Štěpánek 1826
olej, plátno, 74 × 61 cm
NMD D-2425
- 53 J. K. Chmelenský /před 1839/
olej, plátno, 53 × 44 cm
NG O-9875

- 54 Žižka před klášterem sedleckým /1828/
olej, plátno, 65 × 91 cm
NG O-14781
- 55 Upomínkový list T. Battkové-Podleské
litografie, 7,7 × 10,8 cm
NG R-126936
- 56 J. N. Štěpánek /1827—29/
z hereckého alba Stavovského divadla, litografoval Fr. Šír
litografie, 32 × 32 cm
NG R-114288
- 57 KAREL MAIXNER /1840—1881/
Průvod ke kladení základního kamene ND /1868/
tužka, 13 × 27 cm
NMD 2449-a
- 58 PETR MAIXNER /1831—1884/
Návrhy kostýmů pro praporečníka a nosiče emblémů
Umělecké besedy v průvodu položení základního kamene
ND 1868
akvarel, 20,3 × 17,7 cm
NMD 17170
- 59 Husitský tábor před bojem /návrh živého obrazu pro
Hudební a plastickou akademii/ /1869/
tužka, 25,7 × 36,2 cm
NG K-45002
- 60—63 Návrh figur pro živé obrazy /2. pol. 60. let/
akvarel, 10,5 × 4,1; 13 × 5; 11,2 × 4,4; 12,5 × 4,5 cm
NG K-45284-7
- 64 JOSEF MANDL /1874—1933/
Studie obrazu Pohádka pro foyer plzeňského divadla
/kolem 1902/
olej, plátno, 70 × 54 cm
ZČG Plzeň
- 65 JOSEF MÁNES /1820—1871/
Vepřové hody umělecké společnosti /1847/
lavír. kresba tuší, 63,5 × 48,5 cm
NG K-18331
- 66 Vlastní podobizna v maškarním kostýmu /1847/
kolor. kresba, 34,3 × 20,8 cm
NG K-29281
- 67 Quido Mánes v mazurském kroji na Merendě 1847
perokresba, akvarel, 49,5 × 25,7 cm
NG K-12788
- 68 Anna Kolárová-Manetinská 1854
/litografoval Josef Bekel/
litografie, 61,5 × 47,5 cm
NG R-114286
- 69 Lyrická poezie /1860/
/z okruhu dekor. prací k oslavě F. Schillera v Praze
1859/
tempera, plátno, Ø 161,5 cm
NG O-4634
- 70 QUIDO MÁNES /1828—1880/
Kostýmní návrhy pro pražský karusel /1852/
akvarel, tužka, 33 × 20,7 cm
MHMP 28139
- 71 tužka, 28,1 × 51 cm
MHMP 28146
- 72 LUDEK MAROLD /1865—1898/
V divadle /90. léta/
kresba tuší a bělobou, 31 × 56,2 cm
NG K-16251
- 73-74 Návrh opony Orientálního divadla /90. léta/
kresba tužkou, akvarel, vždy 33,4 × 19,5 cm
NG K-43682-3
- 75 Herečka /kolem 1895/
olej, plátno, 59,5 × 42,5 cm
SG Litoměřice O-795
- 76 Studie k podobizně Anny Červené /1897/
olej, plátno, 46,5 × 52,8 cm
NG O-5812
- 77 JOSEF MARATKA /1874—1937/
Symfonie /1913/
bronz, v. 29,5 cm
NG P-2249
- 78 JOSEF MATEJKA /1881—1853/
Kresby v pamětní knize umělecké společnosti Mha /od
1902/
kresba tuší, akvarel, 22 × 35 cm
ZČM 19887-8
- 79 TOBIÁŠ MOESSNER /1790—1871/
Dekorace stanu /scén. návrh/ 1846
tuš, akvarel, 30,2 × 22 cm
- 80 Dekorace žaláře /scén. návrh/ /1846/
tuš, akvarel, 22,5 × 25,6 cm
NMD S-IX-c-5
- 81 ALFONS MUCHA /1860—1939/
Plakát Dáma s kaméliemi /1896/
bar. litografie, 202 × 75 cm
ZČM i. č. 1340
- 82 Plakát Medea 1898
bar. litografie, 204 × 75 cm
ZČM i. č. 1341
- 83 JOSEF VÁCLAV MYSLBEK /1848—1922/
Hudba, 2. varianta I. náčrtu /1892/
bronz, v. 95 cm
NG P-2194
- 84 J. J. Kolár /1894/
bronz, v. 70 cm
NG P-737
- 85 Hudba, IV. náčrt pro Národní divadlo /1895/
bronz, v. 66 cm
NG P-4795

