

MEZI MALBOU A ŠALBOU

I/materiální obrazy české modernity

Lucie Česálková – Kateřina Svatoňová

Milá Karlo!

Píšu Ti z výstaviště, což se rozumí vlastně samo sebou. Praha vůbec není doma, Praha nemá času zaměstnávat se jinými otázkami než výstavními. Praha táboří nyní ve své nejmladší čtvrti, polyká tam prach a splachuje ho vínem nebo pivem a potom polyká ho nanovo.

Národní listy, 21. 5. 1891

Historické a mediálně-archeologické studie se velmi často obracejí k modernitě jako době zásadních přerovů v dosavadním vědeckém, technologickém a společenském řádu.¹⁾ Cílem této statě není archeologicky odkrývat dílčí změny, ale spíše ukázat, jak mohla součinnost jednotlivých inovací ovlivňovat samotné vymezení média, jak se mediální definice rozšiřovala či zužovala a jak tato dynamika ovlivňovala podobu některých reprezentací. Mediální rozrůzněnost představíme pomocí konfrontace materiálně různorodé variety obrazů vznikajících v době modernity s imateriálními obrazy vytvářenými neviditelnými paprsky a energiemi, jež byly rovněž vystavovány jako produkt legitimních dobových médií.

Abychom se však neomezili pouze na dokazování heterogenity médií na konci 19. století, zaměříme se na komplikovanější prostředí české modernity a budeme sledovat specifické lokální podmínky a projevy této mediální pestrosti. Náš výzkum ohraničíme dvěma zásadními událostmi konce století – první plně českou *Všeobecnou zemskou výstavou: Na oslavu jubilea první průmyslové výstavy roku 1791 v Praze* (1891) a *Výstavou architektury a inženýrství: Spojenou s výstavou motorů a pomocných strojů pro maloživnostníky, s přidruženou výstavou vynálezů pro živnostníky a s odbornou výstavou klempířů země Koruny české* (1898), kterou můžeme vnímat jako demonstraci nadcházejícího století, v němž se plně rozvine nejen médium kinematografu, ale i existence samostatného státu. Vý-

1) Srov. např.: Tomáš Dvořák, Rozptýlení jako předpoklad soustředění: Poznámky k pojetí recepce u Waltera Benjamína. *Illuminace*, 15, 2003, č. 4, s. 67–84. Petra Hanáková, „Kola se otáčejí, ložiska kloužou, píсты pracují“: Kinetika a vizualita modernity jako průvodci raného filmu. *Illuminace*, 17, 2005, č. 74, s. 71–88. Petr Málk, *Melancholie moderny*. Praha: Dauphin 2008.

stavy, fascinující „heterotopické prostory formující vizuální zkušenost modernity“²⁾ a zároveň mezi(čas)oprostory pro interdiskurzivní, intermediální a interdisciplinární přehledky obrazů-atrakcí, které vznikaly po více než jedno století, chtěly představit „co možná nejúplnější obraz dosavadního rozvoje nynějšího stavu práce technické v Čechách“.³⁾ Aby tyto výstavy mohly ukázat vyspělost národa a povzbudily živnostenského ducha českých průmyslníků, byly zde předváděny nejnovější výtvořby českého průmyslu, techniky, vědy, kultury, aby však zároveň vytvořily zdání kontinuity s historickým vývojem českého národa, vystavovaly i obrazy tematicky i technologicky mnohem tradičtější. Konec století v českých zemích byl tedy poznamenán dvojím pohledem – v souladu s radikálními proměnami modernity se výstavy zaměřovaly na budoucí rozvoj, zároveň se však ohlížely zpět do minulosti ve snaze překlenout dlouhé období nesamostatnosti českého národa. Hlavní otázkou této studie (jež je pouze částí rozsáhlejšího archeologicko-mediálního výzkumu národních reprezentací) tedy je, jak se česká modernita vyrovnávala s neobvyklým pnutím mezi potřebou vystavovat technické obrazy, které budou odpovídat dobové touze po novinkách, kinetice, mechanizaci a zesílené atraktivnosti, a silně národně obrozeneckou tendencí napájející se z tradice a historie českého národa. Bude se ptát na to, jaké obrazy byly v takto rozpolcené mediální situaci požadované, preferované a atraktivní.

