

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav pro dějiny umění

Bakalářská práce

Lucie Daňková

"Živý obraz" a jeho praxe v českém prostředí 2. poloviny 19. století

Tableau Vivant and its Practice in the Czech Milieu of the Second Half of the 19th Century

Poděkování

Chtěla bych v první řadě poděkovat prof. PhDr. Romanu Prahlovi, CSc. za inspirování k výběru tohoto tématu, četné cenné konzultace i možnost zažít si tvorbu živého obrazu v rámci Semináře umění 19. století. Děkuji také odborníkům a pracovníkům mnoha institucí za jejich ochotu, rady a pomoc při hledání pramenů – za všechny bych ráda zmínila PhDr. Lubomíra Sršně z Národního muzea v Praze, Mgr. Janu Kunešovou z Národního muzea v Praze, Mgr. Janu Plecitou a Mgr. Kateřinu Viktorovou z Muzea Bedřicha Smetany, Mgr. Petru Trnkovou, Ph.D. z Ústavu dějin umění AV ČR, PhDr. Milenu Seckou, Csc. z Náprstkova muzea asijských, afrických a amerických kultur, kastelána zámku Velké Březno Ing. Miloše Musila, Markétu Kočí z Moravské galerie v Brně, PhDr. Kateřinu Bečkovou z Muzea hlavního města Prahy, Petra Štemberu z Uměleckoprůmyslového muzea v Praze, PhDr. Alenu Jakubcovou, Ph.D. z Divadelního ústavu v Praze, PhDr. Barbaru Topolovou, Ph.D. z Katedry divadelní vědy Univerzity Karlovy v Praze, Mgr. Pavlínu Pitrovou z Národního muzea v Praze, Mgr. Gabrielu Havlůjovou z Národního muzea v Praze, Mgr. Miroslavu Přikrylovou z Archivu hlavního města Prahy, Mgr. Kateřinu Wágnerovou ze Vzdělávacího odboru České obce sokolské, PhDr. Hanuše Jordána z Národního muzea v Praze, historika fotografie Mgr. Pavla Scheuflera a Mgr. Zdeny Benešovou z Archivu Národního divadla. Můj velký dík za veškerou podporu patří též mé rodině a přátelům.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 11. 5. 2016

.....

Lucie Daňková

Anotace

Práce se věnuje fenoménu takzvaných *živých obrazů*, mezinárodně často známých pod francouzským překladem slovního spojení – *tableaux vivants* (v singuláru *tableau vivant*). Jde o typ divadelního představení a parateatrální žánr, předváděný aktéry v kostýmech, kteří na krátkou dobu strnule drží určitou pozici tak, aby se celá scéna podobala uměleckému dílu – již podle názvu nejčastěji obraz. Jako předlohy pro kompozici scény byly vybírány známé malby (dobové obecnostvo se pak bavilo jejich poznáváním a iluzí „oživlého“ obrazu, kterou na něj inscenace působila), ale i sochy; někdy byly výjevy navrhovány zcela nově, například v případě takzvané apoteózy (živého obrazu určeného k oslavení určité osobnosti), či různých alegorií, v českém prostředí často s vlasteneckým podtextem. Živý obraz měl tedy mnoho podob, a také řadu nejrůznějších funkcí – zábavní, estetickou, sdělovací, či například reprezentační, související zejména se šlechtickými rody a u nás velmi výrazně s organizací Sokol.

Pozornost je zaměřena na „zlatý věk“ živých obrazů, tedy 19. století, a to konkrétně na jeho druhou polovinu v kontextu českého prostředí. Rozdělení do kapitol ovšem typologicky reflektuje celoevropsky realizované druhy tableaux, o kterých je vždy pojednáno nejprve obecně s uvedením reprezentativních příkladů ze světa, a potom podrobněji v souvislosti s českými zeměmi. (Jako základní dělení bylo zvoleno odlišení obrazů inscenovaných podle konkrétních uměleckých děl a obrazů bez přímých předloh.) Snahou práce je pojmout živý obraz v celé jeho pestrosti včetně inscenační praxe, ohlasů v tisku a podobně a definovat jej (v té podobě, v jaké vzniká na přelomu 18. a 19. století) ve vztahu k médiu fotografie nebo filmu a hraničním žánrům, jakými byly například klasicistní „pózy“ (*attitudes*) lady Emmy Hamiltonové a další způsoby dobové zábavy. Toto vymezení termínu je následně využito k zařazení praktických příkladů živých obrazů na české scéně, jejichž shromáždění a interpretace byly též jedním z hlavních cílů.

Klíčová slova

živý obraz, divadlo, ateliérová fotografie, piktorialismus, Národní divadlo, Sokol, šlechtické slavnosti, žánrová malba, imitace, 19. století

Abstract

The thesis explores the phenomenon of so-called living pictures, often internationally known under the French translation of the phrase – as tableaux vivants (in singular form a tableau vivant). It is a type of theatrical performance and a paratheatrical genre performed by participants in costumes who, for a short time, motionlessly maintain a certain position, so that the whole scene resembles a work of art – most often a picture, as the term suggests. As templates for the scene composition were selected famous paintings (contemporary audience then amused themselves by identifying them and by the illusion of the picture “brought to life”, which the production evoked), but also sculptures; some scenes were designed from scratch, as in the case of so-called Apotheosis (a living picture meant for glorification of a certain personality) and various allegories, in the Czech milieu often with patriotic overtones. A living picture therefore had many forms, and also a variety of different functions – entertaining, aesthetic, communicating or for instance representational, which is associated with aristocratic families in particular and in our lands very considerably with the Sokol organization.

Attention is focused on the "golden age" of living pictures, i.e. the 19th century, specifically in its second half in the context of the Czech milieu. The division into chapters, however, typologically reflects Europe-wide realized kinds of tableaux, which are always discussed at first in general with representative examples of the world, and then in more detail in connection with the Czech lands. (For elemental sorting was chosen distinguishing of tableaux staged on the basis of specific works of art and tableaux without any direct templates.) The thesis aims to approach a living picture in all its diversity, including staging practice reception in the press and so on and to define it (in the form in which it arises at the turn of the 18th and 19th centuries) in relation to the medium of photography and film and to the borderline genres like, for instance, to the classicist “poses” (attitudes) of lady Emma Hamilton and other kinds of contemporary entertainment. This specification of the term is then used for sorting out practical examples of living pictures on the Czech scene, whose gathering and interpretation were also one of the main objectives.

Key Words

Tableau Vivant, Theatre, Studio Photography, Pictorialism, National Theatre in Prague, Sokol, Aristocratic Celebrations, Genre Painting, Imitation, 19th Century

Obsah

| | |
|--|----|
| 1 Úvod | 8 |
| 2 Vznik a stručná historie živých obrazů..... | 16 |
| 3 Živé obrazy v literatuře, kritice a teorii..... | 19 |
| 3.1 Evropa..... | 19 |
| 3.2 České země. | 22 |
| 3.2.1 Živé obrazy jako ilustrace v českém tisku..... | 25 |
| 4 Živé obrazy podle konkrétních uměleckých děl („imitace“) | 27 |
| 4.1 Živé obrazy jako dvorská reprezentace a součást společenského života šlechty...28 | |
| 4.1.1 Živé obrazy k návštěvě ruského následníka trůnu konané roku 1839 na vídeňském dvoře..... | 29 |
| 4.1.2 Živé obrazy konané roku 1893 v paláci Todesco ve Vídni..... | 30 |
| 4.1.3 Scény „à la Watteau“ | 31 |
| 4.2 Živé obrazy v souvislosti se sochařstvím..... | 33 |
| 5 Živé obrazy bez předloh v konkrétních uměleckých dílech..... | 37 |
| 5.1 Sokol..... | 37 |
| 5.2 Živé obrazy v Národním divadle v Praze..... | 50 |
| 6 Pohybující se živé obrazy..... | 53 |
| 7 Vztah malby a fotografie v kontextu živého obrazu..... | 53 |
| 8 Živé obrazy v diapozitivech a raném filmu..... | 60 |
| 9 Závěr | 64 |

| | |
|------------------------------------|----|
| 10 Seznam použité literatury | 66 |
| 11 Seznam vyobrazení..... | 71 |
| 12 Vyobrazení..... | 75 |

1 Úvod

Termín „živé obrazy“ (francouzsky *tableaux vivants* – toto označení se často používá jako termín i v jiných jazycích, zejména v angličtině; anglicky *Living Pictures*, německy *Lebende Bilder*, italsky *quadri vivente*, polsky *obrazy żywe* atd.¹) označuje zvláštní formu obrazu a kompozice v prostoru.² Podle Birgit Jooss byl poprvé užit roku 1811, a to v souvislosti s představením v koncertní síni královského divadla v Berlíně.³

Jde o jakýsi typ divadelního (či pomezního, parateatrálního⁴) představení, předváděného lidmi v tematické úpravě vzhledu a v kostýmech, kteří na pár minut strnou v určité pozici (Jaromír Paclt uvádí obecně na dvě až tři,⁵ Birgit Jooss od 30 sekund do několika minut⁶ – déle by bylo v případě složitých postojů obtížné vydržet bez pohnutí⁷), zvolené tak, aby celá kompozice napodobovala a divákům připomínala slavný malovaný obraz, popřípadě známé dílo sochařské či literární; může vycházet i přímo z nějaké dějinné události, alegorie, zobrazení stereotypu, nebo „žánrové scény“. Nejčastějšími tvůrci obrazů byli profesionální umělci – ať již malíři a ilustrátoři (výjevy jimi byly pojímány nejen jako reprodukce proslavených obrazů ve skutečném prostoru, ale například i jako jistý druh „ilustrace“), nebo režiséři v divadle. Samotné figury ve scéně naopak obecně ztělesňovali amatéři, skuteční herci spíše zřídka.⁸ Živé obrazy obsahovaly prvky divadla (zde je však důležité upozornit, že se v jejich ztvárnění málokdy objevilo naznačení dějovosti či akce a byla jim vlastní jistá strnulost⁹), výtvarného umění i literatury.¹⁰ Byly sice „tiché“, neboť jejich aktéři přímo nemluvili, produkci však

¹ PACLT 1989, 11.

² KOMZA 2013, 4.

³ DITTMANN 2011, 6.

⁴ KOMZA 1995, 391.

⁵ PACLT 1989, 17.

⁶ JOOSS 2004, 289.

⁷ FOLIE / GLASMEIER 2002, 12sq.

⁸ KOMZA 2013, 4.

⁹ PACLT 1989, 18.

¹⁰ PACLT 1989, 11.

často doprovázela složka hudební (řidčeji je doplňovaly komentáře, mohly být i písemné,¹¹ což je praxe, zaznamenaná též v *commedii dell'arte*¹²),¹³ jež ji uváděla i ukončovala, ale také například oddělovala předvedení jednotlivých výjevů. Měla zvyšovat napětí publika, doplnit estetický účinek scény, a v případě zpěvu ji i přímo pomoci vysvětlit.¹⁴ K některým obrazům byly při předvádění deklamovány verše,¹⁵ vznikal také „*zvláštní druh básní ilustrovaných hudbou a obrazy i básní hudbu a obrazy vysvětlujících a komentujících, stejně jako vznikal druh hudebních kompozic ilustrujících básně a obrazy, odvětví miniaturizovaných předeher nebo symfonických básní k dramatum*“.¹⁶

Celá práce se zaměřuje především na živé obrazy v českém prostředí ve 2. polovině 19. století, avšak rozdělení do kapitol (jež je pojato především typologicky) reflektuje celoevropsky realizované druhy tableaux, o kterých je většinou pojednáno nejprve obecně s uvedením reprezentativních příkladů ze světa, a potom podrobněji v souvislosti s českými zeměmi. (Jako základní dělení bylo zvoleno odlišení obrazů inscenovaných podle konkrétních uměleckých děl a obrazů bez přímých předloh.) Snahou práce, jež vychází především z odborné literatury posledního třicetiletí, českých archivů a částečně také zpráv v dobovém tisku, je pojmout živý obraz v celé jeho pestrosti včetně inscenační praxe, ohlasů v tisku a podobně a definovat jej (v té podobě, na jakou se práce zaměřuje) ve vztahu k médiu fotografie nebo filmu a hraničním žánrům, které patřily mezi další způsoby dobové zábavy. (Celý problém pojímá z kunsthistorického hlediska.) Toto vymezení termínu je následně využito k zařazení praktických příkladů živých obrazů na české scéně, jejichž shromáždění a interpretace byly též jedním z hlavních cílů. (Důležité je však důrazně podotknout, že práce se rozhodně nesnaží o vytvoření kompletního seznamu živých obrazů, inscenovaných v 19. století v českém prostředí – pracuje pro své účely a pro rozsáhlost materiálu spíše s reprezentativními a zajímavými příklady).

¹¹ KOMZA 2013, 4.

¹² KOMZA 1995, 155.

¹³ KOMZA 2013, 4.

¹⁴ KOMZA 1995, 150sq.

¹⁵ PACLT 1989, 11.

¹⁶ PACLT 1989, 11.

Co se týká „účelu“ živých obrazů, mohly být „samoúčelným“ uměleckým dílem, nebo mohly mít též nějakou další funkci.¹⁷ „Po dlouhou dobu byly považovány za zábavu elit, zároveň měly rysy populárního umění. Forma živého obrazu byla závislá na technickém potenciálu a vynalézavosti jeho autora, stále ještě také na zemi, kde byl obraz prezentován, na období, ve kterém vznikal, a v neposlední řadě také na autorově společenském postavení.“ (...) Snadno srozumitelné, pracující s lidskými emocemi, zastávaly živé obrazy důležitou funkci v oblasti didaktiky a propagandy, popularizovaly umění a literaturu.“¹⁸

Jaromír Paclt spolu s dalšími autory¹⁹ klade zrod žánru živého obrazu (v té podobě, které se věnuje tato práce²⁰) od druhé poloviny 18. století po počátek století devatenáctého. Spojuje jej podle své kategorizace s typem obrazů, jenž imitoval známé malby a jiná umělecká díla (na rozdíl od druhého typu, kterým je podle něj živý obraz jako výrazový prostředek na divadle) a jenž byl provozován „vysokou společností“ pro její vlastní rozptýlení. Šlo při tom o módní záležitost²¹ i o určitý způsob „zprítomňování ideálních představ o minulosti a budoucnosti.“²²

Fenomén se šířil Evropou a souvisel potom též s měšťanským²³ a venkovským prostředím a s nimi spojenými slavnostmi, ale i s každodenním životem²⁴ – vznikaly dokonce dobové publikace s návody na domácí provozování obrazů²⁵ a toto téma se díky oblíbenosti živých obrazů v dramatu 19. století nevyhnulo ani divadelním příručkám. (Doporučovalo se například, aby každý akt hry měl vrchol, a tento vrchol byl zdůrazněn právě živým obrazem. Živé obrazy bývaly dokonce vypsány v divadelních účtech a na programech představení se

¹⁷ KOMZA 2013, 5.

¹⁸ KOMZA 2013, 5.

¹⁹ PACLT 1989, 11. KOMZA 1995, 391. TRNKOVÁ 2008b, 40. BARCK 2008, 19.

²⁰ TRNKOVÁ 2013, 75.

²¹ PACLT 1989, 11.

²² PACLT 1989, 11.

²³ PACLT 1989, 11.

²⁴ PACLT 1989, 16.

²⁵ PACLT 1989, 11. KOMZA 2013, 4.

objevoval též čas jejich předvedení.)²⁶ „Ještě populárnějšími se ovšem tyto metody zobrazování staly po polovině 19. století, s rozvojem fotografie.“²⁷

Česká kultura poslední třetiny 19. století přijala živé obrazy velice přirozeně, až spontánně a inscenovala je skutečně v hojné míře – i díky možnosti oslovit širší okruh lidí a jejich působivému účinku na ně, který si záhy uvědomila.²⁸ Kromě toho, že šlo o zábavnou produkci, bylo „vlastenecké poselství“ živých obrazů,²⁹ předávané za pomoci alegorizace (o níž bude pojednáno v následujících odstavcích), také možností gesta proti národnostnímu a uměleckému útlaku.³⁰ (Německé prostředí se v tomto kulturně lišilo, živé obrazy v něm natolik živelně provozovány nebyly.³¹)

„(...) publikem byly dokonce vnímány téměř jako dokument. Diváci měli často dojem, což nám ostatně potvrzují záznamy v jejich memoárech, že pozorují minulé děje takřkajíc „na živo“. Živé obrazy tak sehrávaly důležitou poznávací a didaktickou úlohu“³² Anno Mungen charakterizuje 19. století pomocí poměru mezi každodenní a mediální zkušeností, s tím, že zatímco skutečnost byla tehdy často pojímána³³ „mediálně (jako divadlo, jako obraz, jako hudba)“,³⁴ vizuální média a divadlo byly chápány spíše jako nová realita utvářená v divákovi (jenž si v tomto století v souvislosti s vizualitou prošel určitou novou zkušeností „pozorného sledování“), než jako reprodukce skutečnosti. Hranice mezi oběma zkušenostmi tedy podle něj zůstávala často nejasná.³⁵

V průběhu času existovaly různé způsoby inscenace živých obrazů, a v závislosti na nich byla (kromě kostýmů, rekvizit a podobně) pojímána také scéna – až již šlo o potemnělý prostor pro

²⁶ BREWSTER / JACOBS 1997, 29.

²⁷ TRNKOVÁ 2013, 80.

²⁸ PACLT 1989, 12.

²⁹ KOMZA 2013, 5.

³⁰ PACLT 1989, 16.

³¹ PACLT 1989, 12.

³² KOMZA 2013, 5.

³³ GLIGO 2007, 124.

³⁴ GLIGO 2007, 124.

³⁵ GLIGO 2007, 124.

vybranou menší společností, či o venkovní prostranství, umožňující takřka neomezený počet diváků. Někdy byla palácová nádvoří, parky, či města, v nichž se obrazy předváděly, dokonce přímo využita jako jejich kulisy.³⁶

Podstatnou součástí živých obrazů byly zpravidla obecně srozumitelné a čitelné symboly a alegorie – pokud ovšem živé obrazy už³⁷ „*přímo, bez alegorií a symbolů, nefixovaly určitý děj, jev nebo pojem z mimodivadelní skutečnosti, jako např. záchranné akce hasičů při požáru domu*“.³⁸ „*Pro porozumění živému obrazu nebyl rozhodující ani tak reálný čas jejich vizuální prezentace, jako samotný vyjadřovací a sdělovací systém. Živé obrazy mohly konvenční významy alegorií a symbolů pouze zužovat nebo rozšiřovat, upozadřovat nebo zdůrazňovat, ale nikdy je nezabývaly jejich obecně chápaného a vžitého smyslu.*“³⁹

Aby se divák ve výjevu lépe vyznal, používaly se někdy v živých obrazech i „slovní znaky“. Například v českém živém obrazu *Apotheosa Mozartova* (1887), inscenovaném v Národním divadle režisérem Františkem Kolářem ke sto letům od premiéry Dona Giovanniho v Praze, byly skupinky postav, představující jednotlivé Mozartovy opery i „mimodivadelní hry“, označeny tabulkami a transparenty.⁴⁰

Neméně důležitou byla dekorativní funkce obrazů.⁴¹ V některých případech v nich byly dokonce skutečně použity historické předměty a kostýmy; u produkcí, v nichž šlo především o zábavu, bylo vše vyrobeno nově, podle historických vzorů.⁴² Dekorace doplňující živé obrazy přispívaly k jejich při hodnocení tolik zmiňované „malebnosti“,⁴³ a někdy mohly být zároveň i nositelem symbolického významu. Tato výrazná složka výpravy celého obrazu se sestávala například z baldachýnů a těžkých závěsů, z nařasené drapérie vyplňující po stranách

³⁶ KOMZA 1995, 127.

³⁷ PACLT 1989, 16.

³⁸ PACLT 1989, 16.

³⁹ PACLT 1989, 17.

⁴⁰ PACLT 1989, 18.

⁴¹ PACLT 1989, 16.

⁴² KOMZA 2013, 4.

⁴³ PACLT 1989, 16.

prostor jeviště, či z bosketů (tedy komponovaných lesíků, upraveného houští⁴⁴) a půlkruhových listových nebo květinových girland. Sochy a busty, objevující se na živých obrazech oslavujících konkrétní osobnost, bývaly také obklopeny květy. Květinová výzdoba takovýchto scén se někdy záměrně podobala té na čerstvých hrobech. Jaromír Paclt zmiňuje i průhledné opony z gázy, „změkčující“ barvy kostýmů, ostře nasvícených s příchodem elektrického osvětlení.⁴⁵ Mimo scénické dekorace, kostýmy a rekvizity ovlivňovali ohlas obrazu například i dobře vybraní účinkující.⁴⁶

Při snaze o vymezení je potřeba zdůraznit i fakt, že pojem „živý obraz“ mohl mít více významů, nezdědka pod něj byla počítána i diorámata („*zobrazení krajiny nebo figurálního výjevu ve zmenšené i životní velikosti, kde se s malovaným pozadím pojí plastické předměty v popředí a zvyšují iluzi skutečnosti*“⁴⁷), panorámata či seskupení osob, která „pravým“ živým obrazem původně vůbec být neměla. Tradiční zařazení živých obrazů, jejich postavení do protikladu k „velkému divadlu“, dobově ilustrují například zbásněný Prolog a Epilog⁴⁸ k jejich předvádění na šlechtické slavnosti (konané v roce 1893 ve vídeňském paláci Todesco)⁴⁹ od dramatika a básníka Huga von Hofmannsthal, který zde poznamenává, že jde pouze o „malé umění“.⁵⁰

Podle Jaromíra Paclta jsou v současném bádání v rámci historického pojmu „živý obraz“ rozlišovány dva typy, každý s jinou funkcí.⁵¹ První je „*integrální součást dramaturgie hudebnědramatického díla, primární prostředek operního druhu v 19. století*“.⁵² Druhý pak „*hierarchicky uspořádaný významový celek (tableaux) aranžovaný na ohraničené, statické a stylizované divadelní scéně s jedním nebo více herci znehybnělými ve výmluvných atitudách,*

⁴⁴ BLAŽÍČEK / KROPÁČEK 2013², 54.

