

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 střechách 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 pojmu 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 Přerhofa 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 Sabinek 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 přitom 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 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 významného 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 významného 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 oslatit korunní princ, mohly by se v dolejší 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/.
- 71
- 72
- 77

- 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
- 73
- 74
- 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 vyrovnané a souměrné 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 komparsy 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. Zadrží 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. Předzvěstí 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 Máji 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 Škrétu, Hollara, Brandla a Reinera na plesu představovali žáci Akademie. Podle Jiřika /Vývoj, 40/ ztělesňovali Donatella Josef Max, Raffaella 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 báni“. 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-

pohřbeni. 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.