

Pohraničí jiných světů: Přechodové a reprezentační funkce českých divadelních opon

Václav Hájek

Malované opony dochované na českém území tvoří pozoruhodný konvolut specifického výtvarného, mediálního a ideového projevu. Funkce, společenská role a komunikační nástroje opon se výrazně proměňují od 18. století do současnosti. Vidíme zde vývoj od opon, které do značné míry souzněly s klasicistním architektonickým pojetím (s nímž se ovšem mísily také iluzivní barokní postupy), přes opony jako nápovědi univerzálních hodnot osvícenského myšlení a estetiky, k oponám mísícím romantické a obrozenecké tvarosloví a témata. Od druhé poloviny 19. století je situace ještě složitější a košatější. Nicméně řada obrazových a vizuálních „strategií“ se opakuje a variuje v dlouhých časových úsecích – např. vrstvení několika pohledových plánů na ploše opony, apelace na diváka s pomocí určitých kompozičních řešení, recyklace dobově oblíbených obrazových prototypů, rozvrhování vztahů mezi profánním a jakýmsi transcendentním prostředím atd.

Opony byly (a mnohdy tak fungují i dnes) velmi pozoruhodným typem obrazové komunikace, představovaly rozhraní, přechodové území či práh mezi všední a výjimečnou situací a připravovaly pohled diváků na vstup do „jiných světů“ divadelní události s jejími estetickými, ideologickými, didaktickými a sociálními souvislostmi. Opony zahalovaly i odhalovaly, rozněcovaly zájem o neznámé i posilovaly status známého. Využívaly mnohastupňového vizuálního působení a byly tak nakonec obdobně procesuálním a performativním vyjádřením jako divadelní představení samo (jakkoli nemusely odkazovat k jeho konkrétnímu obsahu).

Tento text vychází ze dvou průřezových publikací *Malované opony divadel českých zemí*¹, v nichž je shromážděno množství doposud přehlíženého výtvarného materiálu. Divadelních opon se na našem území dochovalo cca od sklonku 18. století překvapivě značné množství

¹ Oba díly této publikace (2010, 2017) jsou výsledkem dlouhodobého průzkumu a dokumentace divadelních opon na českém území z doby cca od sklonku 18. století do současnosti. Nejvíce pozornosti je věnováno silnému divadelnímu hnutí v 19. století a na začátku 20. století, kdy divadlo hrálo velmi výraznou společenskou úlohu v kontextu tuzemských politických, kulturních a nacionálních tendencí. Dokumentované opony pocházejí mnohdy z ochotnických divadelních prostor (v sokolovnách, hostinských sálech, víceúčelových společenských prostorách apod.), které se dnes již vesměs pro divadelní produkci nevyužívají. Divadelní aktivity zmiňované doby je třeba zkoumat nejen z hlediska samotných dějin divadla, ale též z perspektivy národopisu, vizuálních studií a dalších oborů. Malované opony, jejich fragmenty nebo dobová vyobrazení se dochovaly buď přímo na původním místě (třeba na půdách daných budov), nebo v regionálních veřejných i soukromých sbírkách, popř. byly přemístěny do nových kontextů (na radnici atd.). Výběr opon v těchto publikacích není dán systematickým klíčem, ale tím, co se dochovalo a co bylo možné zdokumentovat. Zatím je přehled o tomto rozsáhlém výtvarném materiálu fragmentární a na základě dalšího průzkumu se bude zřejmě i jeho dokumentace rozšiřovat (i s předpokládatelnými dalšími nálezy by opon mohlo být zachováno, byť jen ve fragmentární podobě, až 700-800). První díl publikace je dostupný také online (<https://www.amaterskedivadlo.cz/opony1/>).

(často ve špatném či fragmentárním stavu, přesto s výpovědní hodnotou). Pozoruhodná na těchto specifických multioborových dílech (symbióza výtvarných, divadelních, literárních prvků) není ani tak jejich estetická kvalita nebo nekvalita, ale jejich společenská, politická, propagandistická, svým způsobem i kultovní a manipulační funkce. Ani konkrétní motivy zobrazené na oponách nejsou to nejpodstatnější. V případě divadelních opon hrály a hrají klíčovou roli formální obrazové strategie, s jejichž pomocí tento obrazový „aparát“ ovlivňuje diváka.

Náš text zaměřujeme především na rozbor několika formálních, obrazových strategií, s jejichž pomocí opony dosahovaly větší účinnosti na diváka. Tyto strategie se stejně jako konkrétní náměty často opakovaly a jen mírně variovaly. Najdeme je v určité míře na desítkách příkladů ze sledovaného konvolutu. Metody určitého apelu na diváka, jeho iluzivní vtahování do děje, posilování jeho pozornosti se na oponách vyskytují v „osvědčených“ podobách přibližně od poloviny 19. do poloviny 20. století. Několik víceméně typických vizuálních nástrojů, jichž opony pro oslovování diváka využívaly, rozebíráme na příkladech, u nichž není důležité ani tak autorství a jedinečnost, jako právě typičnost (charakteristická pro danou dobu a dané médium).

Dosavadní výzkumný zájem byl tuzemským oponám (přinejmenším těm méně známým) vesměs věnován v souvislosti s jejich nálezem, restaurováním, umístěním do regionálních muzeí apod.² Starší domácí bádání se zaměřovala více na ikonografii opon, zatímco na „formální“ postupy jejich působení na diváka, na vztah s vnímáním a s určitými koncepcemi vidění³ apod. se tolik nehledělo. V zahraniční literatuře se problému „formálních“ prvků a vidění opon naopak věnuje značná pozornost. Nejde ovšem jen o opony divadelní, ale o princip, který se vyskytuje velmi silně i v náboženském kontextu (synagogální opony, pašijová plátna apod.), v propagandě, reklamě, v určitých rituálních praktikách veřejného i soukromého života, v oblasti dějin umění (Žánrová malba 17. století v Holandsku, Raffaelova *Sixtinská madona*, tvorba dvojice Christo a Jeanne-Claude v druhé polovině 20. století atd.). Badatelský zájem se na opony zaměřuje také v souvislosti s modelovým příkladem Parrhasiova závoje a s otázkou závoje (mlhy, temnoty, nedohledna, neviditelná) v romantismu. Bývají zkoumány i další kontexty termínů velum, antependium, ale též hranice, rozhraní ad. jakožto nástrojů zviditelňování i zneviditelňování, zahalování i odhalování, aktivizace pozornosti apod.⁴

² K tomu viz např. Dvořák 2015 a Pouza 2015.

³ Otázky proměn koncepcí a souvislostí vidění od začátku 19. století jsou součástí oborů jako visual studies, Bildwissenschaft ad. Podnětná zjištění na tomto poli přinášejí např. Levin 1993, Nochlin 1989 či Grave 2022.

⁴ Problematiku závoje, zahalování a odhalování, opony a rozhraní komentují tito autoři a tituly: Blümle 2016; Meiering 2006; Endres 2005.

V našem textu tedy zkoumáme opony především jako určité vizuální, obrazové vehikulum, srovnatelné třeba s problematikou a principem rámu apod.⁵, kdy hraje roli jakési očekávání, tajemství, určitá cesta pohledu skrze vrstvy a stupně, vztah mezi optickým a latentně haptickým působením daného obrazového prostředku. Ikonografie a náměty zobrazené na oponách nás nyní tolik zajímat nebudou. Jde vesměs o značně stereotypní, typizovaná, přejímaná témata, což ovšem samo o sobě představuje také určitý strukturální princip, který se nápadně podobá kopírování a variování ve sférách kultovních obrazů. Toto variování a zmnožování souvisí i s jinými „rituálními“ poslánými opon, v nichž se ukazuje jejich specifická performativita⁶.