⁴⁵ PACLT 1989, 17.

⁴⁶ KOMZA 2013, 4.

⁴⁷ BLAŽÍČEK / KROPÁČEK 2013², 85.

⁴⁸ PACLT 1989, 12.

⁴⁹ TRNKOVÁ 2008b, 41.

⁵⁰ PACLT 1989, 12.

⁵¹ PACLT 1989, 11.

⁵² PACLT 1989, 11.

*připomínajících figurativní obraz nebo sochu.*⁵³ Stejně typy vymezují například i Ben Brewster s Leou Jacobs, s tím, že k prvnímu typu přiřazují živé obrazy použité ve filmu, které jsou také částí v rámci určitého děje.⁵⁴

Małgorzata Komza naopak dělí živé obrazy do dvou „základních skupin“ přímo podle jejich obsahu. V první z nich jsou obrazy, tvořené jako „živé reprodukce“ známých uměleckých děl (ať již soch, nebo obrazů z dob renesance, baroka a od akademických malířů jako byli Hans Makart či Lawrence Alma Tadema). Za vzor si však tento typ obrazů bral také ilustrace v literatuře. Zajímavostí je, že⁵⁵ „*dokonce sami ilustrátoři bývali žádáni o „zopakování“ svých grafických kompozic ve formě živých obrazů*“⁵⁶ – jako příklady z polského prostředí Komza uvádí ilustrátory Juliusze Kossaka a Michała Elwiro Andriolliho.

Druhá skupina je oproti tomu autorovou „původní tvorbou“, nevycházející přímo z obrazové předlohy, ale z – opět oblíbených a všeobecně známých – textů (od Williama Shakespeara, Victora Huga, Friedricha Schillera ad.) nebo slavných momentů z dějin; patří sem též apoteózy (oslavení konkrétních lidí, jejich „zbožštění“⁵⁷) a alegorie.⁵⁸ „*Pozdější tvorba byla zaměřena na oslavu společensky významných osobností, národních hrdinů, slavných spisovatelů (...), malířů (...) a vědců (...).*“⁵⁹

Ze skutečností, které byly (jinak u diváků obecně velice oblíbenému) žánru živých obrazů vytýkány, jmenujme například dobu jejich trvání, podle některých příliš krátkou na to, aby se pozorovatel v rozsáhlém výjevu dostatečně zorientoval a pochopil někdy i poměrně rafinovanou alegorii, což posléze vedlo k „neurčitému dojmu“ z díla.⁶⁰ Dalším problémem při tvorbě živých obrazů byla jejich limitovaná sdělovací možnost, tvůrce musel často promýšlet

⁵³ PACLT 1989, 11.

⁵⁴ BREWSTER / JACOBS 1997, 14.

⁵⁵ KOMZA 2013, 5.

⁵⁶ KOMZA 2013, 5.

⁵⁷ BLAŽÍČEK / KROPÁČEK 2013², 24.

⁵⁸ KOMZA 2013, 5.

⁵⁹ KOMZA 2013, 5.

⁶⁰ PACLT 1989, 17.

i zmíněnou alegorizaci a sladění jednotlivých prvků (souvisejících s ústřední idejí, osobností či předmětem) v jednu velkou scénu.⁶¹

⁶¹ PACLT 1989, 20.

2 Vznik a stručná historie živých obrazů

Jak již bylo řečeno, Jaromír Paclt,⁶² Joanna Barck,⁶³ Petra Trnková,⁶⁴ či Małgorzata Komza⁶⁵ kladou vznik živých obrazů, jak byly definovány výše, do druhé poloviny 18. století až do prvních roků století devatenáctého.⁶⁶ Bývá obecně spojován s aristokratickou společností, která se jejich předváděním bavila ve svých salonech; šlo v jistém smyslu o intelektuální povyražení, neboť diváci měli ve výjevech identifikovat slavné malby. Kostýmy k nim, často velice propracované, byly velkou zábavou i pro „herce“ samotné.⁶⁷

Petra Trnková okolnosti vzniku dokonce ještě upřesňuje a dodává, že jejich počátky⁶⁸ „jakožto imitací slavných maleb za pomoci kostýmovaných figurantů jsou spojovány s divadlem 18. století.“⁶⁹ Tyto imitace byly tehdy předváděny v pařížských divadlech – nejstarší zprávu o nich máme z roku 1761 (v *Mercure de France* z prosince 1761), kdy byl během italské komedie *Les Noces d'Arlequin* uprostřed druhého aktu znázorněn obraz *L'Accordée de Village*, který namaloval Jean-Baptiste Greuze [1]. Podívaná se objevila jako překvapení po zdvižení spuštěné opony, scéna byla podle svědků dosti věrná; postava Harlekýna z komedie nicméně zůstala ve svém kostýmu, čímž výjev diváky zcela neodtrhl od vlastní divadelní hry.⁷⁰ (Zůstával její pevnou součástí, nejednalo se zatím o samostatný živý obraz. Malbu vybranou jako předlohu obecnostvo jistě dobře znalo, byla tehdy čerstvě vystavena v Louvru, kde se stala⁷¹ „hlavní atrakcí“⁷²). „Tento nový umělecký prostředek byl

⁶² PACLT 1989, 11.

⁶³ BARCK 2008, 19.

⁶⁴ TRNKOVÁ 2008b, 40.

⁶⁵ KOMZA 1995, 391.

⁶⁶ PACLT 1989, 11.

⁶⁷ KOMZA 2013, 4. PACLT 1989, 11.

⁶⁸ TRNKOVÁ 2008b, 40.

⁶⁹ TRNKOVÁ 2008b, 40.

⁷⁰ HOLSTRÖM 1967, 217sq.

⁷¹ HOLSTRÖM 1967, 217sq.

⁷² HOLSTRÖM 1967, 217sq.

*zjevně publikem dobře přijat a hra byla během následujících let často předváděna, naposledy 20. listopadu 1779.*⁷³

*„Odtud se na přelomu 18. a 19. století, tedy ještě bez účasti fotografického aparátu, přesunuly do prostoru soukromého salonu a staly se jakousi malou divadelní formou.*⁷⁴

Takto je také prezentuje román *Spříznění volbou* (1809⁷⁵) od Johanna Wolfganga Goetha,⁷⁶ v němž se nachází úplně první významnější zmínka o živých obrazech, tedy přímé rozepsání jejich průběhu,⁷⁷ a dokonce i reakcí diváků.⁷⁸ Tento Goethův přínos velmi pomohl vzrůstu jejich oblíbenosti v Evropě.⁷⁹ Živé obrazy „byly pořádány nejen ve šlechtických salonech, ale rovněž na profesionálních a amatérských scénách, během přestávek anebo na konci divadelních představení.“⁸⁰ Komponovaly se nově také „v malířských ateliérech, ve společenských sálech nebo sportovních klubech“⁸¹ a mohly se stát i vrcholem programu maškarních bálů.⁸²

Bakalářská práce se zaměřuje na živé obrazy v kontextu 19. století, v němž zažily éru svého „vrcholného rozkvětu“.⁸³ Petra Trnková se na základě svého výzkumu dobové fotografie z českých a moravských sbírek v publikaci z roku 2013 domnívá, že dle „množství dochovaných snímků se zdá, že zlatá éra živých obrazů u nás nastala v šedesátých letech 19. století, zpočátku hlavně v prostředí aristokracie.“⁸⁴ Podle Małgorzaty Komzy potom dosáhlo jejich pořádání největší oblíbenosti v 80. a 90. letech 19. století (a to evropsky, i v Čechách –

⁷³ HOLSTRÖM 1967, 217sq.

⁷⁴ TRNKOVÁ 2008b, 40.

⁷⁵ HOLSTRÖM 1967, 216sq.

⁷⁶ TRNKOVÁ 2008b, 40.

⁷⁷ KOMZA 2013, 4.

⁷⁸ TRNKOVÁ 2008b, 40.

⁷⁹ KOMZA 2013, 4.

⁸⁰ KOMZA 2013, 4.

⁸¹ KOMZA 2013, 4.

⁸² KOMZA 2013, 4.

⁸³ KOMZA 2013, 4.

⁸⁴ TRNKOVÁ 2013, 80.

stejně jako v německém prostředí).⁸⁵ Živým obrazům se v onom století věnovala také literatura, ať již šlo o beletrii, divadelní kritiku, zprávy v tisku nebo právě o zmiňované příručky pro inscenaci živých obrazů, vydávané ve 2. polovině 19. století a ještě na počátku století dvacátého. Dojem z živých obrazů je někdy zachycen i v „osobních záznamech“ lidí, kteří se představení zúčastnili jako obecnstvo. Všechny zmiňované popisy jsou neopominutelným pramenem, dokumentujícím tehdejší funkci, proces tvorby a různé formy živých obrazů, které budou v rámci této práce ještě dále rozvedeny a charakterizovány.⁸⁶

Úplný prapůvod takovýchto představení je však obecně mnohem starší: podle Małgorzaty Komzy vychází již ze středověku a jeho průvodů⁸⁷ a pramení i „*ve slavnostních vjezdech významných osobností do měst, náboženských procesích atp., s nimiž se setkáváme v pozdějších dobách. V průběhu doby se představení a zábava samotná stávaly mnohem demokratičtějšími.*“⁸⁸ Stijn Bussels ve svém článku, věnujícím se slavnostním vjezdům do měst podrobněji (konkrétně se zabývá jejich praxí v jižním Nizozemí v letech 1458 – 1635), zmiňuje například živé obrazy, inscenované v jižním Nizozemí k uvítání prince – jednalo se převážně o nehybné a tiché alegorické, mytologické, historické či biblické výjevy, symbolizující oboustranně prospěšný vztah prince a města. Ve druhé polovině 16. století nicméně tyto uvítací živé obrazy začaly ustupovat dekorativním architekturám triumfálních oblouků.⁸⁹ Kirsten Gram Holström též hovoří o středověkých kořenech, přesněji řečeno o přežívajících středověkých vlivech v náboženských hrách a betlémech, z nichž podle ní, stejně jako z pozdně renesančních slavností, živé obrazy svou formou vycházely.⁹⁰ (Motivy však potom dle Holström čerpaly potom zejména z žánrové malby obecně⁹¹ a „*z klasicizujícího umění*“.⁹²)

⁸⁵ KOMZA 2013, 5.

⁸⁶ KOMZA 2013, 4.

⁸⁷ KOMZA 2013, 4. PACLT 1989, 11.

⁸⁸ KOMZA 2013, 4.

⁸⁹ BUSSELS 2010, 237.

⁹⁰ HOLSTRÖM 1967, 238sq.

⁹¹ HOLSTRÖM 1967, 238sq.

⁹² HOLSTRÖM 1967, 238sq.

3 Živé obrazy v literatuře, kritice a teorii

3.1 Evropa

Mezi beletrii 19. století, v níž se objevují pasáže o živých obrazech, patří například romány *Zhejralec, čili oběť nevinnosti* od Hermanna Baeblicha a *Urozenost a vzdělanost* švédské spisovatelky Marie Sophie Schwartz – ten byl vydán v češtině roku 1871 a popisuje tvorbu živého obrazu měšťany. Román Friedricha Wilhelma Hackaländera *Evropské otroctví*, přeložený do češtiny v roce 1864, zase vykresluje v jedné kapitole zkoušku obrazů. (Jde o soukromé představení a kniha ukazuje i možné uvažování při „výběru hostů“.) V románu *Za čest otcovu* z roku 1892 jeho autor, novelista a fejetonista Xavier de Montepin,⁹³ „zmiňuje popularitu živých obrazů v Paříži 30. let 19. století. Popisuje sled živých obrazů, které pojednaly různá sousoší a výjevy ze známých událostí a dramát, zaměřuje se také na výpravu, kulisy a stručně také reakce obecnstva.“⁹⁴

Zmínky o živých obrazech se objevovaly (stejně jako v českém prostředí, o němž bude pojednáno podrobněji) i ve zprávách v evropském tisku,⁹⁵ které jsou pro nás velice důležitým pramenem při bádání, neboť obrazy často hodnotí a podávají svědectví o jejich aktérech a tvůrcích, divadelním představení nebo slavnosti, jejichž byly součástí, či například o úspěchu inscenace u obecnstva. Pokud se podrobněji věnují i ikonografii a kompozici, mohou navíc významně přispět k objasnění výjevů na nákresech a fotografiích živých obrazů uchovávaných v archivech, které je jinak vzhledem k fragmentárnosti informací a špatné kvalitě fotografií velmi problematické. Teorii živých obrazů se podrobněji věnovaly také dobové příručky na pořádání živých obrazů⁹⁶ a příručky divadelní⁹⁷ a fotografické, jež konkrétně radily, jak aranžovat osoby na snímku podle tradičních zásad malířské kompozice (příkladem těchto návodů je spis Henriette Kühne-Harkort *Lebende Bilder, Zur Darstellung im häuslichen Kreise eingerichtet*, vydaný roku 1887 v Lipsku, či fotografická příručka

⁹³ ŠVÁBENICKÝ 2013, 4.

⁹⁴ ŠVÁBENICKÝ 2013, 4.

⁹⁵ ŠVÁBENICKÝ 2013, 4.

⁹⁶ KOMZA 2013, 4.

⁹⁷ BREWSTER / JACOBS 1997, 29.

Photographische Kunstlehre, oder Die künstlerischen Grundsätze der Lichtbildnerie od Hermanna Wilhelma Vogela, publikovaná v roce 1891 v Berlíně).⁹⁸

Z evropských osobností zabývajících se teorií živých obrazů jmenujme například Denise Diderota, který ve své divadelní teorii zdůrazňoval zpomalující či přerušující funkci živého obrazu v rámci hry (přímo termín „živý obraz“ tehdy ovšem ještě pravděpodobně znám nebyl⁹⁹). Za důležitého pokládal i případného komentátora obrazu, kterým by podle něj měla být přímo jedna z postav, jež by tak obecnost více vtahovala do děje.¹⁰⁰

Jak již bylo řečeno, živým obrazům se věnoval též Johann Wolfgang Goethe (jenž určitý čas působil také jako aranžér dvorských slavností¹⁰¹), a to konkrétně ve svých románech *Italská cesta* a *Spříznění volbou* (v němž najdeme první významnější popis průběhu živých obrazů vůbec¹⁰²). Obě díla zachycují živé obrazy jako zábavu vyšší společnosti, *Italská cesta* potom podává svědectví o takzvaných „pózách“ (*attitudes*) Emmy Hamiltonové¹⁰³ (1761/64 – 1815), rozené Lyonové, původem „prosté dívky“, která se roku 1791 vdala za sira Williama Hamiltona (1730 – 1803), britského sběratele starožitností a vyslance v Neapoli.¹⁰⁴ Pózy byly experimentální neoklasicistní uměleckou formou, jež v jistém smyslu propojovala výtvarné umění s divadlem. Na rozdíl od skutečných živých obrazů však šlo spíše o vyjádření emocí, skrytých v jednotlivých pózách¹⁰⁵ ve stylu antického umění,¹⁰⁶ než o zábavnou iluzi a potěšení z poznávání slavných maleb.¹⁰⁷

⁹⁸ TRNKOVÁ 2008a, 58.

⁹⁹ DITTMANN 2011, 6.

¹⁰⁰ BARCK 2008, 25sq.

¹⁰¹ HOLSTRÖM 1967, 236.

¹⁰² KOMZA 2013, 4.

¹⁰³ TRNKOVÁ 2008b, 40.

¹⁰⁴ GOETHE 1982, 558.

¹⁰⁵ HOLSTRÖM 1967, 238.

¹⁰⁶ GOETHE 1982, 201sq.

¹⁰⁷ HOLSTRÖM 1967, 238.

V deníkovém zápise v *Italské cestě*, nadepsaném „Caserta, 16. března 1787“, ¹⁰⁸ Goethe píše: „Pokud v Římě člověk rád studuje, pak zde chce jen žít. Zapomíná na sebe i na svět a pro mne to je nezvyklý pocit stýkat se jen s lidmi požitku. Rytíř Hamilton, který tu stále ještě žije jako anglický vyslanec, nalezl nyní po tak dlouhém období uměleckých zálib, po tak dlouhém studiu přírody vrchol vši lásky k přírodě a k umění v krásné dívce. Má ji u sebe, je to Angličanka asi dvacetiletá. Je velmi krásná a urostlá. Dal jí ušít řecké roucho, které jí výborně sluší. Když si rozpustí vlasy, vezme několik šálů a mění postoje, pohyby, mimiku atd., máte posléze opravdu dojem, že sníte. Díváte se na dokonalost v pohybu a překvapující změny, jaké by mnoho tisíc umělců rádo dokázalo. Ve stoje, v kleče, vsedě, vleže, vážně, smutně, škádlivě, prostopášně, pokorně, vábivě, hrozivě, vyděšeně atd. Jeden postoj střídá druhý a vyplývá z něho. Dovede zvolit ke každému výrazu patřičné zřasení závoje, mění je a ze stejných šátků si váže stero ozdob hlavy. Starý rytíř jí při tom drží světlo a celou duší se tomu oddává. Nalézá v ní všechny antické sochy, všechny krásné profily sicilských mincí, ba samotného Apollóna Belvedérského. (...).“¹⁰⁹

V románu *Spříznění volbou* Goethe mimo jiné vykresluje scénu se sérií živých obrazů inscenovaných ve vybrané společnosti, jejichž předvádění, iniciovaného postavou hraběte, se chytí zejména Luciana – povrchní a koketní dívka, která dá v tableaux na odiv svůj vzhled (*attitudes* ji brzy omrzely, neboť zjistila, že k nim nemá dostatek hereckého talentu, a proto na sebe neupoutá) a své róby, jež poskytne k výrobě kostýmů. Hrabě navrhne, aby byly předváděny scény ze slavných maleb, a z jejich vyobrazení na rytinách je nakonec vybrán Van Dyckův *Belisarius*, následovaný dalšími scénami podle *Ahasvera* a *Ester* Nicolase Poussina, žánrové malby *Otcovské napomenutí* od Gerarda ter Borcha, a nakonec řadou blíže neurčených výjevů z hostinců a trhů. Divadelní scéna podle instrukcí hraběte je připravena architektem, který zároveň zajistí vhodné osvětlení; napětí je na začátku představení vystupňováno úvodní znělkou, poté dojde po zvednutí opony k odhalení prvního obrazu, *Belisaria*, na kterém početní diváci ocenili vystižení podoby postav, osvětlení i barvy a byli prý doslova¹¹⁰ „přeneseni do jiného světa“.¹¹¹ Následující obrazy jsou také nejprve pečlivě připraveny za oponou – jde o to vytvořit dokonalou iluzi, ohromit diváka. V knize potom

¹⁰⁸ GOETHE 1982, 201sq.

¹⁰⁹ GOETHE 1982, 201sq.

¹¹⁰ HOLSTRÖM 1967, 215.

¹¹¹ HOLSTRÖM 1967, 215.

najdeme ještě další popis živého obrazu, konkrétně vánoční scény klanění pastýřů, předváděné opět vyšší společností. Téma obrazu připomíná Goethovu teorii o živých obrazech, jejichž prapůvod viděl právě v betlémech.¹¹²

Goethův román *Spříznění volbou*, vydaný roku 1809, je obecně považován za dílo, které poprvé učinilo z živých obrazů módní kratochvíli (alespoň tedy v té podobě, kdy jde doslova o „živé obrazy“ – scény inspirované slavnými malbami).¹¹³

3.2 České země

Z české beletrie lze jmenovat například dílo Aloise Jiráska *Ráj světa* (1880) a knihu *Vavřínový věnec* od redaktora Národních listů Václava Vlčka. Spis *Kulturní obrázky ze starého Řecka* (1895) českého filologa Karla Cumpfeho naopak¹¹⁴ „upozornil na historický původ živých obrazů a použil tohoto pojmu k vyličení oslavy řeckých bohů.“¹¹⁵ České časopisy *Světobzor* a *Zlatá Praha* nabízely popisy podívané i s ilustracemi, vytvořenými podle návrhů obrazů, či (díky fotografiím¹¹⁶) přímo z představení. Tiskoviny jako *Národní listy*, *Lumír* nebo *Dalibor* zase například uveřejňovaly návody na živé obrazy a tematické kritické a teoretické články. „Do diskuzí nad funkcí a pojetím živých obrazů zasáhla v českém prostředí řada osobností, především z pražského kulturního života. Režisér a malíř František Kolár, Viktor Oliva, Jan Neruda a Karel Boromejský Mádl. Nerudův fejeton z roku 1880 předznamenal pravidelné inscenování živých obrazů na scéně Národního divadla.“¹¹⁷

Jan Neruda se snažil o „vymezení žánrové příslušnosti živého obrazu“¹¹⁸ a jeho oddělení od neprofesionálních lidových produkcí, jejichž cílem podle něj rozhodně nebylo vytvořit kvalitní umělecké dílo.¹¹⁹ „Bezděky tím naznačil, že živé obrazy vnímá v jejich nejrozšířenější

¹¹² HOLSTRÖM 1967, 216sq.

¹¹³ HOLSTRÖM 1967, 216sq.

¹¹⁴ ŠVÁBENICKÝ 2013, 4.

¹¹⁵ ŠVÁBENICKÝ 2013, 4.

¹¹⁶ TRNKOVÁ 2008b, 40.

¹¹⁷ ŠVÁBENICKÝ 2013, 4.

¹¹⁸ ŠVÁBENICKÝ 2013, 4.

