

## 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 dvojí 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 partere; 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 nejdůležitějších důsledků, který analyzovaná situace vložila do vlnku 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.

Vraťme 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 portrétního 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 rozlučku 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. Coppel/. 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.