Chceme tedy zkoumat především obrazové, formální, strukturální a vizuální způsoby, jichž využívaly opony, aby začlenily publikum do rámce nevšedně koncipovaného divadelního dění a situace. Zajímá nás, jak a jestli je opona výrazně a zásadně zapojena do „hry“, a to i v případě zdánlivě zcela stereotypního řešení a námětu (což ale může být velice funkční, účinný postup oslovení publika v určitých dobových, ideologických a společenských souvislostech). Zajímá nás opona jako rozhraní v prostorovém, komunikačním, mediálním smyslu.⁷

1. *Rám*

Ornamentální rámce opon nepřitahovaly zřejmě diváky natolik, aby jim věnovali speciální, dlouhodobou pozornost. Jejich působivost spočívala v celkové barevné, tvarové a kompoziční bohatosti. Občas se pohled zastavil u nějakého dílčího detailu, figury, rostliny, linie (v řadě případů mohly detaily odkazovat k tradičním prvkům ornamentu – třeba k arabesce, grotesce, ke středověké, renesanční či barokní ornamentice atd.). Ornamentální bordura byla chápána jako doplněk hlavního zobrazení, tedy slovy filosofů Immanuela Kanta či Jacquese Derridy jakožto „parergon“ (Derrida 1987). Takový doplněk, vnějšek díla má podle Kanta primárně výzdobnou, dekorativní funkci a je tedy postradatelný, zbytný. Derrida ovšem zdůrazňuje jeho závažnost a nutnost pro určení příslušného kontextu, do něž je centrum výjevu se svým základním sdělením zasazeno. Podle francouzského dekonstruktivního filosofa nepředstavuje „parergon“ (rám, rámeček, okraj) jen daný technologický prvek s vnější dekorací, ale především prostředek, který ukazuje, jakým způsobem máme chápat sdělení, jež se nám předkládají. To, jestli máme obraz chápat jako umělecké dílo, historický dokument, či didaktickou pomůcku apod., je určeno rámcem (parergonem) představovaným celou danou institucí – v tomto případě

⁵ Rám jakožto obrazové vehikulum zkoumá např. Friedberg 2009.

⁶ Rituál a performativita mají k sobě velmi blízko – viz např. Hughes-Freeland 1997.

⁷ K otázce rozhraní, hranic, mezí jako určitých myšlenkových principů viz např. Prášek – Roreitnerová 2021 a Dadejčík 2023.

by rámec tvořila galerie, muzeum, škola. Základní parergon divadelního představení tvoří samotná instituce divadla. Další rámec ztělesňuje opona jako rozhraní mezi hledištěm a jevištěm. Opona tvoří vnějšek, okraj, doplněk divadelní scény a představení a pro její ornamentální borduru pak zbývá funkce jakéhosi doplňku parergonu.

Doplňěk doplňku má však svébytný smysl. Opona sama vytváří prostředí rámu a její ornamentální rámec či několik odstupňovaných rámců tedy umocňuje, násobí její funkci. Opona jakožto příprava na určitou událost je při svém mnohačetném orámování jakýmsi schodištěm, po němž pohled publika vstupuje do hájemství nevšedních zkušeností. Čím bohatší je stupňování okrajů, tím ostentativněji se zdůrazňuje očekávaný význam představení. Mnohdy se u tradičních typů opon vyskytovala až hypertrofie rámců a okrajů. Jakoby šlo o podstavec pomníku vrstvený do hloubky místo do výšky. Příklady bohatě dekorovaných a rámovaných opon se nacházejí např. v Liberci (MODČZ 2010: 37) nebo na Zbirohu ([tamtéž](#): 149).

Ornamentální struktury evokují vesměs takřka nekonečné pokračování, a to i když využívají zhruba symetrii, jistou hierarchii a nejen aditivní přidávání ad infinitum. Na okrajích sledovaných opon (na jejich ornamentálních bordurách) se tedy nachází opakovatelnost, zatímco v jejich centru se vyskytuje jedinečnost (alespoň na první pohled). Zároveň se zdá, že okraje, rámy drží a chrání centrum na způsob jakési hradby. Okraje též mnohdy více odkazují k „divadelní“ povaze daného místa, zatímco hlavní výjevy uprostřed opon nebývají ikonograficky tolik vázané na divadelní „diskurz“. V ornamentálních rámcích bývají včleněna zobrazení příslušných múz, autorů, např. Josefa Kajetána Tyla, hudebních nástrojů, např. na oponě ze Žarošic (MODČZ 2010: 169).

Bordury obsahovaly opakovatelný systém ornamentu, zatímco centrum opon bylo vyhrazeno jedinečnému, klíčovému, mnohdy jakoby „zakládajícímu“ aktu (proto se zde vyskytují motivy jako pramen, zrození, Přemysl Oráč, Libušina věštba, východ slunce apod.). Tato kombinace zobrazení archetypální události a opakování na ploše opon se poněkud podobá struktuře iniciačních, přechodových rituálů, v nichž jde o určité opakování, kopírování archetypálního, zakládajícího aktu.

Opony tedy fungovaly jako práh nejen v prostorovém a dějovém smyslu, ale též díky určité podobnosti s rituálními praktikami. Také prahové rituály mají několik částí, stupňů, a takové stupňování čekalo i na divadelní publikum, když se ocitlo před bohatě orámovanou a dekorovanou oponou. Ostatně termín „decorum“ původně vyjadřoval správnost podání a na takový náležitý typ vnímání měly diváky nachystat i opony se svými rámy a parergony.

2. Závoj

Značné množství malovaných opon mělo podobu iluzivně znázorněné, bohatě zřasené draperie, plné hlubokých a dynamických záhybů, jejichž okraje byly obroubeny přesvědčivě znázorněnými trásněmi, tkalouny, střapci a lemy. Některé opony tohoto typu obsahovaly v průhledu do pozadí za tuto draperii ještě další, konkrétnější výjev, ať už narativního, figurálního, či topografického a krajinného charakteru. Namalovaná draperie vyvolává dojem tíhy, plasticity a evokuje téměř taktilní vlastnosti, hmatatelnou blízkost. Namalovaná draperie, těžký, vesměs rudý závěs se tedy nevzdaluje od pozorovatele v hloubce opticky vnímaného prostoru, ale vyznačuje se mnohem užším, intimnějším vztahem k divákovu tělu.

Mezi iluzivní draperií a výjevem, který je zasazený do perspektivní dálky (např. krajina, figurální kompozice apod.), popřípadě mezi namalovanou draperií a samotným divadelním představením, scénou je tedy principiální rozdíl především v tom, jaké smyslové vjemy a typy vnímání sugeruje. V případě reliéfně, hutně a plasticky malovaného závěsu se před divákem nachází kvazi-haptická entita, kterou bychom v duchu teoretiků a historiků umění Aloise Riegla (1893) či Heinricha Wölfflina (2020) mohli pokládat za typ obrazu, který se zaobírá především konkrétní, hmotnou, blízkou jednotlivinou a nesnaží se budovat širší prostorový rámec se znázorněním vzdáleností a odstupů mezi množstvím věcí, figur, forem. Za takové kvazi-haptické obrazy lze prý považovat např. díla rané renesance. Mezi „haptickým“ a „optickým“ modelem, stylem zobrazování a vnímání dochází v dějinách podle Aloise Riegla k pravidelnému střídání a výměnám priorit, což je sice diskutabilní, ovšem podnětné teoretické schéma. Pokusme se přenést tuto koncepci střídání „haptického“ a „optického“ principu na pole malované opony.

Jakási vstupní fáze či okraj opony, který je ve sledovaných případech pojednán na způsob těžkého sametového závěsu, nepodtrhuje jenom slavnostnost chvíle, ale naznačuje fyzickou přítomnost, tělesnou aktualitu divadelního představení a principu, jenž zahrnuje zážitek společně, senzualně sdíleného místa. Jakoby závěs paradoxně hlediště a jeviště neodděloval, ale naopak úzeji provazoval, propojoval, ale jaksi beze slov, bez alegorií, pojmů a narácí. Narativní složky bývají vyjádřeny v průhledu (pokud je součástí opony), k němuž má recipient mnohem distancovanější vztah, ale může v něm „číst“ určitější významy. „Nedotknutelnost“ artefaktu (jímž bylo i tradiční divadelní představení) se zde mísí s impresí blízkého setkání, jež zaujímá na oponě často podstatnou plochu nebo ji dokonce zabírá celou.