Neviditelné energie, elektrické iluminace a kaleidoskop fontány

– Inu, – ale škoda slov!

naše slečny, – teď už je to skorem samý filosof,
v hlavě jenom Šopenhaura, elektřinu, ženská práva,
ale neví, do omáčky co se dává –

Karel Leger, 1897

Jelikož se pořadatelé obou výstav snažili doložit, že Češi jsou technicky progresivní natolik, aby mohli vstoupit do konkurenčního boje se světovými průmyslníky a živnostníky, chtěli ukázat domácím i zahraničním návštěvníkům co nejvíce nových atrakcí a zábav. Proto hojně vystavovali aparáty pokoušející se zprostředkovat nové zážitky a umožnit návštěvníkovi vidět dosud neviděné či neviditelné obrazy a slyšet neslyšené či neslyšitelné zvuky. Tyto nové vjemy doplňující nedokonalé lidské smysly významně znejistily poznatelnost okolního prostoru a věrohodnost lidského vnímání, jak dokládá dobový komentář: „Neříkejte příště: co nevidím a nevím, není. Všechno jest, ať o tom víme či ne. Pohříchu víme a vidíme tak málo. Co vidíme a slyšíme, nestojí téměř za řeč“.⁴⁾ Tato percepční nejistota a rozšiřující se nabídka atrakcí vedla nejen k epistemologické krizi,

2) Petra Hanáková, *Koloběh pohledů od renesančního pozorovatele k „mužskému“ divákovi ve feministické teorii filmu*. Disertační práce KFS FF UK Praha 2006, s. 136.

3) *Zvláštní otisk č. 1. Zpráv spolku architektů a inženýrů v království českém*. 1. 1. 1898, čl. 2.

4) *Příloha Národních listů*, 12. 6. 1891, s. 1.



Malba panoramatu bitvy u Lipan na výstavišti v Královské oboře. *Světlozor* 32, 1897–1898, č. 23, s. 270.

o které mluví Jonathan Crary,⁵⁾ ale i ke komplikaci toho, co je to vlastně obraz či co lze považovat za médium.

Soudobý zájem o dosud nevnímané povyšuje na média neviditelné energie, nejvýrazněji pak elektřinu. Nazýváme-li elektřinu médiem, vedou nás k tomu četná dobová svědectví popisující nejrůznější elektrické „obrazy“, obrazy elektřiny a „skvělé iluminace“ způsobené elektřinou. Na původ a význam elektřiny se v době, kdy se vynálezy využívající elektrického proudu začaly masivněji rozšiřovat a kdy se stávaly klíčovým exponátem průmyslových a hospodářských výstav, nahlíželo z mnoha různých úhlů. A byly to právě průmyslové výstavy, jejichž jedním z cílů bylo ukázat elektřinu „ve všech oborech své rozmanité působnosti“.⁶⁾ V dobovém smýšlení byl kromě ryze průmyslového využití elektřiny jako „propojovacího“ a pohonného média (doprava,⁷⁾ komunikace, osvětlení) v elektřině spatřován prostředek, který odhaluje nové dimenze vidění a viditelnosti, ale i možnost, dynamizovat prostor, systematizovat ho a oživovat ho. Elektřina tak splňovala veškeré požadavky na nové médium – nabízela dynamiku, virtuálnost, atrakčnost i kinetiku.

5) Jonathan C r a r y, *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*. London: MIT Press 1999, s. 42–46.

6) *Hlas národa*, 18. 10. 1898, s. 1.

7) Těsné propojení elektřiny a výstavních aktivit dokazuje i to, že právě až Všeobecná zemská výstava představila Praze tramvajovou trať, kterou Křížík měl ve svých plánech již od konce osmdesátých let 19. století, a lanovou dráhu.