¹¹⁹ ŠVÁBENICKÝ 2013, 4.

podobě jako žánr nízký, který se nevyskytuje jen na stálých divadelních scénách, ale jež je hojně využíván ochotnickým divadlem a různými zájemci z řad obyvatelstva. Úsilí po žánrové čistotě tak připomíná existenci starších výrazových variací, které nebyly podřízeny závazným, jednotným pravidlům. Komplexní definice žánru a estetická kritika měly napomoci zařadit živé obrazy po bok umění, které si v názorech postav pražského kulturního života osobovalo vyšší umělecké ambice.¹²⁰

„Zásluhou Nerudovou udržovaly Národní listy, tehdy nejvýznamnější český deník, zájem veřejnosti o české divadlo.“¹²¹ Ve svém článku *O živých obrazech a ještě o něčem*, jenž byl 27. května roku 1880 publikován právě v *Národních listech*,¹²² se Neruda na počátku se zmiňuje, že živé obrazy jsou v českém prostředí skutečně velice živým a častým tématem diskuzí (řeší se jejich význam, a to i umělecký a neustále se chystají a předvádějí nové). Dále upozorňuje na nevyužitý prostor, který se v jeho době v diskuzi o živých obrazech nabízí:¹²³ „Mimo našeho krajana J. E. Veselého, musejního kustoda tam venku v německé říši, nevykázal jim také ještě nikdo ani v estétice určité jich místo.“¹²⁴ Následně podle Veselého nabízí vymezení žánru a velmi názorně a popisně se jej snaží definovat.¹²⁵ Upozorňuje, že neznalému by se mohlo zdát, že živý obraz je (již podle svého názvu)¹²⁶ „plný pohybu, rozruchu, pokračujícího děje“,¹²⁷ což by však odporovalo druhé části spojení, slovu „obraz“.¹²⁸ Jde tedy ve skutečnosti spíše o „obrovitý rám, upravený kolem nějakého jeviště, a v rámu stojí, sedí a klečí osoby živé, ale nehybné, pro okamžik v určité posici strnulé, jako také postavy na obraze malovaném se nehýbají. Právě ale ta nucená strnulost dává živému obrazu jen trvání okamžité, opona jde rychle přes něj zase dolů. Snad to bylo dílo ve své způsobilosti „mistrovské“, ale dojem je týž, jako kdyby malíř právě dohotovený obraz byl vsadil

¹²⁰ ŠVÁBENICKÝ 2013, 4.

¹²¹ ČERNÝ 2000, 201.

¹²² QUIS 1907, 325.

¹²³ QUIS 1907, 326.

¹²⁴ QUIS 1907, 326.

¹²⁵ QUIS 1907, 326.

¹²⁶ QUIS 1907, 326sq.

¹²⁷ QUIS 1907, 327.

¹²⁸ QUIS 1907, 327.

za rám, náhle propuklý požár by však umělecké dílo ihned zase a mžikem spálil“¹²⁹ Jistý paradox v rámci pojmu „živý obraz“, který už byl naznačen o něco výše, tedy vzájemně se vylučující slova „živý“ (evokující pohyb, změnu) a „obraz“ (nehybné zachycení děje), pak Neruda dále rozvádí, spolu s dalšími zásadními principiálními odlišnostmi „živého obrazu“ od obrazu malovaného. Živý obraz by totiž sice podle Nerudy měl být nehybný, avšak ani druhá část pojmu, slovo „obraz“, v jeho teorii tento žánr nevystihuje zcela. Namalovaný obraz vychází z myšlenky umělce, kterou zhmotňuje, ale s tím cílem, aby toto zobrazení zpětně dokázalo v divákovi vyvolat myšlenku, s níž bylo dílo tvořeno. „Živý obraz“ naopak myšlenku, kterou čte pozorovatel z malby, opět zhmotňuje – podle Nerudy tedy postupuje opačným způsobem. Rozdíl vidí i v optickém působení, kdy malíř obecně dosahuje za pomoci vybraného osvětlení, barev a perspektivy na ploše svého díla dojmu plasticity,¹³⁰ zatímco tvůrce živého obrazu se snaží tento prvek plasticity a tělesnosti potlačit, aby výsledek působil více jako malovaný obraz. Neruda proto tvrdí: „Byť měl za podklad myšlenku nejlepší, do výtvarného umění tedy nenáleží. Nehledě ani k tomu, že ani nemůže obraz živý 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.“¹³¹ Tvůrce živého obrazu navíc, na rozdíl od malíře, nemá nikdy výsledek zcela ve své moci; vždy se na něm podílejí i herci, kteří mohou do scény vlastním přičiněním vnést určité obohacení, avšak více podle Nerudy hrozí, že ji spíše autorovi zkaží. Dále Neruda pokračuje: „Zajisté by mohl na př. malíř, pojav myšlenku nějakou, zasvětit v ni osoby živé, obléci je, sestavit a dát si to vše prostě fotografovat. Nechá-li obraz ten ale ve fotografii pouhé, nezpůsobil nejspíš nic trvalého; převede-li zas fotografii zcela otrocky věrně v olejový obraz, nevyvedl žádného „díla uměleckého“, nýbrž podal jen chudobnou kopii svých modelů; přetváří-li jej ale volně, prodchne-li jej zcela svou bytostí, užil živého obrazu jen co oprávněné ovšem pomůcky a živý obraz sám tím klesá již se své výše.“¹³²

Živé obrazy podle něj přesto jsou uměním – avšak uměním divadelním, hereckým, nikoli výtvarným.¹³³ Ve stálých divadlech by neměly být výjimečnou záležitostí (ani by tak neměly

¹²⁹ QUIS 1907, 327.

¹³⁰ QUIS 1907, 328.

¹³¹ QUIS 1907, 329.

¹³² QUIS 1907, 329.

¹³³ QUIS 1907, 329.

být vnímány), nýbrž scénickým prostředkem, dotahujícím k dokonalosti dramatické pomlky, předěly mezi scénami. Každá scéna by vlastně měla být živým obrazem a Národní divadlo by se po svém dostavění mělo soustředit také na kostýmy a dekorace.¹³⁴ Právých živých obrazů bylo dle Nerudy do té doby v Praze předvedeno relativně málo,¹³⁵ jelikož „*co někdy předvádí se v různých boudách a předvádělo se např. po delší dobu v „Teatro italiano“, mělo – zcela jiný než umělecký účel.*“¹³⁶ Za skutečné živé obrazy pokládal velkolepé apoteózy a obecně tvorbu Josefa Jiřího Kolára,¹³⁷ režiséra, dramatika i herce,¹³⁸ jehož považoval za jediného autora živých obrazů jako „ilustrací“ k české literatuře.¹³⁹

3.2.1 Živé obrazy jako ilustrace v českém tisku

Živý obraz vytvořený podle ilustrace z knihy patří typologicky do kapitoly věnující se tableaux podle předloh v konkrétních uměleckých dílech (obrazech, sochách).¹⁴⁰ Tento žánr však našel své uplatnění i coby prostředek karikaturizace v české žurnalistické ilustraci druhé poloviny 19. století. Kromě obrázků s popisem, ukazujících čtenářům, jak přesně vypadala ta která produkce živého obrazu,¹⁴¹ se tak například v *Humoristických listech* z listopadu roku 1862 setkáváme ilustrací [2], označenou:¹⁴² „*V úterý dne 18. listopadu Léta Páně 1862 a působení sboru pro zřízení skutečného národního divadla v Praze roku dvanáctého, aneb: Škatule, soupejte se!*“¹⁴³ Kresba od Františka Kolára, k níž se již v časopise nevztahuje žádný další popis nebo článek, karikuje situaci kolem stěhování do Prozatímního divadla.¹⁴⁴ („*V pravém rohu dole je divadelní kritik Hlasu Jan Neruda a jeho kolega Vítězslav Hálek*

¹³⁴ QUIJ 1907, 330.

¹³⁵ QUIJ 1907, 327.

¹³⁶ QUIJ 1907, 327.

¹³⁷ QUIJ 1907, 327.

¹³⁸ ŠORMOVÁ 2015a, 452sq.

¹³⁹ QUIJ 1907, 327.

¹⁴⁰ KOMZA 2013, 5.

¹⁴¹ ŠVÁBENICKÝ 2013, 4.

¹⁴² ČERNÝ 2000, 200. Viz *Humoristické listy* V, 1862–1863, 61.

¹⁴³ ČERNÝ 2000, 200.

¹⁴⁴ ČERNÝ 2000, 200.

z *Národních listů*.¹⁴⁵) Ilustrace může právě svou kompozicí připomenout živý obraz typu apoteózy – nechybí zde „obvykle do pyramidy tvarované seskupení postav a předmětů“¹⁴⁶ s dominantou výjevu (v tomto případě budovou divadla) na vyvýšeném místě,¹⁴⁷ alegorie a atributy,¹⁴⁸ dokonce ani občas užívané tabulky a transparenty, označující jednotlivé skupiny postav (zde zpěvohru a činohru).¹⁴⁹

¹⁴⁵ ČERNÝ 2000, 200.

¹⁴⁶ PACLT 1989, 17.

¹⁴⁷ PACLT 1989, 17.

¹⁴⁸ ŠVÁBENICKÝ 2013, 5.

¹⁴⁹ PACLT 1989, 18.

4 Živé obrazy podle konkrétních uměleckých děl („imitace“)

První ze dvou základních skupin živých obrazů podle dělení Małgorzaty Komzy, tedy scény jako imitace konkrétních uměleckých děl, je spojena se samotným vznikem živých obrazů¹⁵⁰ v té podobě, v jaké je známe z 19. století¹⁵¹ (mnoha autory je kladen do druhé poloviny 18. století až prvních let století následujícího¹⁵²) a se zábavou vyšších společenských kruhů. Jaromír Paclt v této souvislosti odděluje tableaux jako imitace od živých obrazů jako výrazového prostředku na divadle¹⁵³

Na úvod je třeba poznamenat, že dobové živé obrazy nebyly ve většině případů komponovány podle originálů maleb, ale z mědirytin, kreseb či leptů, v důsledku čehož docházelo již ze základu k nemalému zkreslení (tištěné předlohy mohly být černobílé, stranově převrácené a podobně).¹⁵⁴ Obrazové vzory pro tvorbu tableaux byly vybírány tak, aby šlo o figurální výjev s pokud možno menším počtem postav, které jsou zobrazeny přibližně stejně velké a v pozicích, jež nejsou příliš „akční“; prostředí, v němž se postavy na malbě nacházely, potom ideálně neobsahovalo prvky, které by byly moc složité a nákladné na výrobu. Nepříliš vhodným materiálem byla například díla El Grecova s jejich protáhlými „netělesnými“ figurami, masové scény, jaké najdeme u Paola Veroneseho, obrazy s převahou krajiny nebo architektury, výrazná lineární perspektiva u autorů jako Tintoretto, vypjatě emocionální výjevy Petra Paula Rubense a z důvodu nahoty také malby jako Goyova *Maja*. Asi nejdůležitějším faktorem však byl výběr dostatečně známého a „uznávaného“ díla, které by diváci dokázali rozpoznat.¹⁵⁵ U tableaux předváděných na jevišti pak někdy celá scéna dostala velký rám, aby se ještě více podobala skutečnému obrazu.¹⁵⁶ Imitovány bývaly malby z nejrůznějších období (renesanční, barokní, ale například též od akademických malířů 19.

¹⁵⁰ KOMZA 2013, 5.

¹⁵¹ TRNKOVÁ 2013, 75.

¹⁵² PACLT 1989, 11. KOMZA 1995, 391. TRNKOVÁ 2008b, 40. BARCK 2008, 19.

¹⁵³ PACLT 1989, 11.

¹⁵⁴ BARCK 2008, 23.

¹⁵⁵ REISSBERGER 1982, 745.

¹⁵⁶ KOMZA 1995, 137sq.

století, jako byli Hans Makart nebo Lawrence Alma Tadema), knižní ilustrace i sochy – těm se později budeme věnovat také.¹⁵⁷

Následující příklady z praxe tohoto typu živých obrazů v 19. století se budou týkat šlechtického prostředí, neboť s ním byl typ spjat již při svém vzniku (zároveň jsou i poměrně dobře zdokumentované a reprezentativní). Vzhledem k jejich původu v mezinárodním prostředí aristokracie nebudou tentokrát striktně rozděleny na „evropské“ a „české“.¹⁵⁸

4.1 Živé obrazy jako dvorská reprezentace a součást společenského života šlechty

*„Vedle profesionálního divadla v české řeči začalo se už na konci 18. století rozvíjet na českém teritoriu – zatím jen na několika místech – české ochotnické divadlo nového, měšťanského typu. Samozřejmě také Němci začínali tu a tam hrát ochotnické divadlo v nové konvenci.“*¹⁵⁹ Amatérská činohra (někdy šlo i o operu) se však provozovala také na zámcích, kde se jí věnovali samotní členové šlechtických rodů ve vlastních divadlech, která již tehdy měla dobré vybavení¹⁶⁰, případně v rámci salonů.¹⁶¹ Znamé je například divadlo Schwarzenbergů na zámku v Českém Krumlově.¹⁶² *„Podobné rysy nesl i společenský život na venkovských sídlech. Ví se kupříkladu, že na zámcích Petrohrad, Teplice nebo Orlík probíhala společenská setkání doprovázená divadelním představením a hudbou. Obraz života v Plasích, které patřily rodině Metternichů, podává ve svých vzpomínkách Marie Strettiová. Její otec, tamní lékař, ale též nadaný hudebník, účinkoval při zámeckých koncertech a představeních. Paulína a Richard Metternichovi přenesli na své české sídlo odlesk nejlepšího vídeňského aristokratického salonu druhé poloviny 19. století. Jezdila za nimi na hony vídeňská společnost, byli zváni divadelní výtvarníci z Vídně, tance řídil baletní mistr vídeňské Dvorní opery.“*¹⁶³

¹⁵⁷ KOMZA 2013, 5.

¹⁵⁸ PACLT 1989, 11.

¹⁵⁹ ČERNÝ 2000, 22.

¹⁶⁰ ČERNÝ 2000, 22.

¹⁶¹ BEZECNÝ 2005, 114.

¹⁶² ČERNÝ 2000, 22.

¹⁶³ BEZECNÝ 2005, 114.

Nejčastěji aristokraté účinkovali v komických jednoaktovkách, jejichž autoři nyní již nepatří mezi příliš známé. Nezřídka však také hry sami psali, jako Anna Schwarzenbergová, autorka čtyřaktovky *Der Auswanderer*, řešící otázku vystěhování se do jiné země. Kromě slovních hříček, hádanek, karet a podobně k dobové šlechtické zábavě patřily i živé obrazy [3], související s popsáním provozování divadla.¹⁶⁴ „Účelem těchto ceremonií ovšem nebylo vždy pouhé rozptýlení společnosti a hledání paralel mezi jednotlivými živými obrazy a konkrétními malbami. Jak vyplývá z jiných dobových zpráv, oficiálních protokolů nebo z denního tisku, *tableaux vivants* se stávaly také významnou formou reprezentace a v takových případech pak hrály rozhodující úlohu výběr a skladba obrazů.“¹⁶⁵

4.1.1 Živé obrazy k návštěvě ruského následníka trůnu konané roku 1839 na vídeňském dvoře

Večerní¹⁶⁶ představení, jež se odehrálo 9. března roku 1839 v rytířském sále vídeňského Hofburgu, sice patří ještě do první poloviny 19. století, je však vynikajícím příkladem použití živých obrazů pro šlechtickou „deklaraci moci“. Zachoval se z něj navíc protokol slavnosti, v němž jsou rozkresleny a popsány živé obrazy a detailní popis události, který byl tři dny poté uveřejněn v novinách.¹⁶⁷

Účinkujícími i obecně podívané byla aristokracie, dvůr, diplomaté a vláda. Předvádělo se pět cyklů obrazů,¹⁶⁸ „na scéně se tak objevilo až třicet postav najednou.“¹⁶⁹ V prvním z nich [4] byly sestaveny tři velké obrazy podle malířů Guida Reniho, Paola Veronesa a Nicolase Poussina, které měly reprezentovat „italský“ malířský okruh. Druhá série výjevů [5] pak byla inspirována především holandskými a vlámskými malovanými portréty a připomínala¹⁷⁰ „stěnu obrazové galerie.“¹⁷¹ Třetí, čtvrtý i pátý cyklus čerpaly inspiraci z Orientu.¹⁷² Z kulis je uváděno použití obřích obrazových rámců s rudým závěsem.¹⁷³

¹⁶⁴ BEZECNÝ 2005, 114.

¹⁶⁵ TRNKOVÁ 2008b, 40.

¹⁶⁶ REISSBERGER 1994, 3.

¹⁶⁷ TRNKOVÁ 2008b, 40.

¹⁶⁸ TRNKOVÁ 2008b, 40.

¹⁶⁹ TRNKOVÁ 2008b, 40.

¹⁷⁰ TRNKOVÁ 2008b, 40.

„Klíčovou informací pro porozumění smyslu celé akce je skutečnost, že výkonným režisérem představení byl ředitel belvedérské galerie a že původní obrazové předlohy se nacházely ve vídeňské císařské sbírce. Představení jako celek tak odkazovalo na konkrétní mistrovská díla v majetku hostitele. Navíc výběr obrazů nebyl nikterak náhodný ani se neměl stát pouhou ukázkou toho nejvzácnějšího v císařské kolekci.“¹⁷⁴ Hlavním cílem bylo ukázat moc, historii i současnou politiku rodu Habsburků, a především jeho právo na císařskou korunu. Představení se svou pomíjivostí a estetickým účinkem na diváky spojeným s oslavným účelem vlastně podobalo efemérním dekoracím z dřívějších dob, zajišťovaným nejlepšími malíři od dvora.¹⁷⁵

4.1.2 Živé obrazy konané roku 1893 v paláci Todesco ve Vídni

„Zhruba o půl století později se ve Vídni stejným způsobem – pomocí živých obrazů na motivy maleb z vlastní sbírky – snažili deklarovat své společenské postavení příslušníci velkoburžoazie: představení – v zásadě velmi podobné tomu v Hofburgu – se odehrálo v únoru roku 1893 v paláci rodiny Todesco na vídeňském Ringstrasse.“¹⁷⁶ Jeho hlavním tématem byla díla historické malby z 19. století, především od Hanse Makarta (ztvárňoval se jeho obraz *Siesta na dvoře Medicejských* [6, 7]), Moritze von Schwinda (*Krásná Meluzína* [8, 9]), Lawrence Alma Tademy (*Xanthe a Phaon* [10, 11]), či českého malíře Jaroslava Čermáka (*Válečná kořist* [12, 13]).

Od slavnosti v Hofburgu mělo toto představení několik odlišností.¹⁷⁷ „Jednotlivé postavy opět ztělesňovali prominentní příslušníci samotné společnosti – tentokrát ale z řad nové šlechty. Podobně byl i celkový program komponován tak, aby zřetelně odkazoval na význam této nově se utvářející „druhé společnosti“, na legitimizaci jejího majetku a na důraz, jaký kladla na vzdělání. Těžko zde ale mohla být, na rozdíl od šlechty rodové, demonstrována skutečná rodová genealogie. Celá série proto nebyla ilustrací faktické historičnosti rodu – galerií

¹⁷¹ TRNKOVÁ 2008b, 40.

¹⁷² TRNKOVÁ 2008b, 40.

¹⁷³ REISSBERGER 1994, 3.

¹⁷⁴ TRNKOVÁ 2008b, 40.

¹⁷⁵ TRNKOVÁ 2008b, 40.

¹⁷⁶ TRNKOVÁ 2008b, 40sq.

¹⁷⁷ TRNKOVÁ 2008b, 41.

*předků, ale byla pojata spíše jako galerie typologických předobrazů. Snahou hostitelů bylo navodit představu podobnosti a paralel mezi jejich osudy a slavnou minulostí, at' už se jednalo o florentský dvůr, antickou mytologii nebo biblický příběh.*¹⁷⁸ Obrazy byly při předvádění slovně komentovány (včetně známého z básněného Prologu a Epilogu od básníka a dramatika Huga von Hofmannsthal¹⁷⁹) a doplněny hudbou.

Tyto živé obrazy byly navíc, na rozdíl hofburských z roku 1839, již zachyceny fotoaparátem, o což se postaral významný fotograf Ludwig Angerer z Vídně. Akce tím sice na první pohled mohla přijít o svou výlučnou „jedinečnost“, avšak cyklus snímků, vydávaný ve velkém formátu, dodatečně ještě znásobil reprezentační účín představení.¹⁸⁰

4.1.3 Scény „à la Watteau“

Během šedesátých let 19. století u nás zřejmě přišel velký rozmach živých obrazů, jak vyvodila podle počtu jejich dochovaných fotografií z této doby Petra Trnková. K počátkům zmíněného rozkvětu najdeme příklady živých obrazů zejména právě ve šlechtických kruzích.¹⁸¹ „*Tehdy se ve fotografických ateliérech uskutečnil nespočet repríz živých obrazů, které byly původně aranžovány u příležitosti veřejných či privátních oslav mimo studio a také mnohem dokonaleji. Cílem fotografie samozřejmě bylo uchovat alespoň nějaký suvenýr, drobnou připomínku původního představení a mimořádné, neopakovatelné společenské události, velmi náročné na přípravu i výkony herců-amatérů a přitom tak pomíjivé. Některé fotografie živých obrazů později dokonce aspirovaly na autonomní umělecké dílo.*“¹⁸²

Jak je však třeba znovu připomenout, u takovýchto inscenovaných fotografií mnohokrát není jasný jejich obsah, někdy ani detailnější informace o pořízení. U tableaux provozovaných šlechtou je v tomto výjimkou cyklus snímků živých obrazů, které byly předvedeny (ještě „starou“ aristokracií¹⁸³) v březnu roku 1867 v Auersperském paláci ve Vídni. Jednalo se o

¹⁷⁸ TRNKOVÁ 2008b, 41.

¹⁷⁹ PACLT 1989, 12.

¹⁸⁰ TRNKOVÁ 2008b, 41.

¹⁸¹ TRNKOVÁ 2013, 80.

¹⁸² TRNKOVÁ 2013, 80sq.