Velmi pozoruhodnou oponu s iluzivně malovanou zřasenou draperií představuje dílo Jana Bedřicha Stocka pro zámecké divadlo v Hluboké nad Vltavou (MODČZ 2010: 29). Průchod z fyzického prostoru do fantazijního a subtilního prostředí se zde skládá přinejmenším ze čtyř vrstev (baldachýn, závěs, zhmotnělý ornament, popředí krajiny). Pohled diváka směřuje nejen

k idylické scénérii s loveckou chatou uprostřed lesní mýtiny, ale také k prosvětlenému pásu nebe nad horizontem (kde bílý oblak vyhlíží dost étericky). Od takřka hmatatelné plasticity v popředí se zrak dostává do neviditelného, prázdného, odhmotněného středu. Stockova malba sice vychází hlavně z trendů v dobových nástěnných dekoracích (jejichž tvůrcem ostatně tento autor často byl), ale sumarizuje v sobě náročným, až hypertrofovaným způsobem klíčové role iluzivního závěsu zahalujícího jeviště. Za zmnoženým rozmezím, za odstupňovanými vrstvami, které vnitřní a vnější scénu respektive světy propojují i oddělují, se nalézají dobře ukryté „tajemství“ (víceméně neviditelné – zde např. onen oblak nad horizontem). Toto „tajemství“, chráněné obaly a okraji, nebo alespoň jeho příslib a náznak, rozněcuje touhu a imaginaci diváka, který předpokládá, že se stane svědkem podstatné události (estetické, etické, rituální atd.), vytržené ze všedního průběhu času. Termín „tajemství“ je snad poněkud nadnesený, ale vzhledem k historickému využívání závěsů, závojů, baldachýnů v náboženské, alegorické, reprezentační a moralistní malbě, sochařství i v architektonických řešeních se nezdá tento termín nepřipadný.

Zručně a přesvědčivě namalované draperie odkazují též k exemplárnímu příběhu o Parrhasiově závěsu (Blümle 2016), v němž se snoubí výpověď o mistrovství v oblasti umění a nápodoby s výpovědí o relativitě obrazové iluze. Parrhasiem namalovaný závoj měl vyjma autorovy technické zručnosti demonstrovat potřebu kritického přijímání a revidování smyslových vjemů. Některé holandské malby ze 17. století (jež vytvářel např. Nicolaes Maes) ukazují hlavní význam parrhasiovského závoje – jde o jakousi ochranu diváka před mocí obrazové iluze, upozornění, že zde se nalézají rozhraní, přechodové území mezi skutečností a zdáním.

Divadelní opony s malovanými draperiemi kombinují nastíněné aspekty zobrazování závěsů a jejich performativního potenciálu, jak ukazuje např. opona z Jabkenic (MODČZ 2010: 81) nebo z Božejovic (MODČZ 2010: 87).

3. Cesta

Ornamentální rámec i závěs v podobě bohatě zřasené draperie sloužily do značné míry k tomu, aby prostor diváka a jeviště rozhraničovaly a vytvářely propustnou, nicméně zjevnou distanci. Naproti tomu určité formální i námětové aspekty vyskytující se uvnitř obrazové plochy opony měly napomoci pozorovatele především integrovat do namalované scenerie. Měly nejen

zaujmout jeho pozornost, ale imerzivně ho přímo vtáhnout do děje a přetvořit v pomyslného spoluhráče⁸.

Velmi výrazným a účinným prvkem je v tomto směru motiv namalované cesty či obdobné trajektorie určené k evokaci pohybu směrem k centru a pointě znázornění. Takto se mohou uplatňovat také motivy pramene, vodního toku, procesí, stromořadí, obecněji řečeno výrazně hloubkovým způsobem ubíhající perspektivní prvky. Na některých oponách se motiv cesty nachází téměř uprostřed výjevu a u jejího počátku jsou umístěny figury, které pohledem a gesty navazují komunikaci s pozorovatelem a ukazují mu také další směřování k pointě a její význam (někdy se jako pointa výjevu objevuje na horizontu a víceméně v ohnisku perspektivy hora Říp, jindy třeba silueta Hradčan, východ slunce, Karlštejn atd.)⁹. Vodní tok v této roli může diváka orientovat k prameni, zřídlu, počátku, „arché“ – např. k „prameni poezie“¹⁰.

Takový typ obrazové kompozice silně ovlivňuje vnímání a pozornost diváka (Crary 1999), vlastně vytváří určitý návod pro divákovu aktivitu / pasivitu v následném procesu percepce divadelního představení. Podobný zájem o soustředění divácké pozornosti měl např. Richard Wagner, který v souvislosti s tím plédoval i pro nový typ operního divadla, jenž měl předcházet a zabránit divákově rozptýlení, nesoustředěnosti a potažmo jeho nezájmu nebo neadekvátnímu vztahu k prezentovaným umělecko-ideologickým sdělením (Crary 1999: 248).

Tématika cesty, putování, poutnictví směrem k cílům respektive zkušenostem překonávajícím všednost, běžnou přítomnost, se stává jedním z nejpodstatnějších rysů již romantického myšlenkového obratu. Cesta tu představuje jakousi trajektorii touhy (Plessen 1993: 52), přičemž tento termín měl v romantice zvláštní význam – „touha“ se vesměs neobracela ke konkrétním, jednoznačným cílům, ale potenciálně k vizi určitého absolutna, jehož nedosažitelnost se ovšem současně reflektovala v romantické skepsi a ironii. Goethův *Faust*, Novalisův *Modrý květ*, Friedrichův *Poutník nad mořem mlhy* a další díla¹¹ a také romantická „Wanderlust“ jakožto chuť, touha či nutnost putovat, bloudit (Verwiebe 2018) vypovídají o

⁸ Termín imerze může označovat různorodé strategie, s jejichž pomocí je překlenován odstup mezi prostorem diváka a vnitřním prostředím obrazu. Imerze se výrazně uplatňuje v panoramatech, virtuální realitě apod. Problematikou imerze se instruktivně zabývá např. Liptay 2015.

⁹ Téma a forma cesty se výrazně uplatňují např. na oponě v obci Křídla (MODČZ 2010: 205), na oponě z Velvar (MODČZ 2010: 197) či na oponě ze Dvora Králové nad Labem (MODČZ 2010: 103).

¹⁰ Příkladem takové opony s významným vodním prvkem je opona znojenského divadla nazvaná *U pramene poezie* (MODČZ 2010: 43).

¹¹ Johann Wolfgang Goethe vytvořil několik verzí svého *Fausta* (poprvé zčásti inscenován na divadle v roce 1819) a vlastně se celý život k tomuto tématu vracel, jakoby i pro něj šlo o neukončitelné putování za nedosažitelnou definitivní formou. Román *Modrý květ* od Novalise se vyskytuje častěji pod názvem *Heinrich von Ofterdingen* (poprvé vydán 1802) a jeho nedokončenost koresponduje s blouděním a chimérickými vizemi hlavního hrdiny. Malba *Poutník nad mořem mlhy* od Caspara Davida Friedricha (1818) je jedním z ikonických děl romantické epochy.

neustále ztroskotávající snaze dospět k nějaké „absolutní“ zkušenosti, poznání, ke světu „an sich“ (Kant 2020).

Téma cesty obnáší tedy i na malovaných oponách dvojitý význam: pouť směřující k zřetelně definovanému cíli a účelu a na druhé straně otevřená cesta, romantický věčný „vandr“ bez cíle, ale také bez možnosti spotřebování této cesty jen jako utilitárního prostředku k dosažení stanovených, předpřipravených účelů. Obrozenecké a obecněji romantické motivy cesty na oponách podtrhují samu časovost, dějovost, příběhovost představení, a k časovému prožitku, k „putování“ zvou i publikum.