Jednou z nových atrakcí řízených elektřinou a odhalujících doposud neznámé, neviditelné obrazy byl nový vynález Wilhelma Conrada Röntgena, který byl vystavován v době pořádání výstav v domě U černého koně. Rentgenové paprsky dovolovaly v negativním obraze zviditelnit nejrůznější předměty ukryté před zraky diváků, jako byly kružítko, pušky v nejrůznějších pouzdrech a krabicích, peníze, klíče či různé maličkosti v tobolkách a sáčcích. Neomezovaly se však pouze na hmotné předměty, ale dovolovaly zkoumat lidskou tělesnost a přiblížit strukturu lidské matérie. Velmi populární byla možnost, nechat se ve veřejném prostoru zrentgenovat, a odhalit tak nejskrytější záhyby svého těla. Dobová svědectví vypovídají o tom, že se objevují: „zvědavější slečny, které dokonce dychtí po tom, spatřiti kostru své krásné ručky. Následuje ovšem vždy výkřik hrozného úžasu“;⁸⁾ popisují překvapení z nových možností vidění a ze zprostředkování abstrahovaného obrazu v reálném čase. Úžas nad nově sledovatelnou energií a zviditelněnou trajektorií pohybu pak zprostředkovávala magnetová aréna, otevřená v prostoru výstaviště v roce 1898, ve které byl umístěn obří elektromagnet zvedající předměty do vzduchu a provádějící s nimi nejrůznější kejkle navzdory zemské gravitaci. Je příznačné, že rentgenové paprsky a magnetické vlny se později staly zásadní inspirací pro avantgardní umělce, protože konvenovaly s jejich snahou odhalit doposud nepoznanou skutečnost, nabídnout nepřeborné množství nezvyklých, amimetických obrazců a proměnit vztahy v prostoru na surreálnou hru.

Pro výstavní život, a námi sledované téma, bylo podstatné vnímání elektřiny nejen jako technického, ale zejména jako estetického fenoménu, které pozoruhodně ilustruje myšlení a práce předního českého vynálezce v oblasti elektřiny a druhého místopředsedy Všeobecné zemské výstavy, elektrotechnika Františka Křižíka. V Křižíkově pozůstalosti sice nenajdeme žádné komplexní písemné úvahy nad podstatou a významem elektřiny, jež by překračovaly rámec vědecké exaktnosti a dokazování – i jeho diáře, poznámkové notýsky a bločky obsahují z větší části propočty, případně věcné údaje o úkolech a schůzkách.⁹⁾ Několik zdánlivých marginálií nicméně naznačuje, že se Křižík prokazatelně zajímal o estetický potenciál světla a projevů elektřiny, jak dokládá zejména jeho záliba ve fotografování blesků,¹⁰⁾ zápisy z pozorování světelných efektů v přírodě stejně jako deníkové notičky o tom, kdy, kde a koho za jakých vnějších světelných podmínek fotografoval.¹¹⁾ Jeho zájmy se napojovaly na dobové výzkumy netělesných, přírodních jevů typu bouřky a fata morgany, jež stály po boku zkoumání elektrické podstaty nervů v lidském těle, psychických stavů transu a hysterie, úkazů telepatie, jasnoviectví a hypnózy. Za-

8) *Hlas národa*, 15. 1. 1897, s. 3.

9) Kapesní kalendáře, poznámkové notýsky. Národní technické muzeum (NTM), f. 237 (František Křižík), VII. část, k. 1.

10) Fotografie blesků – výzkumná činnost Fr. Křižíka. NTM, f. 237 (František Křižík), VII. část, k. 10. Srov. Úvaha o elektřině. NTM, f. 237 (František Křižík), k. 20, složka Křižík – úvahy. Kapesní kalendáře, poznámkové notýsky. Národní technické muzeum (NTM), f. 237 (František Křižík), VII. část, k. 1.

11) Např. rukopisná poznámka: „Salone Nelböck s maminkou a Blechovou. Blenda 9. Exponoval 50. Maminka špatně postavena, poněvadž pozadí bylo slabé. Dopadlo dosti dobře.“ Výkladový styl a argumentace pozorování přírody rovněž zcela popírají čistě technicistní vztah Křižíka k atmosférickým jevům: „[tento úkaz] jsem pozoroval jednoho horkého letního dne v údolí Lužnice v Bechyni. [...] Následkem nestálé teploty, která se nad řekou vyrovnávala, tvořila se ve vzduchu elektřina, která vytvořila nad řekou světelný výboj bez hřmění, v němž uprostřed bylo znáti světelnější žlutavé a modravé místo jako blesky.“ Úvaha o elektřině. NTM, f. 237 (František Křižík), k. 20, složka Křižík – úvahy.