¹⁸³ TRNKOVÁ 2008b, 41.

charitativní představení, jehož účastníky byli příslušníci čelních šlechtických rodů.¹⁸⁴ („Představení byla často prováděna pod záštitou charitativních akcí, k jakým např. patřilo vybírání prostředků pro vznešené účely, a to zejména pokud existovala obava z obvinění z předvádění se pro čistou zábavu a „naparování se“ na jevišti.“¹⁸⁵)

Celá akce měla velký úspěch a jejím zlatým hřebem¹⁸⁶ se stala hlavní kompozice, živý obraz [14] podle slavné malby *Les Jaloux* („Žárlivci“), jejímž autorem byl rokokový malíř Jean-Antoine Watteau a kterou dnes známe jen z grafických listů.¹⁸⁷ Byla k ní vydána i publikace s programem a s předlohovými kresbami Gustava Gaula, malíře kostýmů vídeňského dvorního divadla. (Samotná volba Watteaua mohla souviset mimo jiné s dozrívající vlnou „druhého rokoka“, stylu ze 40. a 50. let 19. století; případné rokokové ladění živých obrazů z 80. až 90. let 19. století pak může dokonce čerpat z takzvaného třetího rokoka.¹⁸⁸ *Les Jaloux* zároveň obsahuje i zřetelné prvky italské *commedie dell'arte*.)

Ve významném vídeňském,¹⁸⁹ u šlechty populárním fotografickém ateliéru *Adèle* pak vznikla také výše zmíněná série fotografií.¹⁹⁰ Vše se pro účely vyfotografování muselo znovu naaranžovat, snímky tedy samozřejmě nezachycují autentické momenty ze samotného představení – tím se ostatně také odlišují od pozdější fotografické dokumentace živých obrazů, která již byla často pořízena přímo na místě jejich předvádění. (Tyto dvě situace je při zkoumání fotografických pramenů k živým obrazům rozhodně třeba zohledňovat.)¹⁹¹ „*Fotografována tehdy navíc nebyla pouze finální kompozice, ale portrétování byli následně i jednotliví aktéři – v kostýmech a na způsob tradičního portrétu, s iluzivní tapetou v druhém plánu [15]. Výsledné fotografie patrně existovaly v menším počtu i v podobě reprezentativních velkoformátových snímků, nicméně ve větší sérii byly distribuovány především v podobě*

¹⁸⁴ TRNKOVÁ 2013, 81.

¹⁸⁵ KOMZA 2013, 5.

¹⁸⁶ TRNKOVÁ 2013, 81.

¹⁸⁷ TRNKOVÁ 2008b, 41.

¹⁸⁸ IRELAND 2006, 158.

¹⁸⁹ TRNKOVÁ 2013, 81.

¹⁹⁰ TRNKOVÁ 2013, 81.

¹⁹¹ TRNKOVÁ 2008b, 41.

kabinetních portrétů. V tomto provedení se také stávaly populárním sběratelským artiklem a dostaly se tak do mnoha šlechtických sbírek.“¹⁹²

V 60. letech 19. století bylo v ateliéru *Adèle* vytvořeno mnoho podobných snímků, očividně tedy měl ve fotografování tableaux praxi; obrazy z tohoto ateliéru jsou velice pozorně komponované a někdy je doplňovala opona, rám či byly dramaticky nasvětleny, což však již pro sadu podle Watteaua neplatí.¹⁹³

4.2 Živé obrazy v souvislosti se sochařstvím

Kromě slavných obrazů se tableaux někdy komponovala i podle děl sochařských, která byla ze své postaty zvláště vhodným uměleckým materiálem pro napodobení ve formě živého obrazu (někteří autoři je v tomto kontextu dokonce chápali jako rovnocenná předlohám malovaným). Aktérům představujícím sochy však bylo v návodech na tvorbu živých obrazů doporučováno předvádět spíše v kratším čase, aby se po celou dobu udrželi ve skutečně „mramorové“ strnulosti, a iluze skulptury tak byla co nejvěrnější. V 19. století byly zaznamenány též „živé reliéfy“ (jež mohly být komponovány i podle reliéfů z mincí¹⁹⁴), nebo naopak sochy na otáčející se podložce, které měli diváci možnost obdivovat ze všech stran. V principu však „živé sochy“ existovaly již v době renesance. Na samém počátku 19. století pak bylo módní předvádět sochy v zahradách šlechtických paláců (z této doby existuje dokonce svědectví, že služebné, zosobňující skulptury na zahradě polského rodu Działyńských, byly pro větší věrohodnost v drapériích a s páskami přes oči namáčeny do vápna s křídou¹⁹⁵); také dříve zmiňované „pózy“ lady Hamiltonové bývaly nazývány „živými sochami“.¹⁹⁶

Bylo by poněkud problematické pokoušet se zobecnit, která sochařská díla byla v Evropě a v českém prostředí devatenáctého století nejčastěji předváděna, neboť se k tomuto tématu dochovalo velmi málo pramenů. Návody na inscenování živých obrazů nicméně například radily, aby tvůrci využívali sochařské kompozice z pomníků, fontán i budov ve městě. Jedním

¹⁹² TRNKOVA 2008b, 41sq.

¹⁹³ TRNKOVA 2013, 81.

¹⁹⁴ KOMZA 1995, 168.

¹⁹⁵ KOMZA 1995, 141.

¹⁹⁶ KOMZA 1995, 166.

ze zástupců tableaux podle soch slavných umělců, o nichž máme informace, jsou „živá“ sousoší, inscenovaná roku 1865 v rakouském divadle v Krakově mimo jiné podle mramorů od Michelangela.¹⁹⁷ Jako konkrétní a fotograficky zdokumentovaný příklad toho, jak mohly být v 19. století „živé sochy“ pojímány, uveďme také sérii živých obrazů, předváděnou šlechtou v roce 1875 opět v Auersperském paláci.¹⁹⁸ Jednalo se vlastně o jakési fiktivní muzeum, neboť jednotlivé živé obrazy ztělesňovaly umělecká díla nejrůznější proveniencí a stáří. Divák z prostředí vysoké aristokracie zde mohl obdivovat tableaux podle obrazů od Rembrandta, Diega Velázqueze, Anthonise van Dycka, Tintoretta, Caravaggia, či Petra Paula Rubense, prezentovaná v kunstkomoře, jejíž zřízení bývalo pro šlechtice téměř povinností v 16. – 18. století, tedy časovém rozmezí, kdy byly namalovány vzory k těmto živým obrazům.¹⁹⁹ Interiér kunstkomory byl vystavěn na jevišti a nacházely se v něm i rozličné umělecké předměty, ve skutečnosti také živé obrazy (často tedy spíše „živé sochy“)²⁰⁰ – *Míšeňské porcelánové figurky [16]* (chlapec a dívka v šatech a postojích připomínajících rokokové sošky galantních párů), *Hodiny ve stylu Ludvíka XVI. [17]* (dvě děti v kostýmech stojící na torzu kanelovaného sloupu, podpírající hodinový ciferník ve zdobeném rámu), *Busta podle Lucy della Robbia*, a dokonce i *Karyatidy [18]* (správně vlastně atlanti, šlo o postavy mužské²⁰¹) oděné v našasených drapériích, vynášející krbovou římsu.²⁰² Ve zlatém rámu nad krbem se pak vystřídaly živé obrazy podle maleb jmenovaných mistrů.²⁰³

Živé obrazy však sochařství nebraly pouze jako zdroj inspirace – též na něj samy měly vliv. V době jejich popularity například začala být v rámci voskové plastiky, známé předtím již po staletí, vytvářena tableaux podle obrazových předloh; organická podstata vosku, jeho naturalističnost a „živost“, jej předurčovala k převedení iluze z dvojrozměrného obrazu do prostoru (přestože materiál byl pochopitelně oproti živým hercům stále limitován). Určitý

¹⁹⁷ KOMZA 1995, 167sq.

¹⁹⁸ REISSBERGER 1982, 759sq.

¹⁹⁹ REISSBERGER 1982, 759sq.

²⁰⁰ REISSBERGER 1982, 760.

²⁰¹ BLAŽÍČEK/KROPÁČEK 2013², 183.

²⁰² KOMZA 1995, 166sq.

²⁰³ REISSBERGER 1982, 761.

odkaz těchto „voskových živých obrazů“ dodnes přetrval v londýnském muzeu voskových figurín *Madame Tussauds*.²⁰⁴

Zajímavou souvislost živých obrazů a sochařství bychom našli v 19. století i u sokolů. Miroslav Tyrš navrhoval ve své stati *Tělocvik v ohledu estetickém* umístit uměleckou výzdobu do tělocvičen, které zároveň chápal jako i dějiště „představení“ pro vnější diváky – konkrétně dával v tomto přednost sochám (zejména antickým atletům a hrdinným postavám z Rukopisu královédvorského).²⁰⁵ „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 aranžovaných fotografií a scénických dekorací, které sokolové měli v oblibě: výtvarné pojednání umožňuje zastavit a zvětšit pohyb, který se děje v prostoru a čase“²⁰⁶

Naposledy spojme v našem prostředí princip živých obrazů také s dobovými pomníky – konkrétně s variantním modelem Husova pomníku od Ladislava Šalouna a Antonína Pfeifera z roku 1901 [19], jehož trojúhelníková kompozice s Janem Husem jakožto nejdůležitější postavou na vrcholu na první pohled připomene divadelní apoteózy.²⁰⁷ „Podle trefné charakteristiky Petra Wittlicha podobala se tato scéna finále výpravné opery, představovala iluzionistický obraz Husovy smrti.“²⁰⁸ Pomyslným pendantem k Husovu monumentu byl Palackého pomník od Stanislava Suchardy z téže doby [20].²⁰⁹ „Alegorické figury, které se shlukují kolem hrubě tesané žulové postavy Palackého, vyjadřují klasické prvky českého historického povědomí. Mají znázorňovat pobělohorský útisk, nezdolnost českého lidu i jeho nové vzepětí, stařena v splývavé rize je Historie a letící postava hlásá vzkříšení národa.“²¹⁰ Zajímavostí je, že v Archivu Národní galerie se v rámci Suchardovy pozůstalosti zachovala

²⁰⁴ REISSBERGER 1982, 751.

²⁰⁵ STEHLÍKOVÁ 1985, 162sq.

²⁰⁶ STEHLÍKOVÁ 1985, 162sq.

²⁰⁷ HOJDA/POKORNÝ 1996, 81.

²⁰⁸ HOJDA/POKORNÝ 1996, 81.

²⁰⁹ HOJDA/POKORNÝ 1996, 98.

²¹⁰ HOJDA/POKORNÝ 1996, 98.

fotografie, na níž jeho žáci předvádějí živý obraz Palackého pomníku – včetně věrně vyhotovené makety podstavce sousoší.²¹¹

²¹¹ HOJDA/POKORNÝ 1996, 96.

5 Živé obrazy bez předloh v konkrétních uměleckých dílech

Živé obrazy, které přímo nevycházejí svou kompozicí nebo námětem z nějakého uměleckého díla, souvisely (v našem prostředí) zejména s Národním divadlem, se sokolskou organizací, ale také s nejrůznějšími dalšími spolky a příležitostmi: „Zvláštní úlohu sehrály živé obrazy aranžované pro příležitost sjezdů českých spolků. Vizuální strategie vedly v tomto případě k propojování a posilování vazeb mezi spolkovou činností a národní kulturou. Prostřednictvím živých obrazů byla obecně demonstrována všestranná vyspělost českého národa, který byl představován jako společnost vzdělaná a bohatě strukturovaná. Patrné je to na příkladech živých obrazů inscenovaných k příležitosti sjezdů českých žen, učitelů, rolníků, zástupců měst a okresů, u všesokolských sletů atd. Na konci 19. století využili živého obrazu také sociální demokraté, kteří jeho prostřednictvím vyjádřili na jedné straně apoteózu socialistických idejí a na straně druhé propagovali konkrétní programové body své strany.“²¹²

5.1 Sokol

„První sokolská jednota, pod názvem Pražská jednota tělocvičná byla založena, podobně jako další spolky v českých zemích, po pádu tzv. Bachova absolutismu 16. února 1862.“²¹³ Kromě Jindřicha Fügnera a Miroslava Tyrše (jenž myšlenku organizace od začátku směřoval k osamostatnění českého národa) se na vzniku jednoty, brzy přejmenované na *Sokol*, podílela Karolina Světlá, Josef Mánes, Julius a Eduard Grégrové (Julius Grégr byl politik a spoluzakladatel *Národních listů*, Eduard antropolog, přírodovědec a ředitel nakladatelství vydávajícího *Národní listy*, ale například i sokolskou literaturu²¹⁴) a mnoho dalších významných osob.²¹⁵ Ještě ve stejném roce, kdy vznikla jednota v Praze, bylo založeno dalších osm – v Brně, Kutné Hoře, Kolíně, Turnově, Nové Pace, Příbrami, Jičíně a Jaroměři.²¹⁶ První vlastní tělocvičnu Sokol postavil v roce 1864 v pražské Sokolské ulici.²¹⁷

²¹² ŠVÁBENICKÝ 2013, 5.

²¹³ WAIC 2010, 51.

²¹⁴ FRÝBERTOVÁ 2011, 8.

²¹⁵ WAIC 2010, 51sq.

²¹⁶ KOZÁKOVÁ 1998, 22.

²¹⁷ FRÝBERTOVÁ 2011, 8.

V sedmdesátých letech 19. století nastalo pro Sokol těžší období, související s neschválením fundamentálních článků, slibujících větší samostatnost českých zemí v rámci Rakouska-Uherska. Nemálo sokolských jednot tehdy zaniklo.²¹⁸ „Až úspěchy mladočeské „drobečkové“ politiky na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let 19. století přinesly renesanci sokolství, kterou potvrdil ohlas veřejných sokolských cvičení v červnu 1882, jež měla připomenout dvacáté výročí založení první sokolské jednoty. Do dějin vešla jako první sokolský slet.“²¹⁹

Pro sokolské živé obrazy je důležité spojení Sokola s výtvarným uměním. To bylo přítomné od jeho založení, neboť zakladatel Miroslav Tyrš byl zároveň výtvarným kritikem a estetikem. Navázal spolupráci s malířem Josefem Mánesem (jenž mimo jiné vytvořil návrh sokolského kroje, který však nebyl realizován) a architektem Vojtěchem Ignácem Ullmannem. Do druhé, mladší generace umělců spjatých se Sokolem, patřil například Josef Václav Myslbek, Mikoláš Aleš, František Ženíšek a Bohuslav Schnirch.²²⁰ Mikoláš Aleš pro něj tvořil opakovaně, Sokolu vyhovovala jeho tvorba, stále ještě ve „starém“ duchu vyzdvihující vlastenecké myšlenky. Vytvořil plakát k sokolské výstavě roku 1901 a pro Sokol znovu pracoval i roku 1907 a 1912.²²¹

„Nedílnou součástí sletových dní byl vždy bohatý společenský a kulturní program. Sokolské slavnosti tradičně zahajovala slavnostní představení v Národním divadle a na sletové výzdobě se podíleli přední čeští malíři a výtvarníci.“²²² Tuto výzdobu, stejně jako plakáty a doprovodnou výstavu, měl mezi sokolskými pořadateli na starosti *Umělecký odbor*,²²³ který „vypisoval před každým sletem veřejné soutěže na výzdobu sletišť, staral se o uspořádání výstav, plakáty (hlavní, výstavní, pro zimní hry aj.), umělecké předměty (na dary), sletové odznaky (pro členstvo, dorost, žactvo, školy aj.), medaile, plakety, diplomy, pamětní mince, poštovní známky, pohlednice, upomínkové a další předměty.“²²⁴

²¹⁸ WAIC 2010, 52.

²¹⁹ WAIC 2010, 52.

²²⁰ ŠTECH 1948, 28sq.

²²¹ ŠTECH 1948, 30.

²²² WAIC 2010, 52.

²²³ KOZÁKOVÁ 1998, 47.

²²⁴ KOZÁKOVÁ 1998, 47.

K sokolskému programu v rámci sletů nedílně patřila také hudba, nepřítomná pouze při cvičení na prvním sletu uspořádaném v roce 1882.²²⁵ „*Je to v první řadě skupina hudebních doprovodů k sletovým prostným a rejům a je to za druhé skupina skladeb, při nichž byly prováděny sletové scény.*“²²⁶ Ke cvičení na druhém a třetím sletu složil hudbu Karel Šebor, třetí slet však svou skladbou ozvláštnil i Leoš Janáček. Skladatelem čtvrtého sletu byl Alois Macák, pátého, a šestého Karel Pospíšil. I další slety byly doplněny hudbou.²²⁷

Zmíněné sletové scény, jež budou podrobněji rozepsány níže, byly speciální částí programu,²²⁸ na jejíž tvorbě se podíleli profesionální divadelníci.²²⁹ Nesly vždy nějaké poselství, reflektující aktuální pocity a snahy národa.²³⁰ Hudba k nim neměla za hlavní úkol vést rytmus, ale sloužila k navození nálady a k dramatizaci.²³¹ Estetická funkce byla totiž v Sokole velice důležitá i při vystoupeních samotných, neboť Tyrš s ní tělovýchovu úzce propojoval.²³² Podle Evy Stehlíkové pro něj byla „*vždy přítomná, a někdy dokonce dominantní*“²³³ a vystoupení „*obsahují určité prvky divadelnosti, jež je záměrná.*“²³⁴ Sokolské sletové scény nicméně přichází až na počátku dvacátého století,²³⁵ konkrétně se čtvrtým sletem, kde sokolové předvedli mimo jiné turnaj „*oživlých šachů*“.²³⁶ Eva Stehlíková se domnívá, že sletová scéna v určitém smyslu²³⁷ „*nahrazuje jeden z nutných bodů prvních*

²²⁵ ŠOUREK 1948, 35.

²²⁶ ŠOUREK 1948, 35.

²²⁷ ŠOUREK 1948, 36.

²²⁸ ŠOUREK 1948, 39.

²²⁹ STEHLÍKOVÁ 1985, 161.

²³⁰ KOZÁKOVÁ 1998, 47.

²³¹ ŠOUREK 1948, 39.

²³² STEHLÍKOVÁ 1985, 161.

²³³ STEHLÍKOVÁ 1985, 161.

²³⁴ STEHLÍKOVÁ 1985, 161.

²³⁵ STEHLÍKOVÁ 1985, 161.

²³⁶ ŠTECH 1948, 30sq.

²³⁷ STEHLÍKOVÁ 1985, 161.

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.“²³⁸

Kromě divadla se Sokol již po svém vzniku neméně „teatrálně“ prezentoval také průvody, a to nejen průvody Prahou pořádanými k různým výjimečným příležitostem (šlo například o procesí s pochodněmi ke dni narozenin Jana Evangelisty Purkyně), ale hlavně výlety, z nichž první uskutečnili 11. 5. 1862 pražští sokolové, kteří vyrazili na Závist. Jejich účelem byla zpočátku manifestace a propagace Sokola a jeho myšlenek.²³⁹ „*Ať už budeme tento typ sokolské slavnosti charakterizovat jako sekularizovaný průvod s mnoha religiózními konotacemi nebo jako podívanou, musíme si uvědomit především jeho funkci v širším kontextu: byl novou formou národní komunikace.“²⁴⁰*

Všechny výlety měly podobný program. Členové v sokolských krojích (ty byly na akci povinné) pochodovali v šiku z města do přírody a při tom si zpívali, někdy doprovázeni muzikou. Podél cest tuto nápadnou skupinu sledovaly hloučky obyvatel, v některých místech byli sokolové slavnostně vítáni.²⁴¹ S tím souvisely projevy na improvizovaných jevištích, slavobrány a výzdoba prapory, sokolskými hesly a chvojím, stejně jako stafáž v podobě družiček; střílelo se také z hmoždířů a pouštěly se ohňostroje.²⁴² „*V uzlových a cílových bodech putování předvedli sokolové ukázky svých cvičení, které se postupně proměnily ve hry, do nichž bylo obecnstvo vtahováno.“²⁴³*

Veřejná sokolská cvičení obecně, i s ohledem na dobovou situaci ve světě, přinesla jisté novinky, z nichž velice důležitou byla skutečnost, že Tyrš²⁴⁴ „*pojímá od počátku cvičební*

²³⁸ STEHLÍKOVÁ 1985, 161.

²³⁹ STEHLÍKOVÁ 1985, 162.

²⁴⁰ STEHLÍKOVÁ 1985, 162.

²⁴¹ STEHLÍKOVÁ 1985, 161.

²⁴² STEHLÍKOVÁ 1985, 162.

²⁴³ STEHLÍKOVÁ 1985, 162.

²⁴⁴ STEHLÍKOVÁ 1985, 162.

*prostor jako prostor předváděcí, jako scénu.*²⁴⁵ Tento pohled je formulován například v jeho studii *Tělocvik v ohledu estetickém*,²⁴⁶ publikované roku 1873 časopise *Sokol*.²⁴⁷ „*Základním východiskem celého spisu je skutečnost, že tělocvičné úkony jsou sledovány obecně, které může být tvořeno například cvičiteli, sokoly nebo diváky.*“²⁴⁸ Při sokolském cvičení byla podle Tyrše důležitá „*rozmanitost, článkovitost a jednota.*“²⁴⁹ (Článkovitostí je zde myšleno například rozdělení vystoupení na menší části.²⁵⁰) Přes potřebnou „divadelní“ dramatickosti, vyvolanou střídáním různých druhů vystoupení,²⁵¹ však má být celek přehledný.²⁵² Divadelností, jež byla způsobena počítáním s divákem a zvýrazněna jasností, symbolickým poselstvím v pohybech a scénách,²⁵³ oddělením jednotlivých vystoupení a výdržemi, v nichž končily cvičební úkony,²⁵⁴ se sokolská vystoupení a veřejná cvičení v určitém smyslu přibližovala principu živých obrazů.