- 86 KAREL MYSLBEK /1874—1915/
Černý pierot /1907/
olej, plátno, 139 × 93 cm
NG O-6225
- 87 JOSEF NAVRÁTIL /1798—1865/
Náčrt Henriety Grosserové v úloze Normy /1847/
olej, karton, 20,5 × 17,5 cm
NG O-4999
- 88 Pěvkyně Grosserová v Normě /1847/
kvaš, karton, 42 × 50,3 cm
NG K-7282
- 89 Pěvkyně Grosserová v Normě /1847/
kvaš, karton, 27 × 21,9 cm
NG K-18210
- 90 Sen noci svatojánské /kolem 1847/
olej, dřevo, 30 × 20 cm
NG O-9880
- 91 Studie k hereckým postavám /konec 40. let/
olej, plátno na lepence, 27,5 × 38,5 cm
NG O-12529
- 92 Divadelní scéna II. /Coriolan/ /kolem 1850/
olej, plátno, 54 × 80 cm
NMD O-36
- AUGUSTIN NĚMEJC /1861—1938/
93 Tragédie, návrh k oponě plzeňského divadla 1901
pastel, 78 × 50 cm
ZČG Plzeň K-731
- VIKTOR OLIVA /1861—1928/
94 Návrh živého obrazu pro představení ND na počest sjezdu
lékárníků 1896
lavír. kresba, 22,5 × 33 cm
AND
- 95 Plakát Byl první máj /pro Arenu na Smíchově/ 1902
bar. litografie, 110 × 80 cm
UPM 23032
- 96 Tanečnice /návrh plakátu/ 1908
akvarel, 43 × 30,5 cm
ZČG Plzeň K-174
- SOBĚSLAV PINKAS /1827—1901/
97 Procesí reakcionářů 4. března /1849/
kresba perem pro Brejle, 11,4 × 16,7 cm
PNP IK-237
- JOSEF PLATZER /1751—1810/
98 Vnitřek gotického sálu /scén. návrh/ /kolem 1800/
lavír. kresba tuší, 24,5 × 30 cm
NMD 734/36
- 99 Vesnice /scén. návrh/ /kolem 1800/
tužka, lavír, kresba tuší, 28,5 × 38,5 cm
NMD 7884/30
- ARNOŠT POPP /1819—1883/
100—101
Figurky z pražského karuselu /1854/
kolor. biskvit, v. 29 a 29,8 cm
UPM 30316 a 61590
- 102 Herec Nestroy jako Willibald /po 1857/
kolor. biskvit, v. 16,5 cm
MHMP 54653
- 103 Herec Treumann jako Flekeles /po 1857/
kolor. biskvit, v. 13,1 cm
MHMP 20380
- 104 Herec V. Scholz /po 1857/
kolor. biskvit, v. 14 cm
MHMP 54735
- JAN PREISLER /1872—1918/
105 Návrh nástěnného obrazu pro divadlo v Prostějově 1907
olej, plátno, 75 × 115 cm
GVU Olomouc O-532
- KAREL PURKYNĚ /1834—1868/
106 Návrhy kostýmů pro Shakespearovský průvod /1864/
Macbeth
kolor. kresba sepíi, 28,3 × 20,2 cm
NG K-36221
- 107 Richard III.
kolor. kresba sepíi, 28,1 × 20,2 cm
NG K-43585
- 108 Markéta
kolor. kresba sepíi, 28,2 × 20,1 cm
NG K-43586
- 109 Isabela
kolor. kresba sepíi, 29,4 × 20,2 cm
NG K-31988
- 110 Studie k Shakespearovskému průvodu /1864/
olej, plátno na lepence, 27,5 × 53,5 cm
NG O-4988
- 111 Uřatá hlava /1864/
olej, plátno, 48,3 × 66 cm
NG O-12986
- 112 Josef Wenzig 1867
olej, plátno, 122,5 × 98 cm
NG O-2321
- ROBERT SCHLOSSER /1880—1943/
113 Zelené mládí. Kostýmní večer Uměleckoprůmyslové školy
1903
litografie, 79 × 110 cm
UPM 30664/V/6
- KAREL ŠIMŮNEK /1869—1942/
114—115
Kostýmní návrhy Klicperovy České meluzíny 1908
/Královna, Starucha/
kolor. perokresba, vždy 25 × 18 cm
NMD S-XIII-a-2