tímco tělesnou energii (elektřinu) zviditelňovala pouze záznamová média (fotografie, rentgenofotografie apod.),¹²⁾ bouřky a fata morgany zůstávaly jako zdroj vizuálního úžasu i ve své krátkodobé imaterialitě, jako obraz performance bez zřetelného rámu. „Povětrné“ či „vzdušné“ obrazy bouře a fata morgany byly popisovány jako zkušenost proměnlivého, neuchopitelného jevu, jež pozorovatel prožívá nejen emocionálně v tajemném dojmu okouzlení, vzrušení a obav, ale i v bezprostřední tělesnosti, tedy evokaci haptického vjemu.¹³⁾ Intenzivní percepční zkušenosti tohoto typu – zkušenosti imateriálních, ne-perspektivních, přesně neohrazených vizuálních úkazů přírodních jevů, byly v době pořádání výstav kladeny na stejnou rovinu jako zážitky sledování obrazů mechanických a staly se inspirací pro technické obrazy.

Estetické působení elektřiny se vázalo na mnohé její projevy a funkce; ve své mechanické podstatě byla elektřina vnímána totiž nejen jako prostředek ovladatelný, tedy umožňující nejen cíleně zviditelňovat neviditelné, ale také efektivně a současně efektně koordinovat osvětlení prostoru, a to nejprve prostoru soukromého. Společenské přijetí elektřiny nebylo jako u žádné technické novinky jednoznačné a všeobecné, ale naopak velmi selektivní a zejména právě její zavádění do domácností nevyhnutelně čelilo zásadním překážkám. Široce sdílené obavy z hrozby elektřiny lidskému tělu tak byly vyvráceny lékařskými důkazy o jejích ozdravných účincích,¹⁴⁾ estetický odpor žen k příliš odhalujícímu (údajně až klinicky ozařujícímu) světlu vyvažovalo vyzdvihování dekorativních výhod. Příručky ujišťující hospodyně o možnostech efektivního zvládnutí potenciálních nebezpečí elektřiny nabízely utopické vize budoucí harmonie a radosti života v objetí elektrického proudu,¹⁵⁾ jenž domácnosti zajistí bezpečí (např. zámky) a hlavně zkrášlí ji prvky zdobné elegance (lampy, žárovky).¹⁶⁾ O uspořádání světél v domácnosti se tehdy psalo takřka v termínech interiérové světelné scénografie – ženy se učily aranžovat světelné instalace uspořádáním nábytku, květin a dalších detailů jídelny právě s ohledem na

12) K tomu srov. např. Geoffrey B a t c h e m, Zviditelnění elektřiny. *Teorie vědy* XV (XXVIII), 2006, č. 2, s. 51–76.

13) Evokaci haptického vjemu i obrazu vytrženého z rámu popisuje například Cyril Kampelík: „Tajuplní účinkové v tuto krajinu je přivolávají; snad je to mluno (elektřina), které v říši vzduchové se **třese**, až konečně z doutnavosti bleskem vyšlehnout do sičivých vln práskne, vzduchový obor **rozpořtující**, před jehožto hřmotivým a třaskavým drčením základy zemské budovy **se viklati zdají**, nebo snad jiné těžké hmoty vzdušní, **z rovnováhy vypadše**, jako hmoucí se vrcholy skal donuceny jsou, do prázdného údolí neudržitelnou mocí se sváleti, až rovnováha se ustavila a houpavé vlny pozvolna se usrovnávající hladinu sestavily, která konečně zas obraz klamný a vraždivé pokojnosti dlouho poskytuje. **Úkazy a tvary vzduchstva hopkujou** prak přes morskou jak zrcadlo hladkou plochu. **Obrazy** krajin, v nesmírné dalekosti ležících **duchovitě se ukazují**. [...] S plápolavým praporečkem šťastnější plavidla v nejjisté parní blízkosti kolem něho **tancují**. Ale ráno na pomoc zovoucí žádné spasitelné znamení neodpovídá; **otřesený vzduch roztrhne pární obraz**, aneb v nepřirozené převrácenosti **duchovitě a přetvořeně** vznáší se před jeho zoufalým pohledem, co **povětrný (etherický) obraz!**“ [zvýraznily autorky]. František Cyril K a m p e l í k, *Obchod v otrocích: zábavná i poučlivá povídka pro mladý i dospělý věk*. Hradec Králové: Ladislav Pospíšil 1857, s. 110–112.