První sokolský slet, zorganizovaný 18. června 1882 k 20. výročí založení Sokola,²⁵⁵ uvedla v předvečer v Novém českém divadle²⁵⁶ „pozdravná báseň“ Svatopluka Čecha přednesená hercem Vojtou Slukovem, oblečeným v sokolském kroji²⁵⁷ a tragédie *Žižkova smrt* [21] z roku 1850 od Josefa Jiřího Kollára.²⁵⁸ (Sokol byl jinak často spojen spíše s Národním divadlem a aktivitami kolem něj, avšak to bylo v tuto dobu po požáru, takže bylo výjimečně

²⁴⁵ STEHLÍKOVÁ 1985, 162.

²⁴⁶ STEHLÍKOVÁ 1985, 162.

²⁴⁷ FRÝBERTOVÁ 2011, 14.

²⁴⁸ FRÝBERTOVÁ 2011, 14.

²⁴⁹ FRÝBERTOVÁ 2011, 15.

²⁵⁰ FRÝBERTOVÁ 2011, 15sq.

²⁵¹ STEHLÍKOVÁ 1985, 163.

²⁵² FRÝBERTOVÁ 2011, 15sq.

²⁵³ KAVALÍR 1948, 49.

²⁵⁴ KAVALÍR 1948, 48.

²⁵⁵ KOZÁKOVÁ 1998, 22.

²⁵⁶ WAIC 2010, 52.

²⁵⁷ KOZÁKOVÁ 1998, 48.

²⁵⁸ WAIC 2010, 52.

zvoleno Nové české divadlo.²⁵⁹) V den sletu centrem Prahy²⁶⁰ vyrazil průvod 1600 sokolů v krojích; v čele šel ostrostřelecký sbor a jízda. Samotným místem konání se stal Střelecký ostrov, kde přes 700 sokolů cvičilo prostná cvičení. Hostem mezi diváky byl například i František Ladislav Rieger.²⁶¹ Cvičení probíhalo v tělocvičně²⁶², „*kteřá vřak byla plně uzpůsobena tomu, aby divák mohl vnímat estetické kvality sokolského cvičení.*“²⁶³ První vystoupení tohoto typu, při němž Sokol cvičil venku, proběhlo 19. května 1867 na pražském Rohanském ostrově.²⁶⁴

„*Druhý sokolský slet se uskutečnil v červnu 1891 v rámci Jubilejní zemské výstavy v Královské oboře.*“²⁶⁵ Od tohoto setkání přijížděli jako účastníci i sokolové z jiných, zejména slovanských zemí²⁶⁶ – Slováci, Chorvaté, Slovinci, Poláci a mnoho dalších.²⁶⁷ Trvalo celkem čtyři dny²⁶⁸ a v divadle jej zahájila skladba *Husitská* od Antonína Dvořáka a recitace básně Josefa Václava Sládka Vojtou Slukovem,²⁶⁹ následovaná živým obrazem²⁷⁰ a divadelní hrou Ladislava Stroupežnického *Paní mincmistrová*.²⁷¹

Živý obraz, vytvořený vrchním režisérem divadla Františkem Kolárem a „*představující hold Sokolstva matce Vlasti*“,²⁷² utvořilo na jevišti přes sto sokolů v sokolských krojích i

²⁵⁹ KOZÁKOVÁ 1998, 48.

²⁶⁰ KOZÁKOVÁ 1998, 40.

²⁶¹ WAIC 2010, 52.

²⁶² FRÝBERTOVÁ 2011, 24.

²⁶³ FRÝBERTOVÁ 2011, 24.

²⁶⁴ FRÝBERTOVÁ 2011, 24.

²⁶⁵ WAIC 2010, 52.

²⁶⁶ WAIC 2010, 52.

²⁶⁷ MASARYK 1948, 6.

²⁶⁸ KOZÁKOVÁ 1998, 40.

²⁶⁹ KOZÁKOVÁ 1998, 48sq.

²⁷⁰ SCHEINER 1891, 63.

²⁷¹ KOZÁKOVÁ 1998, 48sq.

²⁷² SCHEINER 1891, 63.

ve cvičebních úborech, seskupených okolo vyzdviženého praporu. Opona, která divákům otevřela pohled na hotovou kompozici, musela být pro velký úspěch obrazu v hledišti ještě třikrát odsunuta a Slukov s Kolářem byli posléze znovu vyvoláni na scénu.²⁷³ Poslední odpoledne sletu probíhala na Žofině zahradní slavnost. Ostrov byl k této příležitosti bohatě vyzdoben – zejména vynikal balkón paláce, doplněný mimo jiné svatováclavskou korunou, stříbrným českým lvem, červenými drapériemi a palmami, mezi nimiž byla vystavena Tyršova busta a socha Fügnera.²⁷⁴ Kombinace drapérií, bust oslavovaných osobností a palm byla zřejmě častou dobovou oslavnou dekorací, dodávající na dochovaných fotografiích nezaměnitelný ráz také českým živým obrazům typu apoteóz.

Třetí slet proběhl také během výstavy, konkrétně Národopisné výstavy československé, od 28. června do 1. července 1895.²⁷⁵ V Národním divadle byl uveden básní od Sládka, **živým obrazem podle návrhu Františka Ženíška** a *Prodanou nevěstou* Bedřicha Smetany.²⁷⁶ U diváků úspěšný živý obraz, kvůli němuž se několikrát znovu zvedala opona, aranžoval režisér Edmund Chvalovský. Jeho námětem byla alegorie²⁷⁷ „*Prahy, která odevzdává věnec Sokolstvu před ní prapory sklánějícímu.*“²⁷⁸

Akce se konala na Letné, jako do roku 1920 i následující slety.²⁷⁹ Na sletišti byla postavena slavnostní brána, kterou svou vlastenecky alegorickou malbou sokolského sportovce u matky Vlasti na trůnu, osvobozujícího se lámáním svých okovů, vyzdobil malíř Jan Preisler.²⁸⁰ Prostná cvičení už zde předvedlo přes 4000 lidí, v programu se objevilo také cvičení na nářadí a vystoupení dorostenců. Na výstavě byl dokonce postaven sokolský pavilon, jehož projekt vytvořil architekt Alois Čenský. Zahrnoval (mimo výstavní prostor, navržený spolu s dalšími umělci Františkem Ženíškem) také archiv, knihovnu či tělocvičnu.²⁸¹ „*Nárůst členské*

²⁷³ SCHEINER 1891, 63.

²⁷⁴ SCHEINER 1891, 5.

²⁷⁵ WAIC 2010, 52.

²⁷⁶ KOZÁKOVÁ 1998, 49.

²⁷⁷ SCHEINER 1895, 60.

²⁷⁸ SCHEINER 1895, 60.

²⁷⁹ WAIC 2010, 52.

²⁸⁰ MAXA 1948, 9.

²⁸¹ WAIC 2010, 52.

*základny a úspěch dosavadních sletových slavností posílil sebevědomí činovníků Sokola, a proto při dalších sletech již necítili potřebu výstavního rámce.*²⁸²

Na tomto sletu se také 15. září odehrálo představení **Šachová partie provedená živými figurami**, během něhož sokolové jako figurky na obrovské šachovnici předvedli utkání vojsk Jiřího z Poděbrad a Matyáše Korvína v bitvě u Vilémova roku 1469, při kterém se Korvín snažil dobýt Kutnou Horu.²⁸³ Hudbu k němu složil Karel Pospíšil (a hrála ji poté kapela pražských sokolů, dirigovaná Karlem Šeborem), vizuální stránku měl na starosti sochař Vincenc Rupert Smolík. Na tvorbě vystoupení se podíleli také čeští umělci i šachisté.²⁸⁴ Vystupující zřejmě „nebyli členové Sokola, protože by tato informace byla uvedena v Národních listech nebo v programu k podívání.“²⁸⁵ Šachovnice, vytvořená v amfiteátru výstavy, měla rozlohu kolem 2500 metrů čtverečních (každé políčko tak bylo po straně přibližně pět metrů dlouhé).²⁸⁶ „Alegorický souboj provedlo asi dvě stě aktérů rozdělených do skupin, které představovaly jednotlivé figury (kromě věží a jezdců). Autor scénáře, přední český šachista Jan Dobruský, ztvárnil právě jezdce na koni na straně bílých, kteří představovali českou armádu vedenou Jiříkem. Místo věží byly použity historické vozy, užívané v husitských válkách ke stavbě vozové hradby.“²⁸⁷ Všichni aktéři měli na sobě dobové kostýmy a během šachového turnaje, zakončeného matem bílou královnou, provedli celkem 32 tahů. Strana představující české vojsko byla ve vystoupení ukázána jako vyrovnaná, postupující pod rozumným vedením Jiřího z Poděbrad s viditelnou převahou.²⁸⁸ Oproti tomu „Matyáš Korvín se usilovně snažil prorazit českou obranu těkavými pohyby po hrací ploše. Jiří z Poděbrad zvítězil nad protivníkem bez jediného svého pohybu.“²⁸⁹ Před

²⁸² WAIC 2010, 52.

²⁸³ FRÝBERTOVÁ 2011, 29.

²⁸⁴ FRÝBERTOVÁ 2011, 30.

²⁸⁵ FRÝBERTOVÁ 2011, 30.

²⁸⁶ FRÝBERTOVÁ 2011, 29.

²⁸⁷ FRÝBERTOVÁ 2011, 29.

²⁸⁸ FRÝBERTOVÁ 2011, 29sq.

²⁸⁹ FRÝBERTOVÁ 2011, 29sq.

popsaným představením se odehrál také (na něj nenavazující) průvod vystupujících areálem výstavy²⁹⁰, jež „*byl jakýmsi živým obrazem.*“²⁹¹

Umístění „oživlých šachů“ na otevřeném prostranství sletišť nabízel pohled z více stran, než bylo běžné u klasických živých obrazů na divadle, zároveň však scéna přišla o možnosti jevištních efektů a svou horizontalitou i o efektní dynamiku výškové kompozice, jakou nabízely monumentální živé obrazy, sestavované například v Národním divadle. Určitou nevyvážeností mohlo působit i předvádění děje, jemuž se ve scéně nedostávalo dostatečného pohybového spádu. Zejména z velké dálky při pohledu z tribun se představení vyznačovalo jistou strnulostí, vlastní živým obrazům.²⁹²

Čtvrtý slet byl uspořádán roku 1901, poprvé s účastí cvičících žen²⁹³ a s holdem sokolů Praze, konaným i během dalších sletů na Staroměstském náměstí.²⁹⁴ Díky hojné účasti slovanských národů se mu říkalo také „slovanský“.²⁹⁵ Úvodní večerní představení v Národním divadle,²⁹⁶ začalo Dvořákovou *Husitskou* a verši od Bohdana Kaminského²⁹⁷ v přednesu Vojty Slukova.²⁹⁸ Na programu byl také **živý obraz, vyjadřující hold sokolů Tyršovi s Fügnerem** a opera Karla Kovařovice *Psohlavci*.²⁹⁹

Živý obraz, jenž měl, stejně jako celý večer, u diváků velký úspěch, byl monumentální kompozicí³⁰⁰ „*v hloubce celého jeviště*“,³⁰¹ sestavenou malířem Karlem Štapferem.³⁰² Ve

²⁹⁰ FRÝBERTOVÁ 2011, 30.

²⁹¹ FRÝBERTOVÁ 2011, 30.

²⁹² ŠTECH 1948, 30sq.

²⁹³ WAIC 2010, 52.

²⁹⁴ KOZÁKOVÁ 1998, 40.

²⁹⁵ MASARYK 1948, 6.

²⁹⁶ KOZÁKOVÁ 1998, 49.

²⁹⁷ KOZÁKOVÁ 1998, 49.

²⁹⁸ SCHEINER 1901, 54.

²⁹⁹ KOZÁKOVÁ 1998, 49.

³⁰⁰ SCHEINER 1901, 54sq.

³⁰¹ SCHEINER 1901, 54sq.

sborníku *IV. slet všesokolský v Praze 1901*, vydaném roku 1901 Svazem československého sokolstva, se nachází podrobná zpráva o celé akci, včetně zhodnocení tohoto „tableau“, které bude na následujících řádcích výjimečně citováno téměř v celém rozsahu, neboť je poměrně dobrým příkladem toho, jak dobový divák, v tomto případě očividně znalý produkce živých obrazů v Národním divadle, vnímal žánr na samém počátku nového století. Zpráva zároveň poskytuje přesný popis scény, jež by byla pouze z dochovaného snímku, pořízeného dobovým fotoaparátem za pravděpodobně nepříliš vhodných světlených podmínek, o mnoho hůře kompozičně i významově čitelná (což je velký problém, týkající se fotografií živých obrazů z 19. století obecně): *„Aranžér upustil od obvyklé formy živých obrazů, stisněných na jevišti v malovaný rámeček a rozvinul svou kompozici do celé rozlohy jeviště v šířce i hloubce, čímž vyvaroval se již předem vší strnulosti a kompoziční nucenosti. Obraz znázorňoval hold Sokolstva Fügnerovi a Tyršovi: v levém popředí stála bílá poprsí nezapomenutelných těchto Sokolů a nad jejich hlavy zdvihaly ruce imponantních alegorických postav zlaté věnce. Vysoko nad skupinou vznesl se genius ve volné póse zjevu vzduchem se vznášejícího. Upomínalo-li toto skupení ještě trochu – ač ovšem velice výhodně – na obvyklé živé obrazy, byla hlavní část celku zcela zachycena v bezprostřednosti a neumělkovanosti rušné scény. Jevišť představovalo svěží jarní krajinu, stoupající pod korunami světlých bříz v návrší. Po tomto odevšad hrnuly se čtyř sokolských junáků, mávajících čapkami vstříc alegorické skupině a v popředí toho ruchu skláněl se sokolský prapor k úpatí obou soch, na jehož stupních statný zjev jinocha právě trhal svá pouta, pohlížeje radostně k věnčeným hlavám. Ze zástupu zdvihaly se dva zjevy Sokolů na koních a zcela uprostřed tiskli se v náruč jakoby na přivítanou český Sokol s polským Sokolem.“*³⁰³

Pátý slet, první takzvaný „velký“, se konal roku 1907. Sokol tehdy již vlivem soupeřil se svým německým konkurentem, turnerským svazem.³⁰⁴ Slet také učinil impuls k zorganizování pražského slovanského sjezdu, stejně jako pomohl upevnit vztahy s americkými krajany díky účasti sokolů z Ameriky,³⁰⁵ kde byly první sokolské jednoty založeny již roku 1866 (v Chicagu a v St. Louis).³⁰⁶ Na začátku programu tradičního večerního zahájení v Národním

³⁰² SCHEINER 1901, 54sq.

³⁰³ SCHEINER 1901, 55.

³⁰⁴ WAIC 2010, 53.

³⁰⁵ MASARYK 1948, 6.

³⁰⁶ VANÍČEK / ALEXANDER 1895, 9.

divadle byla recitace herce Karla Želenského.³⁰⁷ „**Živý obraz** znázornil tentokrát **Čechii, přijímající hold sokolstva a zástupců slovanských zemí**, poté zazněly tóny Smetanovy Libuše. Při dalších sletech se konala mimořádná představení a koncerty na více místech v Praze. Po mnoha letech zvolili sokolové symbolicky opět Národní divadlo pro zahájení XII. všesokolského sletu 1994.“³⁰⁸ V průvodu Prahou pak pochodovalo přes 12 000 sokolů v krojích.

Kostýmované představení na sletišti mělo téma **šachového turnaje**, v němž Jan Žižka a jeho vojsko porazili po vzoru události z roku 1422 (konkrétně 8. ledna, v bitvě u Habrů³⁰⁹) Zikmunda Lucemburského. Znovu tedy šlo o vlastenecký motiv. Pro tuto rozsáhlou scénu bylo vytvořeno celkem 400 kostýmů se zbraněmi,³¹⁰ hudbu k ní opět (stejně jako u šachů na předminulém sletu) složil Karel Pospíšil a scénář vytvořil šachista Jan Dobruský.³¹¹ „*Tento nový typ podívané, uvedený na Národopisné výstavě, diváky i sokoly natolik zaujal, že se rozhodli – vzhledem k vzrůstajícím ambicím organizátorů vytvořit ze sletu působivou a poutavou slavnost – rozšířit hlavní sletový program. Z tzv. zábavného odboru, jehož úkolem bylo připravit doprovodný program sletu, se vyčlenil odbor šachový, zodpovídající za vznik sletové scény, která byla rozšířenou verzí podívané z roku 1895.*“³¹² V tomto šachovém odboru byli sokol Stanislav Havlík jako předseda, jednatel Ladislav Srb, dále šachista Jan Dobruský, skladatel Karel Pospíšil a sokol Josef Klenka. Jako další člen byl posléze přijat historik Hanuš Kuffner, který měl dohlížet³¹³ na „*dobovou věrnost všech náležitých výrazových prvků (provedení bitvy mimo šachové pole, bitevní taktiky, využití zbraní a vozů apod.)*.“³¹⁴ Při tvorbě vizuální stránky představení (zejména oděvů) týmu pomáhal český

³⁰⁷ KOZÁKOVÁ 1998, 49.

³⁰⁸ KOZÁKOVÁ 1998, 49.

³⁰⁹ FRÝBERTOVÁ 2011, 33.

³¹⁰ WAIC 2010, 53.

³¹¹ FRÝBERTOVÁ 2011, 31.

³¹² FRÝBERTOVÁ 2011, 31.

³¹³ FRÝBERTOVÁ 2011, 31sq.

³¹⁴ FRÝBERTOVÁ 2011, 31.

architekt Jan Herain, spolupracoval s ním též jevištní výtvarník Karel Štapfer z Národního divadla.³¹⁵

Šachový turnaj měl tři úseky, a sice předehtu, partii samotnou a dohtu. V úvodní části byli na scéně nejprve křižáci, tábořící v jimi dobyté Kutné Hoře. Záhy dorazili za zpěvu chorálu *Ktož jsou boží bojovníci* husité a vytlačili Zikmundovo křižácké vojsko k Habrům, kde se obě skupiny bojovým rozestavěním připravily ke střetu na šachovnici, prostřední části představení. Husité během něj vystupovali jako bílí, Zikmundovo vojsko jako černí. Skončilo se po 32 tazích padnutím „figury“ krále, tedy historické osobnosti Pippona Spana z Ozory, velitele Zikmundovy jízdy (bílého krále symbolizovali husitští kněží s oltářem,³¹⁶ „čímž byla jednoznačně akcentována důležitost náboženství v husitském hnutí“³¹⁷). V závěrečné scéně pak Zikmund (šachová královna – stejně jako Žižka, neboť jako vojevůdci potřebovali pohyblivou figuru³¹⁸) uprchl se svými „přeživšími“ vojáky k Německému Brodu, kde jej však husité dostali a táhli poté vítězně do Kutné Hory. Celé představení bylo zmíněným krátkým úvodem a závěrem odlišné od šachů ze třetího sletu, neboť v těchto úsecích účinkující skutečně hráli bojovníky, nikoli (byť symbolicky) figury v šachu.³¹⁹ „Šachový turnaj byl uváděn celkem čtyřikrát, a to 9., 16. a 23. června a 1. Července 1907. První tři provedení nepatřila do hlavního sletového programu, ale odehrávala se v tzv. slavnostních dnech předletových (...).“³²⁰

Šestý slet, konaný roku 1912, organizoval *Svaz slovanského sokolstva*, založený rok po pátém sletu. (Další slety již v této práci budou pouze stručně zmíněny, neboť se konaly až po první světové válce, po skončení „dlouhého“ devatenáctého století, na jehož druhou polovinu se tato práce zaměřuje. Během války, roku 1915, navíc došlo k dočasnému rozpuštění *České*

³¹⁵ FRÝBERTOVÁ 2011, 31sq.

³¹⁶ FRÝBERTOVÁ 2011, 34.

³¹⁷ FRÝBERTOVÁ 2011, 34.

³¹⁸ FRÝBERTOVÁ 2011, 34.

³¹⁹ FRÝBERTOVÁ 2011, 33sq.

³²⁰ FRÝBERTOVÁ 2011, 35.

*obce sokolské.*³²¹ Sedmý slet se konal až v roce 1920.³²²) Případalo na něj 50. jubileum založení Sokola a Tyršovy nedožitě osmdesátiny.³²³

Pro jeho účel byl na Letné postaven rozsáhlý areál, na němž poté proběhlo hlavní představení celé akce, **scéna *Marathón***, jejímž námětem bylo starověké Řecko.³²⁴ Téma tohoto velmi úspěšného představení, inspirované starořeckými myšlenkami, které Miroslav Tyrš vložil do základů Sokola, se znovu objevilo na devátém sletu v podobě **scény *Tyršův sen***, v mnohém vycházející právě z *Marathónu*.³²⁵ „*Slet tradičně uzavřel (30. června) sletový průvod téměř 18 000 sokolů s 304 prapory, osmi hudbami a šestnácti trubačskými sbory. Součástí sletu byla také sletová výstava ve třech podlažích Staroměstské radnice.*“³²⁶

³²¹ WAIC 2010, 54.

³²² MAXA 1948, 9.

³²³ FRÝBERTOVÁ 2011, 12.

³²⁴ WAIC 2010, 53.

³²⁵ ŠOUREK 1948, 40.

³²⁶ WAIC 2010, 53sq.

