

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 estetiku 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 Wilbrandto-

4 vě 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.

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.“ Shrňme-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 šířeji 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.