14) V českém kontextu například: Vladimír P r e i n i n g e r, *Zdravotnictví našich příbytků*. Praha: Edvard Grégr 1895.

15) Viz např. Vilém K u r z (ed.), *Elektřina v průmyslu, v obecném životě a v domácnosti (1.–3. díl)*. Praha: František Šimáček 1898.

16) Zejména ženám tak byly nabízeny příklady, jak efektivně a současně efektně uspořádat nábytek v místnostech osvětlovaných elektrickými lampami např. v příručkách *Decorative Electricity*, *Electric Lighting applied to Decorative Art* apod. Graeme G o o d a y, *Domesticating Electricity: Technology, Uncertainty*

umělé osvětlení lamp.¹⁷⁾ A kromě překonávání bolestí hlavy, jež jim údajně pobyt při elektrickém osvětlení způsoboval, si musely osvojit také nové způsoby péče o svůj zevnějšek:

Také není pražádná pochybnost, že ličba bude mít vždy ještě větší a větší důležitost svoji, a je-li dnes pomůckou, sportem, uměním, že konečně se stane i vědou! Ty doby jsou pryč, kdy dáma potřebovala mít ohled jen na denní světlo slunečné a na večerní z prskavých lojových svíček! [...] Dnes máme milly s Cambacèrovým samočinně upadávajícím knotem, a máme plyn a svítlny s reflektory, a prosté světlo elektrické, a světlo obloukové, a při každém tom světle vyjímá se lidská pleť vždy jinak a jinak, a oko ženské vyniká nebo zapadá, a zoubky se perlí nebo uhelní – k tomu je potřebí zkušeností, vědomostí, návodu!¹⁸⁾

Elektřina jako médium transformace soukromého prostoru, nástroj oživující tmu a vytvářející nové světelné dojmy začala postupně expandovat i do prostoru veřejného, kde byla shledávána nejen jako užitečný pomocník, ale i jako samostatná atrakce, která směle nahradí dosavadní plynové osvětlení.¹⁹⁾ Sám Křížík popularizoval elektřinu mimo dopravní a průmyslovou sféru za pomoci scénografických koncepcí osvětlování veřejných míst, zejména divadel a společenských sálů (žofínský lustr, osvětlení náměstí v Jindřichově Hradci, osvětlení plzeňského divadla apod.).²⁰⁾ I prostor pražského výstaviště se dočkal svého estetického, elektrického osvětlení a samotné spuštění sítě světelných zdrojů bylo popisováno jako velkolepá událost a manifestace nejzdařilejšího propojení techniky a umění kouzlicí fascinující „světelný rej“ a nevídanou „směsicí dlouhých stínů“.²¹⁾ Velké nadšení vzbuzovalo i elektrické osvětlení Svatováclavské koruny na průčelí Průmyslového paláce a spuštění Křížíkova obřího reflektoru obráceného k nebesům, který vrhal osm kilometrů dlouhý paprsek klenoucí se nad výstavním prostorem a připomínající obří kometu. Elektřina v Křížíkově pojetí tedy znamenala i schopnost odpoutávat obrazy do volného prostoru, nabídnout strhující hru světla, jejíž podstatou je právě tato hra – ohromující podívaná, která může posloužit jako „obraz půvabný“,²²⁾ ale i jako rozptylující kulisa pro „šumivý život výstavní“.²³⁾

and Gender, 1880–1914. Science and Culture in the Nineteenth Century. London: Pickering and Chatto Publishers 2008, s. 189–192.

17) Graeme G o o d a y, 'I Never Will Have the Electric Light in My House': Alice Gordon and the Gendered Periodical REpresentation of a Contentious New Technology. In: Louise Henson – Geoffrey Cantor – Gowan D a w s o n – Richard N o a k e s – Sally S h u t t l e w o r t h – Jonathan T o p h a m (eds.), *Culture and Science in the Nineteenth-Century Media*. Basingstoke: Ashgate Publishing 2004, s. 175.