4. Obraz v obraze

Často se vyskytující opony, na nichž je více či méně zdařile variována předloha Adolfa Liebschera *Kde domov můj*¹², využívají motivu iluzivního vstupu do obrazu skrze slavobránu, která je doslova korunovaná (svatováclavskou korunou a sloganem, respektive názvem budoucí nebo už stávající hymny, který je psán někdy s otazníkem a jindy bez otazníku na konci). Liebscherovo schéma se skvěle osvědčilo jakožto typ prostorového uspořádání, které mimořádně přesně tlumočí principiální vlastnosti opony. Toto kompoziční řešení stačilo při transferu na plochu opony jen obroubit iluzivně namalovanou drapérií a vznikl mnohastupňový vchod do světa za závojem. Znovu se zde uplatňují i motivy cesty a vodního toku, které se vinou k centrální pointě, k siluetě Hradčan na modravém obzoru. Vlevo (za rámem slavobrány) se nalézají i pramen, tedy téma původu, arché, počátku, zrození. Místo slunce stoupá nad horizont zářící svatováclavská koruna, popřípadě zemské znaky apod.

Velmi podnětné je rozdělení výjevu na oblast před a za rámem brány (á la vítězný oblouk), přičemž část „vnějšího“ světa jakoby byla přímo nasávána dovnitř. To naznačuje třeba dynamika a vychýlení jezdce na koni a tlačení před prahem z kamenných valounů, za nimiž se již cesta svažuje dolů do kotliny, zřejmě dosti útěšlivé po překonání rámuujícího pohoří. Zvláštní je, že tento „idylický“ svět vnitřku se nachází dole, jaksi v podsvětí a tak se nad jeho vrchním orámováním může vypínat Říp, Sněžka a další „posvátné“ hory (vybírané podle oblasti, k níž byla daná opona příslušná). Kultovní hory ovšem svým způsobem patří na nebesa nebo alespoň zprostředkovávají propojení s čímśi transcendentním, takže jejich umístění do „nadsvětí“ není z kompozičního hlediska až tak nepatřičné. V levé části orámování se nachází figurální skupina zastupující historii a mýtus, v pravé oslavná personifikace (fáma) s ratolestí v pozdvížené paži a pod touto postavou téma jara – rozkvetlá koruna ovocného stromu. Bránou

¹² Třeba opona pro ochotníky z Valu u Dobrušky (MODČZ 2010: 172) nebo opona pro sál hostince U Havlů v Zelenecké Lhotě (MODČZ 2010: 175).

pak prochází procesí „přítomnosti“ složené z postav v krojích z různých krajů. Za kamenitým prahem se již figury zmenšují a jsou díky svažujícímu se terénu částečně seříznuté – tohoto perspektivního triku využíval třeba již Pieter Bruegel¹³ ad.

Obrazy v obrazech, vnitřní rámování, efekty prolínání nesourodých prostor byly sice v „klasickém“ malířství potlačovány jakožto nepřipadný narativní a časový prvek, který do obrazových médií údajně principiálně nepatří¹⁴, ale v praxi se tyto strategie využívaly poměrně hojně (přínejmenším v obrazovém aranžmá slavností, průvodů, korunovacích, svatořečení atd.). V druhé polovině 19. století a kolem roku 1900 pronikly tyto postupy i do kompozice pohlednic, výloh, plakátů, školních didaktických pomůcek, jakými byly např. obrazové panely (Koritenská 2020) atd. V rámci jedné obrazové plochy se otevíralo více „oken“¹⁵, mezi nimiž se vyskytovala posloupnost, hierarchie či dialog, které diváka vedly a orientovaly mezi doplňkovými a hlavními sděleními.

Obrazy v obrazech (nejen na oponách) byly často členěny do třech osově souměrných polí, což připomíná rozložení křídlového oltáře. Tato schémata se vyskytovala nejen v případě skutečně náboženského kontextu (opona pro nové divadlo pašijových her v Hořicích na Šumavě)¹⁶, ale přenášela se i do kvazi-kulturního pojetí politických hodnot, jako například na oponě v Cholině z roku 1924, na níž „oltářní“ členění vyjadřuje a zvýznamňuje dobově čerstvou ideu jednoty a provázanosti mladé Československé republiky (MODČZ 2010: 95).

5. „Teatralita“

Termín teatralita či teatrálnost na oblast výtvarného umění respektive i širší vizuální kultury aplikoval „formalistický“ teoretik umění Michael Fried (hlavně ve své knize *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*), když chtěl odlišit moderní nebo

¹³ Pieter Bruegel namaloval třeba na obraze *Návrat stáda* (1565) figury za hranou svahu, jejichž seříznutí velmi intenzivně evokuje dojem vzdalování a pohybu.

¹⁴ Klasicistní i neoklasicistní teoretici (např. Leon Battista Alberti nebo Gotthold Ephraim Lessing) tvrdili, že časový a narativní rozměr do obrazu nepatří. Naproti tomu neklasické pojetí obrazu (třeba v renesančních Benátkách) využívalo velmi dynamických, pohyblivých, až excentrických kompozic a postupů (o tom se vyjadřuje např. Werner Busch ve své knize *Das unklassische Bild*). Johannes Grave v knize *Bild und Zeit* naznačuje, že časové charakteristiky jsou do určité míry přítomny v jakýchkoli obrazových médiích a jejich pozorování. Vnitřní rámování zkoumá v souvislosti s filmem filosof Gilles Deleuze ve své knize *Film 1 / Obraz-pohyb*.

¹⁵ Renesanční teoretik a architekt Leon Battista Alberti definoval klasický, lineární perspektivou podmíněný obraz jako „otevřené okno“ (jeden kompaktní výřez viditelného světa). Kombinace více „oken“, více událostí, okamžiků a úhlů pohledu v jedné ploše se vyskytovala v různých dobách a kontextech a klasický ideál jednoty se v praxi nijak zásadně nectil (Friedberg 2009).

¹⁶ Nedochovaná opona pro hořické divadlo odkazovala explicitně k náboženskému kontextu, v centrálním panelu obsahovala motiv Zmrtvýchvstání, na bočních panelech Klanění tří králů a Ukřižování (MODČZ II 2017: 75).

přímo avantgardní pojetí obrazu respektive uměleckého díla od jeho jiných podob a významů. Moderní artefakt se podle Frieda vyznačuje absorpcí – tedy noří se sám do sebe, do svých interních, uměleckých problémů a nesnaží se zapojovat do hry diváka, nesnaží se ho k sobě nijak přitáhnout a nalákat (naopak mezi sebou a divákem staví spíše určitou bariéru). Naproti tomu kupříkladu barokní, ale prý i postmoderní či mimoumělecký obraz působí na diváka pomocí „teatrální“ komunikace, gest, kompozičních řešení, pohledů. Díky teatralitě se pozorovatel podle Frieda intenzivně vžívá do obrazového děje, stává se jeho součástí, a obraz mu tak může snáze předávat svoje kultovní, politické, zábavní poselství. Teatralita narušuje distanci mezi divákem a obrazovým světem, snižuje pomyslné prahy, navazuje bezprostřední vztah mezi reálně neslučitelnými prostředími.

V námi sledované oblasti malovaných opon nalezneme značné množství takových „teatrálních“ postupů s jejich komunikačními, přesvědčovacími, až manipulativními funkcemi. Pomyslnou „čtvrtou stěnu“¹⁷ prorážejí gesta a pohledy figur, díky nimž je divák orientován do hloubky výjevu, třeba i na shořelé Ženíškově oponě pro Národní divadlo, respektive na jejím návrhu (MODČZ 2010: 133). Ústřední figura „génia“ jakoby vkládala vavřínový věnec přímo na skráně publika, k němuž zaměřuje také svůj pohled, zatímco ruka třímající palmovou ratolest se natahuje do indiferentní hloubky oblačného nebe, za nímž se pochopitelně nalézá ukryta divadelní scéna. Postava génia nebo fámy tak tvoří svorku mezi dvěma světy reality a fikce, mezi vnitřním a vnějším světem mnohem účinněji než srovnatelný motiv na oponě Hynaisově, kde se gesta paží a orientace pohledu od Ženíškova pojetí zásadně odlišují a efekt provázání tu nenastává s takovou intenzitou.