5.2 Živé obrazy v Národním divadle v Praze

Kromě Sokola živé obrazy v 19. století hojně inscenovalo též Národní divadlo.³²⁷ „*Soubor skic a fotografií dochovaný v archivu Národního divadla dokládá využití sdělovací funkce živých obrazů a jejich podíl na tvorbě „českého kulturního panteonu.“*³²⁸ Jak podotkl Roman Prahl v článku *Malíři, divadlo a formy obraznosti*, dokonce i známé vyobrazení [22] slavnostního poklepu na základní kámen Národního divadla³²⁹ od Emila Zillicha³³⁰ ve skutečnosti zachycuje živý obraz,³³¹ komponovaný Františkem Kolárem a provedený 16. května roku 1888 při představení ke 20. výročí jeho položení.³³² Také již zmiňované sokolské slavnosti bývaly zahajovány právě vystoupením s živým obrazem na jevišti Národního divadla³³³ a neopominutelný je i fakt, že mezi nejznámější a nejvíce činné tvůrce živých obrazů patřili často lidé, související svým zaměstnáním s divadlem – příkladem může být herec, výtvarník a režisér František Kolár (1829–1895), herec a režisér Josef Šmaha (1848–1915), dramatik F. A. Šubert (1849–1915), či herec a divadelní režisér Edmund Chvalovský (1839–1934). (Dalšími známými tvůrci byli například výtvarníci Adolf (1857–1919) a Karel (1851–1906) Liebscherové, Viktor Oliva (1861–1928) a Emil Zillich (1830–1836).)³³⁴

Speciálním typem živých obrazů byly takzvané apoteózy, jež zde jsou představeny především v rámci tvorby pražského Národního divadla, kde patřily co do četnosti i do scénického provedení mezi vrchol (jak dokládají fotografie a soupisy jejich představení v Archivu Národního divadla, svázané dokonce dodnes ve velkých tkanicových deskách s vyraženým zlatým historizujícím ornamentem, pravděpodobně dobových, nadepsaných „ŽIVÉ OBRAZY“). Apoteózy jsou obrazy na počest určité významné osobnosti (šlo o scény

³²⁷ ŠVÁBENICKÝ 2013, 5.

³²⁸ ŠVÁBENICKÝ 2013, 5.

³²⁹ PRAHL 1985, 132.

³³⁰ PRAHL 1985, nepag.

³³¹ PRAHL 1985, 132.

³³² PRAHL 1985, nepag.

³³³ WAIC 2010, 52.

³³⁴ ŠVÁBENICKÝ 2013, 6.

oslavující konkrétní osobu, její symbolické „zbožštění“³³⁵).³³⁶ Například ve „*Francii byly výjimečně oblíbeny v období druhého císařství.*“³³⁷

V Národním divadle byly občas nazývány i v tomto kontextu zaměnitelným názvem „holdy“, měly velmi nejasné hranice i s typem živých obrazů, pojatých primárně jako alegorie (oba druhy konečně spojují stejné kořeny již v renesanci a baroku, kde byl jejich výraz formován rozvojem ikonologie a emblematicky³³⁸).³³⁹ Především od druhé poloviny 19. století byly apoteózy důležitou „vývojovou linií“ živých obrazů, která zprostředkovávala informace a prezentovala – a to ať již šlo o jubileum, úmrtí, nebo slavnost. Byla při tom využívána tematická symbolika, alegorické postavy a podobně,³⁴⁰ je ale nutné zdůraznit, že „*jejich zaměření bývalo oslavné v národním duchu, ne však protidynastické.*“³⁴¹ Dokladem toho jsou živé obrazy komponované jako pocty císaři k jeho důležitým životním momentům, které přispívaly k tvorbě „kultu“ Františka Josefa, jako například **živý obraz k příležitosti 62. narozenin Františka Josefa I.** Na jevišti při jeho předvedení stály dvě řady žáků s hračkami jako atributy dětí, na jejichž konci uprostřed scény byli učitelé. Všechny postavy pozvedaly svůj zrak nahoru, na vyvýšenou císařovu bustu v centru kompozice.³⁴²

Pohled diváka apoteózy byl totiž kompozicí scény veden zejména na její ohnisko, kterým bylo³⁴³ „*obvykle do pyramidy tvarované seskupení postav a předmětů*“³⁴⁴ a „*např. busta nebo herecká postava oslavence, alegorické postavy Vlasti, Čechie, Slávie, Hygie (Zdraví) ap., hierarchicky umístěná na vyvýšeném místě jako významová dominanta živých obrazů (nebo*

³³⁵ BLAŽÍČEK / KROPÁČEK 2013², 24.

³³⁶ ŠVÁBENICKÝ 2013, 5.

³³⁷ KOMZA 2013, 4.

³³⁸ KOMZA 1995, 260sq.

³³⁹ KOMZA 1995, 260sq.

³⁴⁰ ŠVÁBENICKÝ 2013, 5.

³⁴¹ ŠVÁBENICKÝ 2013, 5.

³⁴² ŠVÁBENICKÝ 2013, 5.

³⁴³ PACLT 1989, 17.

³⁴⁴ PACLT 1989, 17.

*tak, aby vynikla jejich přirozená tělesná či hmotná velikost).*³⁴⁵ (Tato skupina se na jevišti většinou nacházela nalevo, případně uprostřed; horizontální kompozice bez dominanty se příliš neobjevovaly.) Poté se měla divákova pozornost zaměřit na další úseky obrazu a v jednotlivých detailech objevovat jejich vztahy i souvislost s celkovým tématem.³⁴⁶

Na závěr kapitoly ještě zmiňme, že i živý obraz jako integrální součást divadelního představení byl v našem prostředí a v Národním divadle zastoupen; zajímavostí je, že šlo typem opět o apoteózu. „*Specifickou funkci měly živé obrazy v operách, zejména v Libuši a v Prodané nevěstě. Bedřich Smetana v případě opery Libuše hovořil o vytvoření oslavného tableau, které by ilustrovalo Libušino dějinné proroctví. Živé obrazy se v tomto případě spolupodílely na apoteóze fabule přítomné v rukopisných podvrzích.*“³⁴⁷

³⁴⁵ PACLT 1989, 17.

³⁴⁶ PACLT 1989, 17.

³⁴⁷ ŠVÁBENICKÝ 2013, 5.

6 Pohybující se živé obrazy

Vliv „pevně zakotvených a závazných estetických norem“³⁴⁸ doprovázejících tvorbu živých obrazů, byl postupem času trochu zeslaben novými náměty a prvky, jako „skutečným pohybem osob, jejich mluvením a hereckým projevem, průvody, prostorovým přesahem...“³⁴⁹ Tyto nové přístupy však nevedly k proměně tradičního a populárního žánru živých obrazů, vznikaly paralelně;³⁵⁰ jedná se tedy o okrajový typ živých obrazů, který navíc svou pohybovou složkou jistým způsobem popíral jejich původní „strnulé“ pojetí. Jeho příklady zde již byly podrobně rozebrány v rámci sokolských slavností, uveďme však ve stručnosti ještě jeden, dost možná první podobný příklad „pohyblivých živých obrazů“ v našem prostředí (v podobném duchu se potom roku 1864 nesl také průvod pražských shakespearovských slavností³⁵¹). Josef Václav Frič ve svých pamětech popisuje mimo jiné i návštěvu divadelního představení *Záhuba rodu přemyslovského* 9. ledna roku 1848 a vlastenecké emoce, které jej v hledišti provázely:³⁵² „Hlavní však demonstrace platila výroku krále Václava, že máme dosti domácích umělců a že netřeba nám nadutého cizáka Kolumbána, což byla narážka na tehdejšího ředitele pražské akademie Rubena, jenž našince, jakž jsem již naznačil, všelijak týral a jenž byl výbuchu jemu platící národní nevole osobně přítomen. Zdá se však, že si jej Mikovec potom vbrzku usmířil, neboť nezažaloval ho ani – a možno, že jaksi před vzrůstajícími nároky české strany pro nějaký čas, vida naši převahu, i s protektorem akademie hrabětem Františkem Thunem raději kapituloval. Jisto, že na merendě napotom, koncem února v Stavovském divadle odbývané, již uspořádal spolek „Concordie“, provedena úplná rovnoprávnost, takže při historickém průvodu, v němž kráčeli representanti všelikého umění a slovatní básníci všech věků i národů, nalézali se též čeští výtečníci.“³⁵³

³⁴⁸ PACLT 1989, 23.

³⁴⁹ PACLT 1989, 23.

³⁵⁰ PACLT 1989, 23.

³⁵¹ SOUČKOVÁ 2006, 61.

³⁵² CVEJN 1957, 343.

³⁵³ CVEJN 1957, 343.

Podle popisu z Fričových pamětí vypadal průvod následovně: jako první dvojice kráčeli Ferdinand Břetislav Mikovec jako Lumír a architekt Josef Ondřej Kranner v převleku za³⁵⁴ „*staroněmeckého barda*“³⁵⁵ s hovězí kůží přes ramena. (Možná průvod „uváděli“ jako dva mytičtí pěvci z dávných dob, reprezentující umění a kulturu Čechů a Němců – Frič zde ovšem tuto myšlenku nezmiňuje.) Procesí se zúčastnil i Josef Mánes coby básník Dante Alighieri (jehož Frič zhodnotil jako nejvýraznějšího člena průvodu³⁵⁶ „*frapantní podobou a vážným svým pohledem*“³⁵⁷), německý básník Karl Viktor von Hansgirtl převlečený za básníka a minnesängera Waltera von der Vogelweide či František Thun, představující Petra Paula Rubense,³⁵⁸ „*jemuž byl dosti podoben.*“³⁵⁹ Čeští studenti z akademie dále zosobnili postavy Václava Hollara, Karla Škréty, Václava Vavřince Reinerera a Petra Brandla. Samotný Frič šel v průvodu také a zpodobňoval Hynka z Poděbrad, básníka a nejmladšího syna krále Jiřího z Poděbrad. Ve dvojici byl s Josefem Jiřím Kolářem v kostýmu Giovanniho Boccaccia,³⁶⁰ „*jenž držel v ruce staré, skvostně vázané vydání Decameronu.*“³⁶¹ Na závěr popisu Frič dodává „*(...) z ostatních vím, že zúčastnili se ještě dr. Ambros, spisovatel Hickel, kritik Breyer, vesměs bližší přátelé Mikovcovi, a ovšem i sám ředitel akademie Ruben. Po půlnoci, právě když jsme se byli třikrát protlačili nabitým sálem, zatím co nám dámy z loží kynuly šátky a sypaly kytice na hlavy, proneslo se náhle od úst k ústům, jako by prý v Paříži následkem zakázaného reformního banketu vypukla revoluce! – A maskovaná jakási dáma vskutku stála u vchodu tanečního sálu a podávala jednotlivcům v průvodě z ověčeného osudí proročké ceduličky s různými, avšak vesměs tendenčními, německy, francouzsky, polsky a česky psanými hesly (...).*“³⁶²

³⁵⁴ CVEJN 1957, 343.

³⁵⁵ CVEJN 1957, 343.

³⁵⁶ CVEJN 1957, 343.

³⁵⁷ CVEJN 1957, 343.

³⁵⁸ CVEJN 1957, 343.

³⁵⁹ CVEJN 1957, 343.

³⁶⁰ CVEJN 1957, 343.

³⁶¹ CVEJN 1957, 343.

³⁶² CVEJN 1957, 343sq.

7 Vztah malby a fotografie v kontextu živého obrazu

*Poměr mezi fotografií a výtvarnými obory byl, zejména zpočátku, reflektován v širokém, často silně citově zabarveném spektru názorů oscilujícím od nadšeného přijetí po výslovné odmítnutí.*³⁶³ Fotografie přinesla „objektivní“ zachycení skutečnosti, což někteří přivítali skutečně s nadšením a případně vnímali i jako osvobození malířství od „popisnosti“, jiní naopak považovali za nedostatek a vlastnost odporující možnosti zachycení nálady (tento názor vznikl zčásti i kvůli tomu, že se malíři obávali konkurence).³⁶⁴

*„Vztah fotografie a živých obrazů imitujících malbu byl ale mnohem komplikovanější a neomezoval se pouze na rovinu fotografické dokumentace. Ve skutečnosti z rezervoáru tableau vivant bohatě čerpala většina figurální fotografie 19. století, zvláště pak ateliérový portrét, jehož základ tvořilo nejen aranžování postavy, nýbrž zpravidla celé scény. Kromě základních pravidel kompozice a světla se do těchto snímků dostávaly i tradiční malířské prvky jako osobní atributy nebo třeba portrét v zastoupení.*³⁶⁵ Právě „živý obraz“ tedy byl (spolu s portrétem, skupinovým portrétem a městskou vedutou³⁶⁶) žánrem, který zřejmě jako první tato v principu podobná, ale zároveň velice rozdílná média propojil hlouběji, a v jehož rámci pak toto spojení úspěšně pokračovalo další desítky let.³⁶⁷ Inscenovaná fotografie se jeho prostřednictvím skutečně stala blízkou malířství a sochařství a vznikl dokonce speciální fotografický žánr „inscenované fotografie s kostýmovanými figuranty“, který pracoval s nejrůznějšími náměty – šlo například o scény komické, emocionální, mravoličné, oslavné či dramatické. Poslední dva typy mohly zobrazovat i scénu fiktivní. Obraz se většinou aranžoval v ateliéru.³⁶⁸ „Jakkoliv snímky tohoto typu vypadají podobně, jejich účel, původ i obsah byl velmi rozmanitý a v mnoha případech je dnes lze jen velmi obtížně identifikovat.“³⁶⁹ (Podle

³⁶³ WITTLICH 2011, 14.

³⁶⁴ WITTLICH 2011, 14sq.

³⁶⁵ TRNKOVÁ 2008a, 58sq.

³⁶⁶ WITTLICH 2011, 14.

³⁶⁷ TRNKOVÁ 2008b, 39sq.

³⁶⁸ TRNKOVÁ 2013, 75.

³⁶⁹ TRNKOVÁ 2013, 75.

Petry Trnkové byly zvláště populární výjevy z *comédie dell'arte* či „à la Watteau“, tedy inspirované dílem rokokového malíře Jeana-Antoina Watteaua).³⁷⁰

Tak fotografické portréty profesionálních herců, pózujících v kostýmu jako role, kterou hrají, byly zvláštním fotografickým žánrem, jenž měl mnoho společného³⁷¹ s „*fotografií živých obrazů, pantomimy, studií gest a mimiky*“³⁷² a na první pohled je někdy od fotografií jednotlivých postav z ateliérového živého obrazu téměř k nerozeznání. Zmíněný žánr, který existoval i v malbě, je však obtížné v rámci této práce úplně jednoznačně zařadit, neboť jeho účel byl různý – byl žánrem hraničním, který nám, stejně jako některé jiné v práci analyzované fenomény, na jednotlivých vybraných příkladech ukazuje spíše nejzazší hranice živého obrazu, přesněji řečeno to, co již živým obrazem, jak byl v úvodním oddílu definován, není, ale v principu s ním velmi blíže souvisí.

Někdy šlo o „oficiální“ hercovu podobiznu (jako v případě fotografie herce Carla Grunerta jako krále Leara pro Dvorní divadlo ve Stuttgartu, pořízené v 60. letech 19. století Friedrichem Brandsepem, z níž vznikla přenesením do grafiky ilustrace do novin³⁷³), jindy se jednalo o ve své podstatě „historický obraz“. V malbě jde například o *Charlottu Wolterovou jako Messalinu* od Hanse Makarta či o paní Šamberkovou jako Messalinu od Václava Brožíka (oba obrazy budou v kontextu živého obrazu rozebrány níže), ve fotografii by jím mohl být i Grunertův portrét, pokud by byl chápán pouze jako vyobrazení postavy z historie nebo z literatury, zde tedy Shakespearova krále Leara.³⁷⁴

Divadlo i živé obrazy jsou, jak již bylo zmiňováno, produkce pomíjivé, a byla proto snaha je fotograficky zachytit. V 60. letech 19. století u nás pro předchůdce dnešního žánru „divadelní fotografie“, který je v českých zemích již dlouho známým a zakořeněným fenoménem, nastala „ideální“ doba, neboť fotografie i divadelnictví zde zažívaly velký rozkvět.³⁷⁵ „*Fotografie z 19. století výstižně dokládají, jak tehdy žila společnost divadlem, jak divadlo*

³⁷⁰ TRNKOVÁ 2013, 75.

³⁷¹ TRNKOVÁ 2013, 81.

³⁷² TRNKOVÁ 2013, 81.

³⁷³ TRNKOVÁ 2013, 81sqq.

³⁷⁴ TRNKOVÁ 2013, 81.

³⁷⁵ SOUČKOVÁ 2006, 61.

ovlivňovalo mínění a postoje lidí. Divadlo samo a principy divadelnosti velmi ovlivnily i vývoj fotografie.³⁷⁶

Kromě „divadelní fotografie“ je však potřeba se v souvislosti s živými obrazy podrobněji věnovat také „umělecké fotografii“. „*Umělecká fotografie usilovala o autonomní umělecké vyjádření pomocí fotografické techniky zhruba od šedesátých let 19. století. V osmdesátých letech toto snažení vyústilo v mezinárodní amatérské hnutí, které je spojováno nejčastěji s fotografickým piktorialismem, spočívajícím v přiblížení se výtvarným vzorům prostřednictvím techniky ušlechtilých tisků, které napodobují zejména výsledný efekt grafických technik.*“³⁷⁷ Ten pak zasahoval ještě do 30. let 20. století. Aby fotografie spíše vyvolávaly emoce, než dokonale technicky reprodukovaly skutečnost, a přiblížily se tak malbě, tvořili je fotografové často mírně zamlžené a rozmazané.³⁷⁸ „*Výsledného obrazu bylo dosaženo různými operacemi během fotografování, použitím měkce kreslicích objektivů, předsádek, manipulací s fotoaparátem, zejména však zpracováním výsledného pozitivu technikou ušlechtilého tisku.*“³⁷⁹ Nejčastěji šlo o olejetisk, bromolejetisk, uhlotisk a gumotisk.³⁸⁰

Těmito procesy (vyžadujícími určitý podíl manuální zručnosti a řemeslné práce) a svou výslednou podobou pomohly³⁸¹ „*fotografické obrazy*“³⁸² dostat fotografii na vytoužené rovnocenné místo mezi uměleckými obory.³⁸³ Samotný název hnutí pochází ze spisu *Pictorial Effect in Photography*, publikovaného v roce 1869 v Londýně³⁸⁴ a sepsaného žákem Oskara Gustava Rejlandera³⁸⁵ Henrym Peach Robinsonem (1830 – 1901).³⁸⁶ Piktorialisté při

³⁷⁶ SOUČKOVÁ 2006, 61.

³⁷⁷ WITTLICH 2011, 16.

³⁷⁸ WITTLICH 2011, 36sq.

³⁷⁹ WITTLICH 2011, 36.

³⁸⁰ WITTLICH 2011, 36.

³⁸¹ MLČOCH / SCHEUFLER 1999, 6.

³⁸² MLČOCH / SCHEUFLER 1999, 6.

³⁸³ MLČOCH / SCHEUFLER 1999, 6.

³⁸⁴ HANNAVY 2013, 75sq.

³⁸⁵ BAJAC 1999, 9.

napodobování malby vytvářeli i ve své podstatě fotografické živé obrazy – příkladem je Robinsonova *Paní ze Shalott* [23], vycházející z malby preraphaelitů, konkrétně z díla Johna Everetta Millaise.³⁸⁷

Obecně se piktorialismus dělí na takzvané období anglické (související s publikováním Robinsonovy knihy³⁸⁸), impresionistické, secesní (v němž jeho popularita kulminovala) a puristický piktorialismus,³⁸⁹ zvaný též moderní, jehož „mlhavé“ náladové snímky byly vytvářeny zejména na počátku dvacátých let.³⁹⁰ V české fotografické tvorbě byla nejdůležitější etapa impresionistická a secesní, tedy konec 19. a počátek 20. století.³⁹¹ Piktorialismus se sem rozšířil díky internacionálnímu amatérskému hnutí, zejména prostřednictvím mezinárodních výstav a časopisů, v nichž měli místní tvůrci možnost poznat³⁹² „díla nejen německých autorů, ale i vídeňského Camera Clubu (především Hugo Henneberga, Heinricha Kühna a Hanse Watzka) a také práce Roberta Demachyho a Charlese Puyoa, i když některé komentovali s notnými výhradami. Amatérské fotografické hnutí, které v českých zemích tvořivě nasálo a rozvinulo podněty evropských piktorialistů, tak zpětně oživilo monotónní portrétní tvorbu živnostenských fotografů, z nichž někteří se ke konci prvního desetiletí 20. století k piktorialismu přiklonili.“³⁹³ (Podobná situace tehdy nastala i ve světě.³⁹⁴) Prvním českým amatérským fotoklubem byl pražský *Klub fotografů amatérů*, založený roku 1889.³⁹⁵

Nejranější ze čtyř pomyslných etap české piktorialistické tvorby začala přibližně deset let před výstavou *Klubu fotografů amatérů* roku 1899. Týkala se pouze amatérské sféry a

³⁸⁶ HANNAVY 2013, 75sq.

³⁸⁷ HANNAVY 2013, 75sq.

³⁸⁸ MLČOCH / SCHEUFLER 1999, 6.

³⁸⁹ WITTLICH 2011, 36sq.

³⁹⁰ MLČOCH / SCHEUFLER 1999, 6.

³⁹¹ WITTLICH 2011, 16.

³⁹² MLČOCH / SCHEUFLER 1999, 5.

³⁹³ MLČOCH / SCHEUFLER 1999, 5.

³⁹⁴ MLČOCH / SCHEUFLER 1999, 7.