18) Jan N e r u d a, *Drobné klepy*. Praha: František Topič 1892, s. 237.

19) Výstava roku 1891 je významným předělem této náhrady a dobový tisk ji hojně reflektuje: „Není Vám [plynové plaménky] úzko, když rozhlédnete se vůkol po svém elektrickém konkurentu? Chudiny, co platno jest, že Vás vyrukovala celá armáda a že právě konáte divy, abyste obstály před přísným soudem: nevím, nevím, smutně-li neskončíte?“ *Příloha Národních listů*, 29. 5. 1891, s. 1.

20) Podrobněji srov. Vladimír L i s t – Jaroslav V e s e l ý (eds.), *Paměti Františka Křížíka, českého elektrotechnika*. Praha: Technicko-vědecké nakladatelství 1952.

21) *Příloha Národních listů*, 29. 5. 1891, s. 1.

22) *Národní listy*, 8. 7. 1898, s. 2.

23) *Čech*, 29. 8. 1890, s. 3.

Křižíkův zájem o elektřinu na průsečíku mechanických obrazů a imateriálních světelných záznamů se výrazně odráží v projektu fontaine lumineuse, světelné fontány, jedné z hlavních atrakcí obou pražských výstav, ale i jednoho z nejúchvatnějších abstraktních obrazů české modernity. Křižík představil diváctvu:

vodotrysk, jehož mocné paprsky ozářeny jsou vydatným světlem elektrickým, různobarevnými skly procházejícími, a sice světlem, vycházejícím zdánlivě z vody samé, že se zdá, jako by stříkaly do výše proudy živých barev – tak pohyblivý a vzdušný obraz jest tento obraz, jemuž co do krásy a efektu hned rovno není.²⁴⁾

Křižíkova fontána navazovala na hry iluminací ve výstavním prostoru a byla pro své současníky barevnou kinetickou atrakcí, kterou bylo možné připodobnit k pestrým stuhám, kaleidoskopickým obrazům či tryskajícím drahokamům

A kouzelný vodotrysk zářil dále [...] Měnil barvy [...] Měnil také svou podobu. Tu zářil jako sopka vysoko k nebi, hned zas snížil se na korunu, a na obrátku podobal se zlatému neb stříbrnému stromu. Anebo proudy stále se proplétaly, svítily, hrály, paprskovaly a zářily, jako ohromná kytice, obsahující nejpestřejší květy všech druhů. – [...] kouzelný přelud zmizel – fontána dokončila svou hru. [...] beztoho jim ještě v očích světelkovala fontána, a protože dříve, pozorující ji, ani nedutaly, ba skoro ani nedýchaly, povídaly si nyní dvojnásob o krásném zjevu.²⁵⁾

Tyto adorace abstraktního obrazu fontány korespondovaly v (návaznosti na okultní příděch elektřiny a přírodních úkazů) s vyzdvihováním fontány jako „kouzelné“, a to i přestože měli zvědaví návštěvníci možnost díky novinovým zprávám poznat skrytý mechanismus světelné fontány včetně nákrešů dílčích zařízení.²⁶⁾ V populárním myšlení se totiž silně utvrzovala analogie mezi elektřinou jako proudem energie, vědomí a informací, podporující, jak dokládá Jeffrey Sconce, fantastické vize „elektrické transmutace, substituce a výměny“.²⁷⁾ Úvahy o magickém statusu elektřiny nicméně nebyly v rozporu s její vědeckou, fyzikální podstatou. Obě tyto složky se naopak zcela hladce protínaly v hybridním svazku technologie a okulta, protože umožňovaly, že každý návštěvník bude moct „zřítí, co až dosud zůstávalo neproniknutelným tajemstvím“,²⁸⁾ a prožije tak zcela nový zážitek.²⁹⁾

Technický popis fontány sice nezabránil vnímání fontány jako zázraku a kouzla, avšak přispěl k tomu, aby se stala jedním z hlavních argumentů národního úspěchu. Svítící vodotrysk byl vyzdvihován nejen jako div, který budil velký aplaus obecenstva, ale i jako

24) *Národní listy*, 27. 3. 1891, s. 2.