Opona s tématem bitvy na Bílé Hoře od Gustava Palečka (MODČZ II 2017: 208) si svůj „teatrální“ arzenál vypůjčila spíše z repertoáru panoramat a dioramat, což byla obrazová média populární v průběhu celého 19. století i na začátku století následujícího (Plessen 1993). Některé předměty (dělostřelecká košatina, kus brnění) jsou vysunuty do popředí natolik, aby působily dojmem, že se nacházejí vlastně již v reálném prostoru diváka, zatímco figury mrtvých vojáků ve výrazných perspektivních zkratkách prohlubují pocit trojrozměrnosti výjevu (tyto perspektivní triky uplatňoval ve svých malbách již přinejmenším Paolo Uccello¹⁸). Vazbu mezi popředím a pozadím zčásti zajišťuje ženská alegorická figura, jejíž pravá paže se natahuje dozadu k padlým vojákům a levá se pozvedá vzhůru (snad v gestu naděje), ale její pohyb se

¹⁷ Pomyslnou „čtvrtou stěnu“, tedy jakousi neviditelnou bariéru mezi publikem a jevištěm komentoval Denis Diderot ve svém *Discours sur la poésie dramatique* z roku 1758.

¹⁸ Figury mrtvých vojáků viděných ve výrazných perspektivních zkratkách využil Uccello třeba na prvním panelu trojdílného cyklu maleb *Bitvy u San Romana* z doby kolem roku 1439.

zarazil o temný závoj černých vlasů. Postava je zahalena v brokátový plášť obdobného odstínu, jaký se vyskytuje na iluzivně namalovaném závěsu, který rámuje a zčásti zahaluje ústřední výjev.

Díleč „teatrální“ (respektive imerzivní) prvek se nabízí také na žatecké oponě od Oskara Brázdy z roku 1948 (MODČZ 2010: 153). Takřka uprostřed opony klečí zedník v reliktech vojenského oděvu, zády je obrácen k hledišti a podrážka jeho boty přechází přes iluzivní kamenný stupeň (rám), po jehož zdolání se do hry může potenciálně zapojit i divák sám. Motiv figury obrácené zády k pozorovateli byl hojně využíván romantickými malíři¹⁹. Například ho do svých kompozic vřazoval Caspar David Friedrich, který takovou postavu „bez tváře“ chápal jako určitou prázdnou siluetu, jež bude naplněna konkrétní identitou diváka obrazu. Ten se tak z vnějšího pozorovatele díla stane jeho vnitřním účastníkem a svědkem. Ovšem postavy obrácené zády k nám se hojně vyskytovaly už v barokním malířství a také v salónní malbě 19. století. V těchto různých případech měla záda roli rozněcovatele zájmu – buď je divák mohl chápat jako svoje vlastní teritorium (v případě romantické „Rückenfigur“), nebo se alespoň snažil nahlédnout dané postavě „přes rameno“.

6. Vertikála

Opona Městského divadla v Mladé Boleslavi z roku 1909 (MODČZ 2010: 69) se (vyjma zjevných výtvarných kvalit) vyznačuje přibližně osově souměrným kompozičním řešením. Na střední ose je umístěna výrazně vertikální figurální skupina, jejíž rozložení naznačuje vztahy a propojení mezi pozemskou a transcendentní sférou (i když, zjednodušeně řečeno, je zde poněkud nečasové a transcendentní vlastně všechno). Vertikální střední skupina je měřítkově zvýznamněna (např. i dlouhou splývající vlečkou fámy vznášející se nad trůnící postavou).

I řada dalších opon se pokouší nějakým způsobem tématizovat vztahy mezi jakýmsi „nahore“ a „dole“, což opět těmito oponám dodává nádech kvazi-kultovní funkce.²⁰ Vertikální směřování bývá na oponách sugerováno s pomocí zmiňovaných vznášejících se figur géníů nebo fám, motivy posvátných a pamětihodných hor, hieratickou perspektivou, osovou souměrností, kompozicemi odkazujícími k oltářnímu uspořádání, piedestaly vkládanými pod ústřední figuru (která pak hraje i roli pomníku, památníku) apod. Můžeme uvést i takřka bizarní, nicméně svým způsobem instruktivní příklad méně obvyklého zvýraznění vertikálního směru a dominanty,

¹⁹ V souvislosti s romantismem se postava obrácená zády k divákovi obrazu, která jej vlastně láká do vnitřních prostor malby, často označuje termínem Rückenfigur (Wilks 2005).

²⁰ Zájem o tyto typy komponování se vyskytoval také v návaznosti na tradici tzv. živých obrazů (velmi populárních v divadelních inscenacích na konci 19. století), kde se výrazně využívaly scénické kompozice do trojúhelníku.

jako v případech, kdy je na oponě znázorněn tovární komín. Ten se sice vyskytuje v logické souvislosti s topograficky věrně zachyceným místem, jako třeba na oponě Hankova divadla ze Dvora Králové nad Labem, na níž je namalováno město v celé slávě rané industrializace (MODČZ 2010: 237) či opona z Velké Losenice s továrnou v popředí (MODČZ 2010: 251), anebo v souvislosti s alegorickým vyjádřením étosu a patosu práce jako v případě opony Středočeského divadla na Kladně z roku 1929 (MODČZ 2010: 261). Ale mimo to vyjadřuje téma kouřícího továrního komínu i dobové opojení národně-technickým progresem. Tovární komíny s praporci kouře oslavuje mimochodem jakožto určitou vlajkoslávu českého pokroku již Vilém Mrštík v románu *Santa Lucia: „Černé komíny továren první zatřepaly jim naproti svými nekonečnými prapory modravého dýmu.“* (Mrštík 1948: 65).²¹

Vertikální rozměr je sice vůči vesměs horizontálnímu formátu opony v jakési opozici, ale díky němu se řadě opon dostává prohloubení oslavné a takřka sakrální funkce. Podobný kvazi posvátný nádech mívají na oponách také znázorněné světelné efekty, aury kolem emblémů, nápisů, znaků, západy a východy slunce (nad Hradčany nebo nad Národním divadlem) atd.²²

7. Příběh

Některé opony mají vyjma reprezentačních, imerzivních, didaktických, společenských a dalších funkcí (vtělených například do hieratické perspektivy) i významnou narativní složku. Na takových oponách bývá vyprávění strukturováno do několika obrazových polí, na nichž se často ukazuje rozdíl a posun mezi minulými, přítomnými a budoucími ději – tj. je zde tématizována i časovost sama. Třeba opona pro ochotnický spolek Kollár v Kyšicích (MODČZ 2010: 150) klene svůj příběh (podobně jako se klene na středním poli namalovaná duha) „*od poroby – k svobodě*“²³, tedy od doby pobělohorské k založení Československa. Vyprávění je rozčleněno do třech obrazových polí – nalevo blátivá, pobělohorská, samozřejmě podzimní krajina skrytá v šeru pod temnými křídly přízračné a nadoblačné dvojhlavé orlice (jejíž hlavy jsou ovšem seříznuty bordurou), to je minulost „poroby“. Napravo sláva a úsvit českého národa zajištěný legionáři a lvem čnicím nad dodělávající orlicí (kompozičně má skupina namalovaných vojáků a nad nimi se vypínající figury s praporem nepříjemně blízko ke struktuře pomníku maršála Radeckého od sochařů Emanuela a Josefa Maxových – ovšem na sledované oponě se jednalo spíše o dobově běžné kompoziční kliše). A uprostřed znovu alegorická postava

²¹ Tematikou dobového patosu a mýtu industriální architektury (a mnohdy právě komínů) se zabývá třeba Hermann Sturm v knize *Industriearchitektur als Kathedrale der Arbeit: Geschichte und Gegenwart eines Mythos*.

²² Výrazné světelné efekty jsou zachyceny např. na oponě z Boskovic ad. (MODČZ 2010: 57).

²³ Citováno přímo podle nápisu na oponě.