³⁹⁵ TRNKOVÁ 2008b, 33.

nejužívanější technikou byl tehdy uhotisk. Druhé období, probíhající zhruba mezi lety 1900 – 1911, se neslo ve znamení gumotisku a fotografování „pro radost“, k zachycení okamžiků ze soukromého života. Oživení stagnujícího *Klubu fotografů amatérů* pomohl v roce 1907 fotograf Vladimír Jindřich Bufka a další nově příchozí fotografové. Ve třetí etapě, zahájené klubovou výstavou roku 1911 a končící první světovou válkou, se piktorialismus dostal také do profesionálních ateliérů a tvorba Vladimíra Jindřicha Bufky, který začínal jako amatér, se profesionalizovala. Došlo také³⁹⁶ „k určitému celospolečenskému posunu v chápání fotografie jako umělecké tvorby a patrné diferenciaci mezi uměleckým fotografickým portrétem k reprezentaci a mezi portrétem k identifikačním účelům.“³⁹⁷ Snímky vznikaly technikou olejotisku a bromolejotisku. Čtvrté období se týkalo až tvorby meziválečné.³⁹⁸

Mezi nejvýznamnější české piktorialisty obecně patřili František Drtikol a Vladimír Jindřich Bufka³⁹⁹ (talentovaný mladý fotograf, jenž tvořil mimo jiné rané barevné fotografie technikou autochromu⁴⁰⁰). Bufkův ateliér měl zřejmě⁴⁰¹ „ve své době (...) větší vliv a ohlas než Drtikol, neboť nabízel pestřejší fotografické služby a měl nepochybně i širší rozhled, prezentovaný publicisticky. (...) Například navrhoval, aby se termín „umělecká fotografie“ změnil na „stylová fotografie“, což je zřejmé z obsáhlé studie *Módní fotografie stylová, uveřejněné v Českém světě ze 14. dubna 1911.*“⁴⁰² Kromě nich se směru věnovali například také Rudolf Špillar, Otto Šetele, či Ludvík Pinka.⁴⁰³ Dílo většiny českých piktorialistů (mimo Drtikola) se však bohužel dochovalo pouze fragmentárně.⁴⁰⁴ František Drtikol a Josef Sudek byli autory, kteří potom z tohoto hnutí čerpali až do konce své tvorby.⁴⁰⁵

³⁹⁶ MLČOCH / SCHEUFLER 1999, 7.

³⁹⁷ MLČOCH / SCHEUFLER 1999, 7.

³⁹⁸ MLČOCH / SCHEUFLER 1999, 7.

³⁹⁹ MLČOCH / SCHEUFLER 1999, 5.

⁴⁰⁰ SCHEUFLER 2001, 218.

⁴⁰¹ SCHEUFLER 2001, 218.

⁴⁰² SCHEUFLER 2001, 218.

⁴⁰³ SCHEUFLER 2001, 215.

⁴⁰⁴ SCHEUFLER 2001, 218.

⁴⁰⁵ MLČOCH / SCHEUFLER 1999, 7.

8 Živé obrazy v diapozitivech a raném filmu

Ve svém článku *Das Erscheinen des Kinematographen* (jehož název by se dal přeložit jako „Objev kinematografu“), uveřejněném v roce 2003 v ročenice *KINtop, Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films*, se André Gaudreault zabývá úvahou, zda se dají dějiny filmu skutečně chápat jako nepřetržitý příběh, odvíjející se až do současnosti počínaje vynálezem kinematografu (neboli filmového přístroje, promítačky⁴⁰⁶) roku 1895. Dochází k myšlence, že takový pohled není úplně správný, neboť film ve druhé polovině 90. let 19. století nezpůsobil okamžitý a ostrý přelom v kulturním dění – tento vynález tehdy přišel mezi další kulturní produkce, které již měly svou vlastní historii a žánrové vymezení a mnohé z nich právě tehdy vzkvétaly. Dobu vzniku prvních filmů dokonce Gaudreault vnímá daleko spíše jako éru pozdních živých obrazů a doporučuje, aby se otázka rané kinematografie do budoucna pojímala více intermediálně (tedy nikoli jako izolovaný začátek něčeho úplně nového), a nedocházelo tak k upozadění vlivu a vzájemných vztahů dalších médií dobové zábavní show, z nichž jmenuje například varieté a šantán, stínové divadlo, cirkus, laternu magiku (projekci za pomoci jednoduchého promítacího přístroje⁴⁰⁷), kouzelnická představení, pantomimu a féerie⁴⁰⁸ – divadelní hry, obsahující fantastické, pohádkové motivy.⁴⁰⁹ Kino v dnešním slova smyslu sice podle něj například již nemá mnoho společného s počátky předvádění živých obrazů, avšak tato kulturní instituce vzniká až v prvním dvacetiletí 20. století, tedy o něco později než film samotný.⁴¹⁰

Historie živých obrazů je spojena již s projekčními technikami vzniklými před filmem, konkrétně s promítáním diapozitivů. Dlouho předtím, od 60. let 17. století, sice bylo možné promítat pomocí laterny magiky přes šablony ručně namalované na skle, avšak teprve s patentováním průhledného fotografického pozitivu bratry Langeheimovými ve Filadelfii, jež následovalo deset let po vynálezu fotografie, přišel diapozitiv. Přibližně ve stejné době, kdy se žánrem živých obrazů zabývá fotografie, se tak zároveň otevřela další možnost – využívat

⁴⁰⁶ PETRÁČKOVÁ / KRAUS 1995, 387.

⁴⁰⁷ PETRÁČKOVÁ / KRAUS 1995, 451.

⁴⁰⁸ KRAUSS 2005, 57. Bibliografické údaje ke zmíněnému Gaudreaultově článku: André GAUDREAULT: *Das Erscheinen des Kinematographen*, in: *KINtop, Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films* 12, 2003, 33–48.

⁴⁰⁹ PETRÁČKOVÁ / KRAUS 1995, 223.

⁴¹⁰ KRAUSS 2005, 57.

tableaux v rámci projekčního média. Stejně jako v případě používání fotografie v knižní ilustraci ovšem chvíli trvalo, než se fotografická projekce masově rozšířila – začalo k tomu docházet až v situaci, kdy se jí věnovali již i amatérští fotografové a začala sloužit také pro výukové účely; nešlo o žádnou náhlou programovou záležitost.

Například v Anglii byly promítané „živé obrazy“ využívány mimo jiné právě ke vzdělávání. Tamější velká města se na konci 19. století potýkala s neblahými jevy doprovázejícími druhou průmyslovou revoluci. Úpadek morálky a alkoholismus, rozšířený mezi nezaměstnanými obyvateli chudinských čtvrtí, se za stát snažily řešit vznikající charitativní organizace, bojující proti alkoholismu a věnující se misijní činnosti. Jejich speciálně proškolení pracovníci cestovali zemí s projektorem a diapozitivy a v hospodách i při kostelech předváděli těmto obyvatelům, nezřídka negramotným, poučná promítání, doprovázená často hudbou nebo zpěvem. S koncem 19. století byl obsah promítání postupně nahrazen světskými tématy – obrázkovými příběhy na bázi komiksu, scénami z historie a z dobových románů (ty bývaly doplněné sešity s texty k přednesu, jež vznikly zestručněním knihy), či ilustrovanou písní.

Podle Rolfa H. Krausse byly do poloviny 80. let 19. století při projekčních představeních využívány malované nebo tištěné obrázky, a až poté se takto masově začaly promítat přímo komponované snímky s živými aktéry, kteří přidávali výjevům na autentičnosti. (Sklíčka diapozitivů bývala křiklavě kolorovaná a kompozice často amatérsky neumělé, u tehdejšího obecnstva však snímky sklízely velký úspěch. V tomto případě šlo všemi vlastnostmi v podstatě o fotografické živé obrazy, jejichž charakteristika a typologie již byla popsána v rámci oddílu o vztahu živých obrazů a fotografie – pouze byly technicky uzpůsobené k promítání.) Richard Crangle nicméně tvrdí, že tyto veřejně promítané fotografické scény měly již starší předchůdce, a jako příklad uvádí stereofotografie (dvojice snímků, vytvořené tak, aby při pozorování vyvolávaly iluzi trojrozměrného prostoru⁴¹¹) z 60. let 19. století, ukazující komponované výjevy s postavami v kostýmech. Přímé živé obrazy v této souvislosti však kupodivu nezmiňuje, a jelikož jde v rámci této bakalářské práce o okrajové téma, nebude zde již ani dále rozváděno hledáním konkrétních příkladů z českého prostředí.⁴¹²

Po veřejné projekci snímků (která se ještě nějakou dobu udržovala například v pauze při filmu či jako doprovod k písním) následovaly s příchodem 20. století živé obrazy ve filmech,

⁴¹¹ PETRÁČKOVÁ / KRAUS 1995, 711.

⁴¹² KRAUSS 2005, 63sq.

vycházející zpočátku z předloh podobných těm, z nichž čerpaly i živé obrazy – jako příklad rozvedme *Vánoční koledu* Charlese Dickense, jež byla v počátcích filmu ztvárněna dokonce několikrát, poprvé v roce 1901. Porovnání živého obrazu na fotografii a v raném filmu se nabízí u diapozitivu *Bob Cratchit's Home* z doby před rokem 1900, patřícího do série Jamese Bamfortha o *Vánoční koledě* [24] a filmového políčka se scénou *How Scrooge saw Bob Cratchit's Home* z filmu podle stejného díla [25]. Oba obrazy se týkají té samé pasáže z Dickensovy povídky, avšak v prvním případě se jedná pouze o nainscenovanou situaci, zatímco v druhém již o živý obraz, který je aktem v rámci děje (zde je dobré opět zmínit typologické členění živých obrazů na jejich samostatné inscenace a na tableaux v rámci divadelní hry nebo filmu, které uvádí například Ben Brewster s Leou Jacobs a Jaromír Paclt⁴¹³). Vizuálně se ale od sebe příliš neliší, neboť i filmy se zpočátku vytvářely v ateliéru a využívaly kulisy podobné jevištním a nepohyblivou kameru.⁴¹⁴ Živé obrazy byly též součástí děl průkopníků filmu bratří Lumièrů, stejně jako raných trikových snímků filmového mága Georgese Mélièse.⁴¹⁵ Jejich funkce ve filmu byla podobná jako v divadelních hrách – zastavením děje došlo ke zvýraznění či ukončení konkrétní scény.⁴¹⁶

Mezi českými živými obrazy, jak již bylo rozebráno, měly své významné místo takzvané apoteózy. „*Jako završení této linie živých obrazů můžeme považovat recepci žánru českou kinematografií v době bezprostředně po pádu Rakousko-Uherské monarchie. Snímek České nebe (1918) prezentoval v živých obrazech vybrané postavy českého kulturního a politického života 19. století, které se setkávají s osobou přinášející zprávu o vysvobození národa. Obdobné rysy vykazoval také snímek Utrpením ke slávě (1919), který předkládal sérii historických výjevů od mýtických počátků až po apoteózu národa roku 1918.*“⁴¹⁷ V tomto nedokončeném a nedochovaném filmu, režírovaném Richardem Františkem Branaldem a natočeném Josefem Kokeislem a Svatoplukem Innemannem, působil jako filmový architekt Karel Štapfer,⁴¹⁸ jevištní výtvarník, který tvořil i živé obrazy.⁴¹⁹ Objevovaly se v něm postavy

⁴¹³ BREWSTER / JACOBS 1997, 14.

⁴¹⁴ KRAUSS 2005, 65sq.

⁴¹⁵ REISSBERGER 1982, 763.

⁴¹⁶ BARCK 2008, 25sq.

⁴¹⁷ ŠVÁBENICKÝ 2013, 5.

⁴¹⁸ LOPOUR 2015, 191.

⁴¹⁹ ŠVÁBENICKÝ 2013, 6.

jako kněžna Libuše (Pavla Vachková), Jan Amos Komenský (Čeněk Šlégl), hrabě Jáchym Ondřej Šlik (Vladimír Pospíšil-Born), Karel IV. (Karel Faltys), Jan Žižka z Trocnova (Richard František Branald), inkvizitor z dob pátera Koniáše (Vladimír Pospíšil-Born) nebo Karel Havlíček Borovský (Mario Karas).⁴²⁰ V *Českém nebi*, režírovaném Janem Arnoldem Paloušem, jehož kameramanem byl Emanuel Kabát, zase defiloval například František Palacký (Jan Zelenka), Miroslav Tyrš (J. Grafneter), Jan Neruda (V. Neuman), legionář (Otakar Švec), Bedřich Smetana (Čeněk Fencel), Svatopluk Čech (František Havel), Karel Havlíček Borovský (stejně jako v *Utrpením ke slávě*; představoval jej Gabriel Hart) a Josef Kajetán Tyl (J. Rosenkranz), ale také malíř Mikoláš Aleš (Václav Plavec).⁴²¹

⁴²⁰ LOPOUR 2015, 191.

⁴²¹ VEČEŘA 2010, 69.

9 Závěr

Práce si především kladla za cíl definovat pojem živý obraz v 19. století, ukázat jej v celé jeho šíři a nalézt k jednotlivým typům příklady z českého prostředí. Při hledání pramenů se ukázalo, že tematický materiál v českých archivech je poměrně bohatý, avšak z velké části nezpracovaný (někdy úplně, dokonce bez přiřazení inventárních čísel). Zároveň je třeba poukázat na pro šíři tématu velmi omezené prostorové možnosti práce, kvůli nimž byly nakonec vybrány spíše skutečně reprezentativní příklady. Snad se však alespoň částečně podařilo podat co nejvíce soustavný přehled o tom, co vše mohl pro dobového českého diváka znamenat živý obraz, o což se v česky psané odborné literatuře zatím nikdo nepokusil, či alespoň otevřít některé otázky a naznačit nové pohledy (práce se v mnoha případech snaží o intermediální přístup).

Nejvýznamnější a nejreflektovanější platformou pro tvorbu tableaux se v českém prostředí stalo Národní divadlo a Sokol, pravděpodobně velmi četná (avšak hůře zmapovatelná) byla i tvorba menších spolků, venkovských divadelních společností a podobně. Na živých obrazech se pak i v našich zemích podíleli doboví umělci, což je fakt, na který by nemělo být zapomínáno. (Konečně už vznik živých obrazů, související s aristokracií a v prapůvodu i s renesančními a barokními efemérními oslavnými dekoracemi, průvody a kostýmovanými alegoriemi jistě měli z většiny na starosti dvorští či pro tento účel najatí umělci). Zřejmě díky možnostem, které poskytovalo Národní divadlo, ale i pro samou „divadelní“ postatu živých obrazů většinou jejich tvorba úzce souvisela s divadlem – jako příklad za všechny jmenujme herce, výtvarníka a režiséra Frantika Kolára. Od výtvarníků vznikaly kresebné návrhy na kompozici obrazu, podle nichž se pak výjev sestavil. Praxe inscenování živých obrazů podle konkrétního uměleckého díla, tedy malby, sochy a podobně, byla spojena spíše se šlechtou a v našem prostředí se vyskytovala méně.

S koncem 19. století a příchodem filmu a dalších médií (ale i nových uměleckých forem), móda pořádání živých obrazů mizí, a zdá se, že dlouho poté byla tableaux poněkud stranou zájmu (byť dodnes v určitých formách přežila – viz například zmiňované muzeum voskových figurín, či dodnes pořádané „spolkové“ živé obrazy, které jsou však spíše nostalgickou vzpomínkou v rámci slavností). Dnešní pozorovatel, který navíc pracuje pouze s materiálem „zprostředkujícím“ (živé obrazy můžeme zkoumat pouze skrze jejich fotografie a umělecké zachycení), často již nepozná, zda na dobové fotografii vidí živý obraz, což je však způsobeno z velké části i faktem, že dobová technika nedokázala zajistit dostatečně kvalitní snímek,

zejména v potměných divadelních prostorech s umělým osvětlením. Asi největším problémem při zkoumání fotografického materiálu k živým obrazům je však jejich snadná zaměnitelnost s ateliérovou portrétní fotografií, což se je jedním z problémů, který se práce také snaží objasnit.

10 Seznam použité literatury

BAJAC 1999 — Quentin BAJAC: Tableaux vivants. Fantaisies photographiques victoriennes (1840–1880). Paris 1999

BARCK 2008 — Joanna BARCK: Hin zum Film – Zurück zu den Bildern. Bielefeld 2008

BEZECNÝ 2005 — Zdeněk BEZECNÝ: Příliš uzavřená společnost. Orličtí Schwarzenbergové a šlechtická společnost v Čechách v druhé polovině 19. a na počátku 20. století. České Budějovice 2005

BLAŽÍČEK/KROPÁČEK 2013² — Oldřich J. Blažíček / Jiří Kropáček: Slovník pojmů z dějin umění. Názvosloví a tvarosloví architektury, sochařství, malby a užitého umění. Praha 2013²

BREWSTER / JACOBS 1997 — Ben BREWSTER / Lea JACOBS: Theatre to Cinema. Stage Pictorialism and the Early Feature Film. Oxford 1997

BUSSELS 2010 — Stijn BUSSELS: Making the most of theatre and painting. The power of Tableaux Vivants in joyous entries from the Southern Netherlands (1458–1635). In: Art History II, 2010, 236–248

CVEJN 1957 — Karel CVEJN (ed.): Josef Václav Frič, Paměti I, Praha 1957

CVEJN 1960 — Karel CVEJN (ed.): Josef Václav Frič, Paměti II, Praha 1960

CVEJN 1963 — Karel CVEJN (ed.): Josef Václav Frič, Paměti III, Praha 1963

ČERNÝ 2000 — ČERNÝ František: Kapitoly z dějin českého divadla. Praha 2000

ERBEN 1985 — Václav ERBEN: Principy divadelnosti v české monumentální plastice 19. století. In: FREIMANOVÁ 1985, 107–111

FOLIE / GLASMEIER 2002 — Sabine FOLIE / Michael GLASMEIER: Tableaux Vivants. Lebende Bilder und Attitüden in Fotografie, Film und Video. Wien 2002

FREIMANOVÁ 1985 – Milena FREIMANOVÁ (ed.): Divadlo v české kultuře 19. století. Praha 1985

FRÝBERTOVÁ 2011 — Tereza FRÝBERTOVÁ: Sokolské sletové scény v letech 1907 - 1938 (magisterská diplomová práce na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně). Brno 2011

GLIGO 2007 — Nikša GLIGO (rec.): Anno MUNGEN: BilderMusik. Panoramen, Tableaux vivants und Lichtbilder als multimediale Darstellungsformen in Theater-und Musikaufführungen vom 19. bis zum frühen 20. Jahrhundert. In: International Review of the Aesthetics and Sociology of Music I, 2007, 120–124

GOETHE 1982 — GOETHE Johann Wolfgang: Italská cesta. Praha 1982

HANNAVY 2013 — John HANNAVY (ed.): Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography, Volume 1, A–I. New York 2013

HOJDA/POKORNÝ 1996 — Zdeněk HOJDA / Jiří POKORNÝ: Pomníky a zapomínky. Praha – Litomyšl 1996

HOLSCHBACH 2006 — Susanne HOLSCHBACH: Vom Ausdruck zur Pose. Theatralität und Weiblichkeit in der Fotografie des 19. Jahrhunderts. Berlin 2006

HOLSTRÖM 1967 — Kirsten Gram HOLSTRÖM: Monodrama, Attitudes, Tableaux Vivants (1750–1815). Stockholm 1967

IRELAND 2006 — Ken IRELAND: Cythera Regained? The Rococo Revival in European Literature and the Arts, 1830 – 1910. Madison / Teaneck 2006

JOOSS 2004 — Birgit JOOSS: Die Erstarrung des Körpers zum Tableau. Lebende Bilder in Performances. In: Christian JANECKE (ed.): Performance und Bild – Performance als Bild. Berlin 2004, 272–303

KOMZA 1995 — Małgorzata KOMZA: *Żywe obrazy*. Między sceną, obrazem i książką. Wrocław 1995

KOMZA 2013 — KOMZA Małgorzata: *Živé obrazy /tableaux vivants/ v 19. století*. In: Slezská univerzita v Opavě, <http://www.slu.cz/slu/cz/projekty/webs/popularizace/poster/ka2/KA2-sylabus-komza.pdf>, vyhledáno 30. 4. 2015

KOZÁKOVÁ 1998 — Zlata KOZÁKOVÁ: Praha, pohyb, Sokol. Praha 1998

KRAUSS 2005 — Rolf H. KRAUSS: Vom unbewegten zum bewegten Tableau vivant. Fotografie, Buchillustration, Laterna magica und früher Film. In: Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie XCVII, 2005, 57–67

- LOPOUR 2015 — Jaroslav LOPOUR: Filmy soukromých výroben v zestátněné kinematografii. Roztočené a nedokončené protektorátní projekty a jejich osudy po roce 1945 (magisterská diplomová práce na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně). Brno 2015
- MLČOCH/SCHUEFLER 1999 — Jan MLČOCH / Pavel SCHEUFLER: Český piktorialismus 1895 – 1928. Praha 1999
- PACLT 1989 — Jaromír PACLT: Živé obrazy. In: Divadelní revue, 1989, 11–26
- POHLMANN 2004 — Ulrich POHLMANN: Lebende Bilder – Physiognomische Porträts. In: Ulrich POHLMANN / Johann Georg Prinz VON HOHENZOLLERN (ed.): Eine neue Kunst? Eine andere Natur! Fotografie und Malerei im 19. Jahrhundert. München 2004, 148–149
- PRAHL 1985 — Roman PRAHL: Malíři, divadlo a formy obraznosti v 19. století. In: FREIMANOVÁ 1985, 132–143
- QUIS 1907 — Ladislav QUIS (ed.): Divadlo díl 1. (=Sebrané spisy Jana Nerudy, Řada druhá). Praha 1907
- REISSBERGER 1982 — Mara REISSBERGER: Zum Problem künstlerischer Selbstdarstellung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts – Die lebenden Bilder. In: Walter SALMEN / Herbert ZEMAN (ed.): Die österreichische Literatur. Ihr Profil im 19. Jahrhundert, 1830-1880. Graz 1982, 741–769
- REISSBERGER 1994 — Mara REISSBERGER: Das Lebende Bild und sein „Überleben“. Versuch einer Spurensicherung. In: Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie LI, 1994, 3–18
- SCHEINER 1891 — Josef E. SCHEINER (red.): II. slet všesokolský konaný ve dnech 28.–30. června 1891 v Praze. Praha 1891
- SCHEINER 1895 — Josef E. SCHEINER (et al.): III. slet všesokolský pořádaný Českou obcí sokolskou ve dnech 29. června.–1. července 1895. Praha 1895
- SCHEINER 1901 — Josef E. SCHEINER (red.): IV. slet všesokolský v Praze 1901. Praha 1901
- SOKOL-BORSKÝ 1918 — V. SOKOL-BORSKÝ: Tyrš a Národní divadlo. Praha 1918
- SOUČKOVÁ 2006 — Taťána SOUČKOVÁ: Počátky české divadelní fotografie, in: Sborník Historická fotografie I, 2006, 61–63