- 116—117
Kostýmní návrhy pro Lumpaciův vagabundus 1909
kolor. perokresba, vždy 24,3 × 35 cm
NMD S-XIII-a-li
- 118 OTAKAR ŠPANIEL /1881—1955/
Ivo Vojnovič 1918
bronz, v. 45 cm
NG VP-62
- 119 KAREL ŠPILLAR /1871—1939/
Návrh opony Městského divadla pražského 1908
olej, plátno, 124 × 153 cm
NG O-6619
- 120—121 KAREL ŠTAPFER /1863—1930/
Kostýmní návrhy pro Dvořákovu Rusalku /1904/
perokresba, vždy 23 × 36 cm
NMD 4333/50
- 122—124
Návrhy živých obrazů Smetanovy Libuše pro ND
kvaš, fotografie, /koláž/, 23,5 × 19; 24 × 19,5;
23,5 × 19 cm
AND
- 125 JAN ŠTURSA /1880—1925/
Studie k pomníku Hany Kvapilové 1909
bronz, v. 82 cm
NG P-2303
- 126 Skica k podobizně Eduarda Vojana 1919
bronz, v. 42 cm
NG P-2451
- 127 MAX SVABINSKÝ /1873—1962/
Bedřich Smetana 1898
perokresba, 33,5 × 20,5 cm
NG K-29285
- 128 Antonín Dvořák 1898
perokresba, 33,3 × 26,3 cm
NG K-29284
- 129 HUGO ULLIK /1838—1881/
Skládací maketa scény pobřeží k Dětem kapitána Granta
/1880/
akvarel, 24,5 × 37,5 /hloubka 35,5/ cm
NMD 1748/46
- 130 EMIL ZILICH /1829—1896/
Tři výjevy z Libuše /1883/
kresba tužkou a perem pro Světozor, 39,7 × 29,7 cm
PNP IK-261
- 131 FRANTIŠEK ŽENÍŠEK /1849—1915/
Josef Šmaha 1903
olej, plátno, 28 × 36 cm
NMD 1961/48
- 132 Návrh opony pro ND 1880
perokresba, papír, 31 × 37 cm
NG K-13296
- 133 Varianta návrhu opony pro ND 1880
perokresba, papír, 29 × 38 cm
NG K-13297
- NEZNÁMÝ RYTEC POČ. 19. STOLETÍ
- 134—135
Dva kostýmní návrhy z alba výpravy k Schillerově Marii
Stuartovně/ vydal H. F. Müller u příležitosti pražské
inscenace/ 1816
kolor. akvatinta, 22,6 × 27,3 cm
MHMP 28162/19 a 24
- PRAŽSKÁ MANUFAKTURA
- 136 Papageno /před 1800/
kolor. kamenina, v. 22 cm
MHMP 16079
- ## II. FOTOGRAFIE
- 137 FRANTIŠEK FRIEDRICH /1829—1892/
Slavnostní položení základního kamene ND /1868/
fotografie, 11,5 × 16,5 cm
PNP D-43/54 /D 219/53/
- JAN MULAČ /1841—1905/
Fotografie živých obrazů při slavnostních představeních
ND:
- 138 Na počest F. L. Riegera /1888/
- 139 K oslavě B. Smetany /1895/
- 140 U příležitosti Národopisné výstavy /1895/
- 141 Na počest J. Nerudy /podle návrhu E. Chvalovského/
/1895/
- 142 Na počest sjezdu čes. hasičstva /podle návrhu J. Šmahy/
/1895/
AND
- KAREL RAŠEK /1861—1918/
143 Rudolf Innemann, člen Mahabharaty 1903
pohlednice
NMD
- KAREL VÁŇA /1867—1951/
144 Živý obraz k panovníckému jubileu v ND /kolem 1900/
fotografie
AND
- NEZNÁMÝ FOTOGRAF KONCE STOLETÍ
- 145—146
Hana Kvapilová a Karel Želenský na všeherceckých
slavnostech v král. letohrádku v Praze /1897/
fotografie, 17,5 × 23 cm
NMD 7 F 83, 34 F 36
- NEZNÁMÝ FOTOGRAF KONCE STOLETÍ
- 147 Živý obraz dělnického spolku k počtě Sv. Čecha /kolem
1900/
fotografie, 34,7 × 46,4 cm
PNP 14/81

III. REPRODUKCE

JINDŘICH ECKERT /1833—1905/
148 Josef Tulka a František Kryšpín „v lóži“ /konec 60. let/
fotografie

ANTONÍN GAREIS ML. /1837—1922/
149 Shakespearovský průvod /podle kresby K. Purkyně/
/1864/
Zlatá Praha 1864

FRANTIŠEK KOLÁR /1829—1895/
150 Stěhování do Prozatímního divadla /1862/
Humoristické listy 1862

151 Politické drama od Ludvíka N. Evropský Babylon /1862/
Humoristické listy 1862, s. 53

152 Verbování v třicetileté válce českého divadla s německým
/parafráze na obraz A. Dvořáka Verbování v táboře
Valdštejnově 1848/ /1873/
Humoristické listy 1873, s. 157

NEZNÁMÝ KRESLÍŘ POL. STOLETÍ
153 Prozatímní surogát Národního divadla v Praze /1858/
Humoristické listy 1858, s. 109

Edice Studie a materiály 2
Národní galerie v Praze
Řídí Jiří Kotalík

DIVADLO

V ČESKÉ KULTUŘE 19. STOLETÍ

Sborník sympozia v Plzni 10.—12. března 1983

Přebal, vazba a grafická úprava Felix Šejna /D/

Redakce Milena Freimanová

Resumé přeložily Markéta Nováková /něm./

a Till Gottheinerová /angl./

Vydala Národní galerie v Praze v roce 1985

Vtiskly VČT Pardubice, n. p., závod 4, Havlíčkův Brod