či personifikace Čechie, obroubené zlatými lipovými ratolestmi, které vyrůstají z obřázejícího pahýlu kmene, a také duha se klene od tohoto ožívajícího stromu směrem k Řípu, což nás upomíná na oponu od Mikoláše Alše, kde se duha rozprostírá přímo nad Řípem (MODČZ 2010: 77). Symbolika duhy jakožto zázraku (tedy události „za zrakem“), mostu mezi životem živých a mrtvých, má návaznost na tradiční ikonografická témata.²⁴

Když opony popisujeme tímto způsobem, tedy z hlediska zobrazených alegorií, symbolů, motivů a jejich vztahů, mohou nám z dnešního hlediska připadat značně těžkopádné a přesycené významy. Znovu se proto více zaměříme na strukturu, do níž jsou různé „kódy“ vyprávění na oponě z Kyšic zasazeny. Mísí se zde historické, žánrové, alegorické styly vyprávění, jejichž posloupnost je vyjádřena např. výškou horizontu na pozadí jednotlivých výjevů. Za bělohorskou scénou se nachází horizont nejnižší a je nejpotemnělejší, za scénou s legionáři se horizont zdvíhá a prosvětluje a za ústřední kompozicí se horizont vyšvihl nejvýše a leskne se zlatými tóny. Pro spád vyprávění má význam i střídání dynamického a statického pojmání kompozic. Vlevo jde o pohyblivou, diagonální strukturu, vpravo a uprostřed pak o staticky a hieraticky, tj. velmi reprezentativně řešenou kompozici, z níž již časový rozměr mizí, neboť v těchto scénách bylo dosaženo „ideálního“ stavu, který není třeba měnit.

7.1 Schéma

S podobnými formovými a strukturálními stereotypy bychom se setkali v případech mnoha dalších opon, které se snaží rozčlenit a uspořádat svoji narativní složku. „Fikční světy“²⁵, které opony evokují a o nichž vyprávějí, si berou svoje témata z oblasti mytologií, historických vizí, alegorických poselství, pohádkových podobenství (nejčastější jsou zřejmě motivy s Libuší, Přemyslem Oráčem, Praotcem Čechem ad.). Příběh hraje roli didaktického exempla a apeluje na diváky, aby se návodným příkladem řídili a inspirovali. Obecnější alegorie umělectví, múzických oborů, českých zemí ad. bývají řešeny trochu méně konvenčním způsobem, než národně-politická vyprávění, jež velice často přejímají, recyklují a mírně varíují schémata několika slavných malířských děl, jako třeba Ženíškovu lunetu z Národního muzea *Přemysl Oráč je povolán do Prahy*. Variace na tuto malbu podtrhla význam např. opony z Bohuslavic ad. (MODČZ 2010: 85). Dnes bychom tento postup asi nazvali uměleckou apropriací, ale

²⁴ K symbolice duhy se vyjadřují Raymond L. Lee a Alistair B. Fraser v knize *The rainbow bridge: rainbows in art, myth, and science*.

²⁵ Problematika fikčních světů se zkoumá v literární vědě, ve studiích vizuální kultury, v souvislosti s filmem i populární kulturou apod. Opony obsahují i otevírají fikční světy a mají tak jakýsi zdvojený vztah k těmto sférám. Instruktivně nás do problematiky různých teorií fikčních světů uvádí Bohumil Fořt v knize *Úvod do sémantiky fikčních světů*.

dobově by se jakýsi nezájem o originalitu (té které konkrétní opony) a naopak snaha odvolávat se v řadě kopií k jakémusi obrazovému prototypu nebo archetypu, daly chápat jakožto hledání silného argumentu, záchytného bodu, takřka jako odvolávka k „posvátnému obrazu“. Podobné odvolávky k úctyhodným obrazovým prototypům byly běžné v baroku, kdy vznikalo ohromné množství kopií slavných kultovních, devočních artefaktů (Royt 2011).

Schémata se týkají též jednotlivých figur, které mají mnohdy povahu „Pathosformel“²⁶. Například se zaměříme na oponu pro ochotnické divadlo v Jabkenicích (MODČZ 2010: 139), kde na podestě sedí zamyšlená umělecko/filosoficko/melancholická figura (stereotyp její formy bychom našli kupříkladu u Dürera, Delacroixe, Rodina ad.²⁷) a za ní tančí vášnivá, bakchická figura (takové figurální prototypy se vyskytují už v antice u sochaře Myróna, ale i v salónní malbě 19. století či v sochařství francouzského Druhého císařství²⁸). „Apollinská“ harmonizace (podtržená tím, že je vtělena do postavy hudebníka, což může evokovat pythagorejskou „harmonii sfér“) a „bakchická“ extáze se odehrávají na terase, za jejíž balustrádou věnčenou jarními květy (jak festony bohyně Fortuny) se otevírá „nadějná vyhlídka“ na budovu Národního divadla v odlescích jemných atmosférických jevů.²⁹ Jednotlivé figury komponované do určitých výrazových forem či schémat (Pathosformel), které mívají dlouhou a spletitou tradici, trvání a setrvačnost, se tedy často podílejí na dotvoření emočního a imaginačního nastavení diváka. Kupříkladu opona v Jabkenicích tak evokuje kontemplaci (postavou „myslitele“), naději (ve vyhlídce do světlých dálav), i strhující dějovost (křepčící tanečnice).

7.2 Historická malba

Řada opon se obsahově odvolává k závažnosti „historické malby“ (Gaehtgens 1996). V novověké hierarchii malířských druhů zaujímal tzv. historická malba dlouho nejvyšší místo (vévodila nad portrétem, krajinou, žánrem a zátiším). V průběhu 19. století se oceňování malířských oborů začalo postupně měnit a jakýmsi neoficiálním favoritem se stávalo krajinářství (i když na uměleckých akademiích platilo stále za nejpodstatnější umělecký úkon

²⁶ Termín Pathosformel (formule či formy patosu) zavedl historik umění Aby Warburg a označoval jím určitá typická expresivní a emotivní gesta, mimiku, tvary a kompozice, které se v dějinách umění dlouho tradují, vyznačují se setrvačností a přežíváním, nicméně v různých dobách a souvislostech se naplňují poněkud rozdílnými významy. K Warburgovým úvahám se často odvolává i současný historik umění a filosof Georges Didi-Huberman, např. ve své knize *Před časem*.

²⁷ Stereotyp respektive formule patosu „zamyšlené“ figury je přítomen třeba v *Melancholii* od Albrechta Dürera (1514), v *Mysliteli* Augusta Rodina (různé varianty mezi lety 1880 až 1904), v *Michelangelovi ve svém ateliéru* od Eugèna Delacroixe (1850) apod.

²⁸ Tančící „bakchickou“ figuru zapojil např. Théodore Chassériau do své malby *Tepidarium* (1853) nebo sochař Jean-Baptiste Carpeaux do sousoší *Tanec* (1869).

²⁹ Scénografie 19. století často sugerovala podobné atmosférické jevy za pomoci plynového a později elektrického osvětlení. O tomto fenoménu se zmiňuje Bořivoj Srba v knize *V zahradách Thespidových*.

vytvoření mnohohfigurální kompozice na historické, mytologické, morální, náboženské téma). Pro transfer ideologických a politických poselství (k nimž se divadelní opony i produkce v dějinném kontextu 19. a začátku 20. století uchýlovaly dosti běžně) se samozřejmě velmi hodily předlohy a obrazové prototypy uznávaných profesionálních výtvarníků³⁰. Jejich náročné a přesto přehledné a návodné kompozice diváka instruovaly a nenechávaly ho na pochybách, o jak závažné úkoly se divadlu jedná. I časté odvolávky na antické prvky zvyšovaly požadovanou noblesu, jako kupř. na oponě z Vysokého nad Jizerou (MODČZ 2010: 63).

7.3 Krajina

Opony s krajinářskou tematikou někdy též artikulují národně-politickou notu ve výjevech Řípu, Karlštejna atd. (MODČZ II 2017: 183 aj.). Jindy se vztahují přímo k místu svého působení a jeho topografickým znázorněním (á la veduta) posilují pocit identity, tedy podporují koncept určitého „my“ oproti „jinakosti“³¹. Krajinářské opony prohlubují formování konkrétního, žitého, domácího „místa“ oproti indiferentnímu „prostoru“³². Blízkost, důvěrnost takového „místa“ může být podpořena a oslavena motivy květů, jara, girland, festonů, dílčími přírodními detaily, které hrály roli v tradičních zobrazeních idyly, Arkádie, ale sloužily i jako obřadní obětiny, jak to ukazuje např. opona z Držkova (MODČZ 2010: 285).