SRB-DEBRNOV 1891 — Josef SRB-DEBRNOV: Dějiny hudby v Čechách a na Moravě. Praha 1891

STEHLÍKOVÁ 1985 — Eva STEHLÍKOVÁ: Obřadní a divadelní prvky v sokolském hnutí. In: FREIMANOVÁ 1985, 161–166

ŠOUREK 1948 — Otakar ŠOUREK: Slety a umění hudební. In: Deset sletů. Přednášky z mimořádné vzdělávací školy Československé obce sokolské o první desítce všesokolských sletů ve dnech 17. a 18. ledna 1948. Praha 1948, 35–41

ŠTECH 1948 — Václav Vilém ŠTECH: Slety a výtvarné umění. In: Deset sletů. Přednášky z mimořádné vzdělávací školy Československé obce sokolské o první desítce všesokolských sletů ve dnech 17. a 18. ledna 1948. Praha 1948, 28–34

ŠVÁBENICKÝ 2013 — František ŠVÁBENICKÝ: Živý obraz jako médium ve službě národní společnosti. In: Slezská univerzita v Opavě, <http://www.slu.cz/slu/cz/projekty/webs/popularizace/poster/ka2/KA2-sylabus-svabenicky.pdf>, vyhledáno 30. 4. 2015

TRNKOVÁ 2008a — Petra TRNKOVÁ: Technický obraz na malířských štaflích (Česko-němečtí fotoamatéři a *umělecká fotografie*, 1890-1914) (disertační práce na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně). Brno 2008

TRNKOVÁ 2008b — Petra TRNKOVÁ: Technický obraz na malířských štaflích. Česko-němečtí fotoamatéři a umělecká fotografie, 1890–1914. Brno 2008

TRNKOVÁ 2013 — Petra TRNKOVÁ: Podle přírody! Fotografie a umění v 19. století. Brno 2013

TYRŠOVÁ 1932 — Renáta TYRŠOVÁ (et al.): Dr Miloslav Tyrš 1832-1932. Praha 1932

VANÍČEK / ALEXANDER 1895 — Karel VANÍČEK / Jindřich Václav ALEXANDER (ed.): Průvodce sokolským pavilonem na Národopisné výstavě českosl. 1895. Praha 1895

VEČEŘA 2010 — Michal VEČEŘA: Rozvoj filmové výroby v českých zemích v desátých letech a na počátku let dvacátých (bakalářská diplomová práce na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně). Brno 2010

WAIC 2010 — Marek WAIC: Rej těl v rytmu vlastenectví. Sokolské slety 1882–1938. In: Taťána PETRASOVÁ / Pavla MACHALÍKOVÁ (ed.): Tělo a tělesnost v české kultuře 19. století. Praha 2010, 51–58

WAIC 2012 — Marek WAIC: Byli jsme a budem. Praha 2012

WITTLICH 2011 — Filip WITTLICH: Fotografie – přímý svědek?! Fotografický obraz a jeho význam pro historické poznání. Praha 2011

11 Seznam vyobrazení

1. Jean-Baptiste Greuze: L'Accordée de Village, 1761, olej na plátně. Foto: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jean-Baptiste_Greuze_L'accordee_de_Village.jpg?uselang=fr, vyhledáno 10. 3. 2016.
2. František Kolár: V úterý dne 18. listopadu Léta Páně 1862 a působení sboru pro zřízení skutečného národního divadla v Praze roku dvanáctého, aneb: Škatule, soupejte se!, 1862, kresba. Reprodukce z: František ČERNÝ: Kapitoly z dějin českého divadla. Praha 2000, 200.
3. Anonym: Fotografie živého obrazu s mytologickým námětem z rodinného archivu Schwarzenberg-Orlík, 1891, fotografie. Reprodukce z knihy: Zdeněk BEZECNÝ: Příliš uzavřená společnost. Orličtí Schwarzenbergové a šlechtická společnost v Čechách v druhé polovině 19. a na počátku 20. století. České Budějovice 2005, 78.
4. První scéna ze série živých obrazů předvedených na vídeňském dvoře v roce 1839 („italský“ malířský okruh – tři velké obrazy podle malířů Guida Reniho, Paola Veronesa a Nicolase Poussina), kresba. Reprodukce z: Petra TRNKOVÁ: Technický obraz na malířských štaflích. Česko-němečtí fotoamatéři a umělecká fotografie, 1890–1914. Brno 2008, 40.
5. Druhá scéna ze série živých obrazů předvedených na vídeňském dvoře v roce 1839 (inspirace holandskými a vlámskými malovanými portréty), kresba. Reprodukce z: Petra TRNKOVÁ: Technický obraz na malířských štaflích. Česko-němečtí fotoamatéři a umělecká fotografie, 1890–1914. Brno 2008, 40.
6. Hans Makart: Siesta na dvoře Medicejských. Reprodukce z: Mara REISSBERGER: Zum Problem künstlerischer Selbstdarstellung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts – Die lebenden Bilder. In: Walter SALMEN / Herbert ZEMAN (ed.): Die österreichische Literatur. Ihr Profil im 19. Jahrhundert, 1830-1880. Graz 1982, nepag.
7. Živý obraz Siesta na dvoře Medicejských podle stejnojmenného díla Hanse Makarta předvedený v paláci Todesco ve Vídni, 1893, fotografie. Reprodukce z: Mara REISSBERGER: Zum Problem künstlerischer Selbstdarstellung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts – Die lebenden Bilder. In: Walter SALMEN / Herbert ZEMAN (ed.): Die österreichische Literatur. Ihr Profil im 19. Jahrhundert, 1830-1880. Graz 1982, nepag.

8. Hans Makart: Moritz von Schwind: Krásná Meluzína (2. scéna, výřez). Reprodukce z: Mara REISSBERGER: Zum Problem künstlerischer Selbstdarstellung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts – Die lebenden Bilder. In: Walter SALMEN / Herbert ZEMAN (ed.): Die österreichische Literatur. Ihr Profil im 19. Jahrhundert, 1830-1880. Graz 1982, nepag.

9. Živý obraz Krásná Meluzína podle stejnojmenného díla Moritze von Schwinda předvedený v paláci Todesco ve Vídni, 1893, fotografický snímek. Reprodukce z: Mara REISSBERGER: Zum Problem künstlerischer Selbstdarstellung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts – Die lebenden Bilder. In: Walter SALMEN / Herbert ZEMAN (ed.): Die österreichische Literatur. Ihr Profil im 19. Jahrhundert, 1830-1880. Graz 1982, nepag.

10. Lawrence Alma Tadema: Xanthe a Phaon. Reprodukce z: Mara REISSBERGER: Zum Problem künstlerischer Selbstdarstellung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts – Die lebenden Bilder. In: Walter SALMEN / Herbert ZEMAN (ed.): Die österreichische Literatur. Ihr Profil im 19. Jahrhundert, 1830-1880. Graz 1982, nepag.

11. Živý obraz Xanthe a Phaon podle stejnojmenného díla Lawrence Alma Tademy předvedený v paláci Todesco ve Vídni, 1893, fotografický snímek. Reprodukce z: Mara REISSBERGER: Zum Problem künstlerischer Selbstdarstellung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts – Die lebenden Bilder. In: Walter SALMEN / Herbert ZEMAN (ed.): Die österreichische Literatur. Ihr Profil im 19. Jahrhundert, 1830-1880. Graz 1982, nepag.

12. Jaroslav Čermák: Válečná kořist. Foto:

<http://www.galabri.com/foto/paints/paints2/paints2koll/spoils.jpg>, vyhledáno 10. 3. 2016.

13. Živý obraz Válečná kořist podle stejnojmenného díla Jaroslava Čermáka předvedený v paláci Todesco ve Vídni, 1893, fotografie. Reprodukce z: Mara REISSBERGER: Das Lebende Bild und sein „Überleben“. Versuch einer Spurensicherung. In: Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie LI, 1994, 9.

14. Ateliér Adèle: Živý obraz podle Les Jaloux Antoina Watteaua, 1867, fotografie. Reprodukce z: Petra TRNKOVÁ: Technický obraz na malířských štaflích. Česko-němečtí fotoamatéři a umělecká fotografie, 1890–1914. Brno 2008, 41.

15. Ateliér Adèle: hraběnka Sofie Kinsky v kostýmu k živému obrazu podle Les Jaloux od Antoina Watteaua, 1867, fotografie. Reprodukce z: Petra TRNKOVÁ: Technický obraz na

malířských štaflích. Česko-němečtí fotoamatéři a umělecká fotografie, 1890–1914. Brno 2008, 41.

16. Živý obraz Míšeňské porcelánové figurky předvedený v Auersperském paláci, 1875, fotografie. Reprodukce z: Mara REISSBERGER: Zum Problem künstlerischer Selbstdarstellung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts – Die lebenden Bilder. In: Walter SALMEN / Herbert ZEMAN (ed.): Die österreichische Literatur. Ihr Profil im 19. Jahrhundert, 1830-1880. Graz 1982, nepag.

17. Živý obraz Hodiny ve stylu Ludvíka XIV. předvedený v Auersperském paláci, 1875, fotografie. Reprodukce z: Mara REISSBERGER: Zum Problem künstlerischer Selbstdarstellung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts – Die lebenden Bilder. In: Walter SALMEN / Herbert ZEMAN (ed.): Die österreichische Literatur. Ihr Profil im 19. Jahrhundert, 1830-1880. Graz 1982, nepag.

18. Živý obraz Karyatidy předvedený v Auersperském paláci, 1875, fotografie. Reprodukce z: Mara REISSBERGER: Zum Problem künstlerischer Selbstdarstellung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts – Die lebenden Bilder. In: Walter SALMEN / Herbert ZEMAN (ed.): Die österreichische Literatur. Ihr Profil im 19. Jahrhundert, 1830-1880. Graz 1982, nepag.

19. Ladislav Šaloun/Antonín Pfeifer: Model Husova pomníku aneb „*finále výpravné opery husovské*“ (vítězný návrh ze soutěže roku 1901), fotografie. Reprodukce z: Zdeněk HOJDA / Jiří POKORNÝ: Pomníky a zapomínky. Praha – Litomyšl 1996, 81.

20. Suchardovi žáci vytvářejí živý obraz pomníku Palackého, fotografie. Reprodukce z: Zdeněk HOJDA / Jiří POKORNÝ: Pomníky a zapomínky. Praha – Litomyšl 1996, 96.

21. F. K. Kolár: Návrh živého obrazu v Prozatímním divadle v Praze k slavnostnímu představení: Žižkova smrt, v předvečer sletu roku 1882, fotografie. Reprodukce z: Renáta TYRŠOVÁ (et al.): Dr Miloslav Tyrš 1832-1932. Praha 1932, nepag.

22. Emil Zillich: Živý obraz při představení v Národním divadle 16. 5. 1888 ke 20. jubileu položení základního kamene divadla (komponoval F. Kolár), grafika. Reprodukce z: Roman PRAHL: Malíři, divadlo a formy obraznosti v 19. století. In: FREIMANOVÁ 1985, nepag.

23. Henry Peach Robinson: Paní ze Shalott, 1860 –1861, fotografie. Reprodukce z: Quentin BAJAC: Tableaux vivants. Fantaisies photographiques victoriennes (1840–1880). Paris 1999, 40.
24. James Bamforth: Bob Cratchit's Home, před 1900, diapositiv. Reprodukce z: Rolf H. KRAUSS: Vom unbewegten zum bewegten Tableau vivant. Fotografie, Buchillustration, Laterna magica und früher Film. In: Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie XCVII, 2005, 65.
25. Anonym: How Scrooge saw Bob Cratchit's Home, před 1912, filmové políčko. Reprodukce z: Rolf H. KRAUSS: Vom unbewegten zum bewegten Tableau vivant. Fotografie, Buchillustration, Laterna magica und früher Film. In: Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie XCVII, 2005, 65.

12 Vyobrazení



1. **Jean-Baptiste Greuze:** *L'Accordée de Village*, 1761, olej na plátně



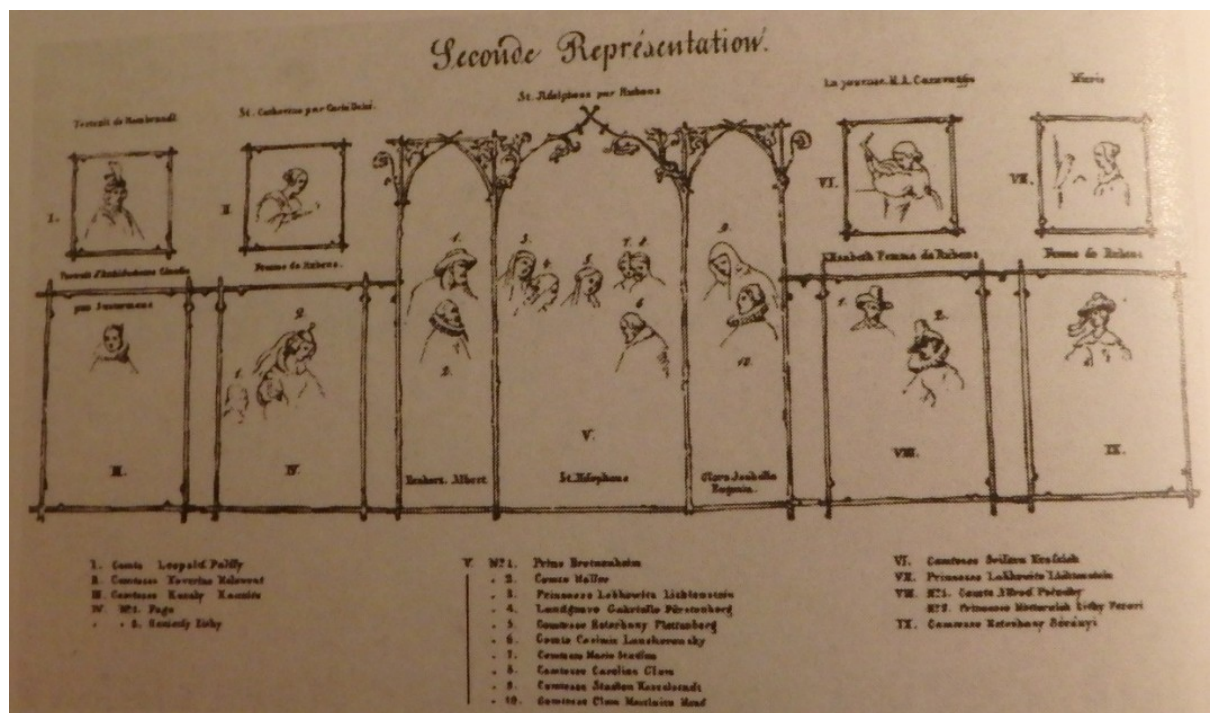
2. **František Kolár:** V úterý dne 18. listopadu Léta Páně 1862 a působení sboru pro zřízení skutečného národního divadla v Praze roku dvanáctého, aneb: Škatule, soupejte se!, 1862, kresba



3. **Anonym:** Fotografie živého obrazu s mytologickým námětem z rodinného archivu Schwarzenberg-Orlík, 1891, fotografie



4. První scéna ze série živých obrazů předvedených na vídeňském dvoře v roce 1839 („italský“ malířský okruh – tři velké obrazy podle malířů Guida Reniho, Paola Veronesa a Nicolase Poussina), kresba



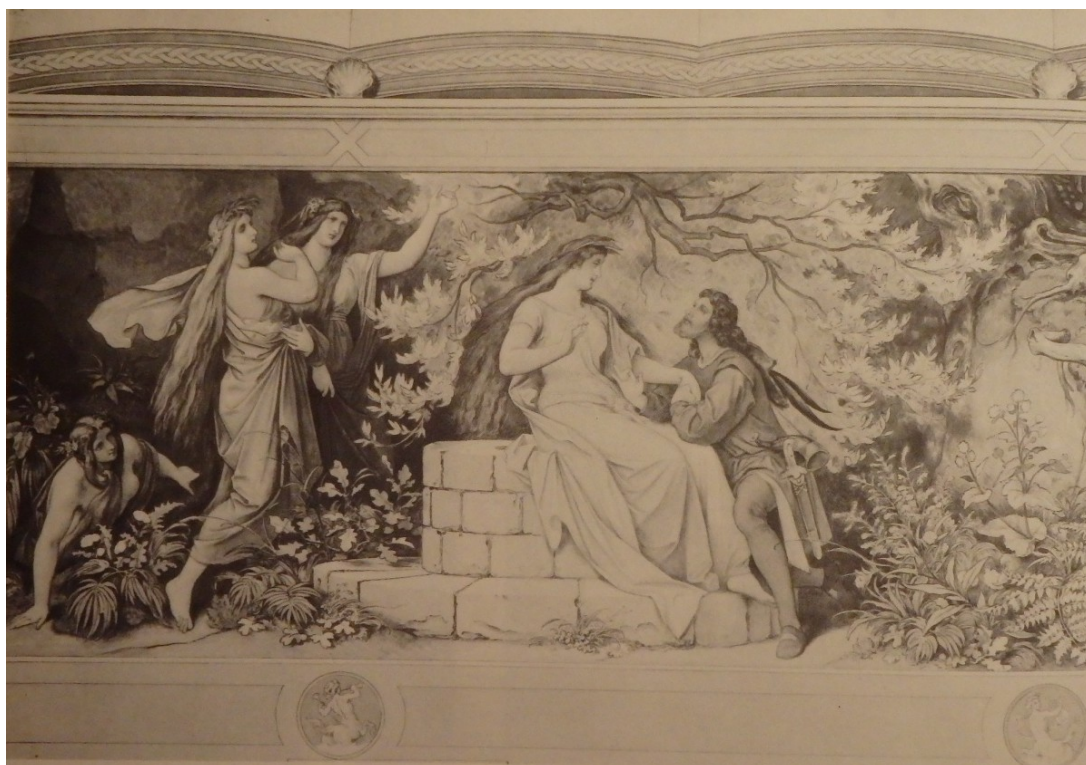
5. Druhá scéna ze série živých obrazů předvedených na vídeňském dvoře v roce 1839 (inspirace holandskými portréty), kresba



6. **Hans Makart:** Siesta na dvoře Medicejských



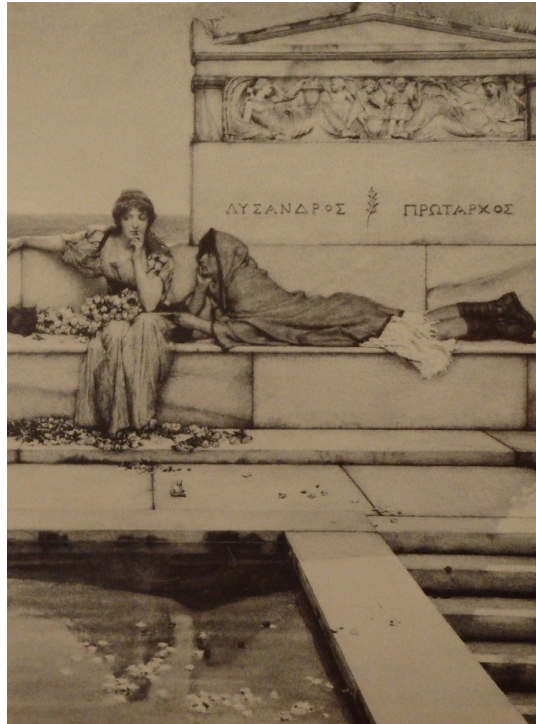
7. Živý obraz Siesta na dvoře Medicejských podle stejnojmenného díla Hanse Makarta předvedený v paláci Todesco ve Vídni, 1893, fotografie



8. **Hans Makart:** Moritz von Schwind: Krásná Meluzína (2. scéna, výřez)



9. Živý obraz Krásná Meluzína podle stejnojmenného díla Moritze von Schwinda předvedený v paláci Todesco ve Vídni, 1893, fotografie



10. Lawrence Alma Tadema: Xanthe a Phaon



11. Živý obraz Xanthe a Phaon podle stejnojmenného díla Lawrence Alma Tademy předvedený v paláci Todesco ve Vídni, 1893, fotografie



12. Jaroslav Čermák: Válečná kořist



13. Živý obraz Válečná kořist podle stejnojmenného díla Jaroslava Čermáka předvedený v paláci Todesco ve Vídni, 1893, fotografie



14. **Ateliér Adèle:** Živý obraz podle Les Jaloux Antoina Watteaua, 1867, fotografie



15. **Ateliér Adèle:** hraběnka Sofie Kinsky v kostýmu k živému obrazu podle Les Jaloux od Antoina Watteaua, 1867, fotografie



16. Živý obraz Míšeňské porcelánové figurky předvedený v Auersperském paláci, 1875, fotografie



17. Živý obraz Hodiny ve stylu Ludvíka XIV. předvedený v Auersperském paláci, 1875, fotografie



18. Živý obraz Karyatidy předvedený v Auersperském paláci, 1875, fotografie



19. **Ladislav Šaloun/Antonín Pfeifer:** Model Husova pomníku aneb „*finále výpravné opery husovské*“ (vítězný návrh ze soutěže roku 1901), fotografie



20. Suchardovi žáci vytvářejí živý obraz pomníku Palackého, fotografie



21. **F. K. Kolár:** Návrh živého obrazu v Prozatímním divadle v Praze k slavnostnímu představení: Žižkova smrt, v předvečer sletu roku 1882, fotografie



22. **Emil Zillich:** Živý obraz při představení v Národním divadle 16. 5. 1888 ke 20. jubileu položení základního kamene divadla (komponoval F. Kolár), grafika



23. **Henry Peach Robinson:** Paní ze Shalott, 1860 –1861, fotografie



24. **James Bamforth:** Bob Cratchit's Home, před 1900, diapozitiv



25. **Anonym:** How Scrooge saw Bob Cratchit's Home, před 1912, filmové políčko