Řada krajinných výjevů na oponách je viděna z nadsledu, což nesouvisí pouze s jejich vedutistickým pojetím, ale také s tematikou jakéhosi vidění světa v celku³³ nebo alespoň v co největším výseku³⁴, jak naznačuje např. opona z Mrklova (MODČZ 2010: 199). Nadsled, ptačí perspektiva, panoramatický rozhled, jež Vlastimil Rada a Václav Rabas včlenili do opony pro Železný Brod (MODČZ 2010: 211), demonstrují snahu přehlédnout celé teritorium „domova“ a identifikovat se s výčtem jeho nejpodstatnějších kvalit (určitá řeka, hora, hrad atd.). Na krajinářských oponách se různí práce s horizontem, jeho výškou a rolí. Buď je jako u „světo-krajin“ umístěn vysoko a umožňuje tak shlédnout co největší množství pozemských prvků a

³⁰ Malíři opon se často odvolávali např. na díla Josefa Mathausera, Františka Ženíška, Václava Brožíka ad.

³¹ Tedy kupříkladu na oponě z Čáslavi je zobrazena Čáslav apod. (MODČZ 2010: 259).

³² Rozdíl „prostoru“ (jakožto čehosi obecného, co není rozděleno na blízké a vzdálené, centrum a periferii, známé a neznámé apod.) a „místa“ (jako teritoria s určitou hierarchií, přehledností a dostředivostí) komentují různí autoři, filosofové, sociologové již přibližně od přelomu 18. a 19. století – kupříkladu Immanuel Kant ad. Debatu na toto téma kontrastu mezi „space“ a „place“ komentuje Edward Casey v knize *The Fate of Place*, University of California Press 2013.

³³ Tímto viděním světa v celku se v motivu jakési světo-krajiny (Weltlandschaft) zabývala již záalpská renesanční malba, která se tu pokoušela podat výčet co největšího množství pozemských fenoménů. Taková světo-krajina tedy měla obsahovat motivy hor, moří, řek, měst, jezer, polí, cest atd. pěkně pohromadě jakožto určitý model světa ne nepodobný i dobovým kabinetům kuriozit (Zinke 1977).

³⁴ Daleké a takřka panoramatické výhledy byly velmi podstatné i pro romantiky (s tím souvisela mimo jiné výstavba rozhleden od počátku 19. století apod.).

fenoménů, anebo je posunut dolů a pozorovatel vyčnívá nad něj jako suverénní „vládce“ teritoria³⁵. Tím může být i děvečka pasoucí kozu (a s košíkem brambor u nohou) jako na oponě ze Železného Brodu, neboť právě ona je tu prezentována jako ten typický a pravý element zabydlující a utvářející toto místo (či „shromažďující místo“, jak by řekl filosof Martin Heidegger (1991).

Některé krajinářské opony evokují také „krásnou vyhlídku“³⁶, např. opona z Hronova (MODČZ 2010: 241) nebo opona z Dačic (MODČZ II 2017: 48). V jejich popředí bývá umístěna terasa, balkon, balustráda, schodiště – to vše pro výhled a vstup do pomyslného parku s jeho emocionálními, estetickými i fantazijními kvalitami. Výhled ze zdobných, takřka palácových teras opět zvýznamňuje objekt a situaci, k nimž se zaměřuje pozornost publika, tj. zvýrazňuje vizi domovského „místa“ a příběhu, jenž se za jeho závojem, respektive v jeho náruči (tedy za oponou) rozvine.

8. Začátek a konec

Frank Kermode ve své knize *Smysl konců* rozebírá problematiku završení a rozčleňování příběhu, jehož smysl a vyznění dotváří způsob zakončení. Jinak vnímáme příběhy, které končí tečkou, třemi tečkami, otazníkem. Příběh s „otevřeným koncem“ má pro recipienta odlišný nádech, než děj velice vysvětlený, vypointovaný, definitivní. Kermode se zabývá jak velkými vyprávěními o koncích (exemplárně *Apokalypsou* svatého Jana), ale též mikro-příběhy s koncem skoro nezatelným (hodiny tikají „tik-tak“, jakoby „tik“ představoval začátek mikro-příběhu a „tak“ jeho konec; mezi „tik“ a „tak“ se cosi odehrává, ale mezi „tak“ a „tik“ je prázdnost bez událostí). Opony samy hrají roli začátků i konců a dokonce jsou na nich začátky, zdroje, zřídla, prameny, arché, původ apod. mnohdy explicitně přítomny³⁷. Konec nebývá na oponách zobrazen tak zjevně, ale latentně jej vystihují už i malované draperie, které se mohou stejně tak dobře rozhrnout jako zatáhnout. I Kermode ovšem zdůrazňuje, že konce bývají ve vyprávění pojímány jako jakési přestupy, přechody k začátkům čehosi nového (v *Apokalypse* vlastně překročením a absolvováním konce přerůstá časovost do věčnosti – zde jde svým způsobem o dialektiku, kdy kontroverzi dějovosti a konce překonává věčnost jakožto jejich syntéza).

³⁵ Figura vyčnívající nad horizontem může vyjadřovat značnou autoritu, moc, společenské postavení apod., jak se to vyskytuje už např. na malbách raně renesančního malíře Piera della Francesca, na nichž zachytil vládce Urbina. Různé funkce zobrazení horizontu komentuje nejen v této souvislosti Albrecht Koschorke (1990).

³⁶ Termín *belle vue* či *belvedere* se používal i pro označení vyhlídky v parcích a zahradách v 18. století (Hirschfeld 1782).

³⁷ Pramen poezie na znojenské oponě (MODČZ 2010: 43) nebo zřídlo národní identity v jejích historických, kulturních a tvůrčích aspektech na Liebscherově návrhu pro oponu Národního divadla (MODČZ 2010: 135) apod.

Opony fungují podobně (alespoň většina z těch, které se vyskytovaly v českém prostředí v 19. a cca v první třetině 20. století). I po konci představení, po uzavření opony již vidíme nový začátek, příslib pokračování: pramen, cestu, vycházející slunce. Anebo závoj, který se může rozhrnout a odhalit „tajemství“. Také obal, po jehož rozbalení se objeví „dar“. Či světlo (pravdy), do něhož vyjdeme z platónské jeskyně stínů. Též uctívané symboly obklopené takřka posvátnými „aurami“. Nebo vidíme výraznou perspektivu „kvadrurní malby“, která nás už láká a vtahuje jako jakési „kukátko“ do jiných světů.

Konce (příběhů) i opony tvoří mez, hranici, rozhraní (interface), jejichž využití aktivizuje recipienta. Nezanechávají v nás pocit ztráty, ale rozněčují touhu po návratu do fikčních světů a fantazii o dalším překračování bordur mezi světy všedními a neobyčejnými.

Závěr

Náš příběh o oponách respektive vstup do problematiky opon jsme začali na jejich prahu – v oblasti ornamentálních rámců a rámců, bordur, na jejich okrajových a pohraničních partiích. Tyto prahy (podobně jako v prahových, přechodových rituálech) vyzývají diváky a uživatele k překonávání a za nimi se nalézá již jiný svět, na jehož vnímání se recipient během překračování prahu nastavil a naladil. Poté se před pozorovatelem začíná rozhalovat scéna, nebo se přinejmenším možnost odhalení evokuje. Určitá dialektika mezi zahalením a odhalením představuje podle postmoderního filozofa Baudrillarda (1996) strategii svádění a stimuluje touhu. Iluzivně malované závěsy, závoje, draperie rozněčují fantazii o tom, co se skrývá za touto clonou. Opona je zde už sama součástí představení, performuje začátek procesu, iniciuje zrození divadelního recipienta.

Do vnitřku scény, do útrob obrazu vtahují diváka motivy cesty, procesí, vyhlídky. Pro virtuální vstup pozorovatele do obrazu se využívají perspektivní triky, vnitřní rámování, zmnožování obrazů v obraze, „teatrální“ gesta a kompozice, imerzivní postupy (kdy se zdá, že obraz vystupuje ze své plochy). Když je divák (tedy jeho zájem a pozornost) přemístěn do interní sféry obrazu / scény, dochází k nasměrování jeho vnímání k formálním dominantám výjevu – k vertikálně zdůrazněným strukturám, ke světelným a barevným efektům, k reprezentativnosti hieratické perspektivy, ke kvazi-kultovnímu členění á la oltář, ke kompozičním řešením připomínajícím organizaci pomníků apod.

Uvnitř takto komponovaných scén se pak pozorovateli předkládají příběhy, narace, poselství, které mohou mít výchovný, reprezentační, citový, ideologický, estetický charakter. Tyto příběhy často opakují známá a osvědčená schémata převzatá z „historické malby“, čímž se nejen zajišťuje jejich přijatelnost ze strany publika, ale posiluje se i jejich aspirace na

účtyhodnost. Méně narativním způsobem jsou zde poselství tlumočena v krajinných motivech, ale i ty lze interpretovat jako ideové, emocionální a reprezentační agregáty diváckých reakcí.

Opony pochopitelně sugerují začátek i konec děje a velmi se podílejí jakožto svébytní aktéři představení právě na těchto jeho klíčových momentech. Ačkoli opona padá nebo se zatahuje, to, jak ukazuje konec, není tak závažné jako demonstrace možnosti překročení, překonání konce a rozpoutání jiného příběhu. Zobrazované motivy jako pramen, zřídlo, východ slunce, jaro apod. velmi názorně implikují a přislubují nové začátky.

Náš text o oponách jsme tedy pojmul i jako cestu skrze tento obrazový aparát, od jeho okrajů a povrchu do centra, útrob a vnitřních významů, abychom se vrátili zpátky k vnějšímu pohledu a odstupu. Opony nebývaly v zorném poli diváka příliš dlouho a jejich působnost byla pochopitelně převrstvována divadelním představením samotným. Přesto plnily úlohu svébytných „performerů“. Dnes se opony z divadelní praxe vytrácejí, ale i chybějící, neviditelná opona představuje oponu specifického typu. Opony dochované z 19. a 20. století často už neslouží původnímu účelu, ale jakožto „performeri“ sui generis neustále hrají jakási syntetická představení uvnitř svých komplikovaných nebo alespoň typických a funkčních struktur.

Literatura:

Alberti, Leon Battista 1947: *O malbě. O soše*. Praha: Vladimír Žikeš.

Baudrillard, Jean 1996: *O svádění*. Praha: Votobia.

Bláha, Jiří a kol. 2017: *Malované opony divadel českých zemí. II*. Praha: Národní informační a poradenské středisko pro kulturu v Praze.

Blümle, Claudia (ed.) 2016: *Hinter dem Vorhang: Verhüllung und Enthüllung seit der Renaissance - von Tizian bis Christo*. München: Hirmer.

Busch, Werner 2009: *Das unklassische Bild*. München: C.H.Beck.

Casey, Edward 1997: *The Fate of Place. A Philosophical History*. University of California Press.

Crary, Jonathan 1999: *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*. London: MIT Press.

Dadejík, Ondřej 2023: *Na okrajích umění: Kapitoly z rozostřené hranice mezi uměním a životem*. Praha: Dokořán.

Deleuze, Gilles 2000: *Film 1 / Obraz-pohyb*. Praha: Národní filmový archiv.

Derrida, Jacques 1987: *The Truth in Painting*. The University of Chicago Press.

Diderot, Denis 1758: *Discours sur la poésie dramatique*. Amsterdam.

- Didi-Huberman, Georges 2008: *Před časem*. Brno: Barrister & Principal.
- Dvořák, Jiří 2015: Překvapení z půdy. Nečekaný nález opony roudnických ochotníků. *Krkonoše. Jizerské hory: měsíčník o přírodě a lidech* 6, s. 8-12.
- Endres, Johannes (ed.) 2005: *Ikonologie des Zwischenraums: der Schleier als Medium und Metapher*. Paderborn: Fink.
- Fleckner, Uwe – Gaehtgens, Thomas W. (eds.) 1996: *Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren / Historienmalerei*. Berlin: Dietrich Reimer.
- Fořt, Bohumil 2005: *Úvod do sémantiky fikčních světů*. Brno: Host.
- Fried, Michael 1988: *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*. University of Chicago Press.
- Friedberg, Anne 2009: *The Virtual Window. From Alberti to Microsoft*. Cambridge: MIT Press.
- Grave, Johannes 2022: *Bild und Zeit: Eine Theorie des Bildbetrachtens*. München: C.H.Beck.
- Heidegger, Martin 1991: Umění a prostor. *Výtvarné umění* 2, s. 72-76.
- Hirschfeld, Christian Cay Lorenz 1782: *Theorie der Gartenkunst*. Leipzig.
- Hughes-Freeland, Felicia (ed.) 1997: *Ritual, Performance, Media*. New York: Routledge.
- Kant, Immanuel 2020: *Kritika čistého rozumu*. Praha: Oikoymenh.
- Kermode, Frank 2007: *Smysl konců*. Brno: Host.
- Koritenská, Pavla 2020: *Školní obrazy*. Muzeum východních Čech v Hradci Králové.
- Koschorke, Albrecht 1990: *Die Geschichte des Horizonts: Grenze und Grenzüberschreitung in literarischen Landschaftsbildern*. Berlin: Suhrkamp.
- Lee, Raymond L. a Fraser, Alistair B. 2001: *The rainbow bridge: rainbows in art, myth, and science*. Pennsylvania State University Press.
- Lessing, Gotthold Ephraim 1960: *Laokoon, čili, O hranicích malířství a poesie*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění.
- Levin, David Michael (ed.) 1993: *Modernity and the Hegemony of Vision*. University of California Press.
- Liptay, Fabienne (ed.) 2016: *Immersion in the visual arts and media*. Boston: Brill Rodopi.
- Meiering, Dominik 2006: *Verhüllen und Offenbaren: der verhüllte Reichstag von Christo und Jeanne-Claude und seine Parallelen in der Tradition der Kirche*. Regensburg: Schnell & Steiner.
- Nochlin, Linda 1991: *The Politics Of Vision. Essays On Nineteenth-century Art And Society*. New York: Routledge.
- Plessen, Marie-Louise von (ed.) 1993: *Sehsucht. das Panorama als Massenunterhaltung des 19. Jahrhunderts*. Frankfurt am Main: Stroemfeld/Roter Stern.
- Pouza, Ludvík 2015: Historická opona je pro Příchovice pokladem. *Pod Zelenou Horou: vlastivědný sborník jižního Plzeňska* 1, s. 17-19.
- Prášek, Petr - Roreitnerová, Alena (ed.) 2021: *Myšlení hranice / hranice myšlení. K životnímu jubileu Miroslava Petříčka*. Praha: Karolinum.
- Riegl, Alois 1893: *Stilfragen: Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*. Berlin.

- Royt, Jan 2011: *Obraz a kult v Čechách 17. a 18. století*. Praha: Karolinum.
- Srba, Bořivoj 2009: *V zahradách Thespidových: k vývojové problematice českého jevištního výtvarnictví XIX. Století*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně.
- Sturm, Hermann 2007: *Industriearchitektur als Kathedrale der Arbeit: Geschichte & Gegenwart eines Mythos*. Essen: Klartext-Verlag.
- Valenta, Jiří (ed.) 2010: *Malované opony divadel českých zemí*. Praha: Národní informační a poradenské středisko pro kulturu v Praze.
- Verwiebe, Birgit (ed.) 2018: *Wanderlust: von Caspar David Friedrich bis Auguste Renoir*. Berlin: Staatliche Museen zu Berlin.
- Wilks, Guntram 2005: *Das Motiv der Rückenfigur und dessen Bedeutungswandlungen in der deutschen und skandinavischen Malerei zwischen 1800 und der Mitte der 1940er Jahre*. Marburg: Tectum-Verlag.
- Wölfflin, Heinrich 2020: *Základní pojmy dějin umění: Problém vývoje stylu v novověkém umění*. Praha: Academia.
- Zinke, Detlef 1977: *Patinirs "Weltlandschaft": Studien und Materialien zur Landschaftsmalerei im 16. Jahrhundert*. Frankfurt a. M.: Lang.