25) Ladislav Hejtmánek, *V milém dychtění: vzpomínky na výpravu a pobyt malých poutníků z Pošumaví v Praze v době české jubilejní výstavy*. Pardubice: F. Hoblík 1892, s. 129–130.

26) *Sto let práce. Zpráva o všeobecné zemské výstavě v Praze 1891*. Praha: Výkonný výbor všeobecné zemské jubilejní výstavy v Praze 1893, s. 180–186.

27) Tamtéž.

28) *Národní listy*, 2. 7. 1898, s. 2.

29) Rámce pro pochopení elektrických sil byly s nediskutovanou samozřejmostí nacházeny mezi spiritualismem, psychologíí a společenskými vědami, což se promítalo i do metafor opisujících nové vynálezy.

mechanismus, jenž daleko předčil umění vodotrysku vídeňského i pařížského – fontána tryskající větší objem vody za minutu, než toho byl schopný mechanismus vídeňský, pařížský či uherský, byla důkazem, že pořadatelé české výstavy dokázali překonat veškeré překážky, nedostatek zkušeností, krátký čas na přípravu a problémy s nedostatečným výstavním prostorem.³⁰⁾ Elektrické fontány přitažlivé jako „vědecké umění“³¹⁾ měly podobný význam jako přehlídky ohňostrojů a pyrotechnického umění v novověké evropské společnosti. Byly-li ohňostroje součástí zábavně-vzdělávacích parků novověku, lze elektrické fontány vnímat jako jejich následovnice mechanizované průmyslovou revolucí, oslavně předváděné v období modernity na populárních akcích výstav „pokroku“. Důmyslné osvětlovací mechanismy dovolovaly povýšit kinetické senzace na vizuální podívanou s alegorickým a symbolickým významem a vyhovět tak nacionálním požadavkům. Vyznění světelné fontány jako iluminace národní hrdosti dokládají jak komentáře v periodikách, tak výstavní dojmy i básnická podobenství, ve kterých se nejčastějším obrazným protějškem fontány stávaly květy a stromy³²⁾ – z nich pak nemálo český symbol lípy,³³⁾ a další symboly české státnosti: „Barvy střídají se velmi rychle, každá proměna vítaná byla hlučným potleskem a pravou bouří vyvolalo seskupení takové, jež obsahovalo barvy trikolory, červenou, modrou, bílou.“³⁴⁾

Abstraktní obraz fontány a jeho imateriální světelná složka nezůstaly v prostoru výstaviště ojedinelými elektrickými atrakcemi. Elektřina nebyla vnímaná pouze jako záračná energie oživující nehybné mechanismy ani jako pouhý zdroj světelných efektů, ale uplatňovala se i ve virtuálnější podobě jako médium-zprostředkovatel umožňující přenos energie a sdělení na dálku: „Nejen že přenáší na ohromné vzdálenosti slovo mluvené i psané, ona uvádí v pohyb i nejsilnější a největší stroje a může veškerá odvětví průmyslu silou znásobiti.“³⁵⁾ Elektřina jako energie pohánějící dopravní prostředky a stroje stejně jako telekomunikační nástroje a interaktivní komunikační systémy zásadně ovlivnila dobové pojetí lidské mysli a způsobů, jimiž mezi sebou lidé komunikují.³⁶⁾ V proce-

Česká mluva tak byla obohacována pojmy jako „umění psát bleskem“ (telegraf) apod. Josef K l i k a, *Z říše královice slunce: přírodopysné obrázky z krajů českých a cizích*. Praha: Alois Hynek 1896, s. 180.

30) K těmto, často nadsazeným zprávám nemalou měrou přispěly velmi nadšené reakce v zahraničních periodikách.

31) Simon W e r r e t t, *Fireworks, Pyrotechnic Arts and Sciences in European History*. Chicago: University of Chicago Press 2010, s. 36.

32) Srov. „světelný vodotrysk otevřel svůj báječný, obrovský květ z měnicích se stříbrných, zlatých, rubínových, smaragdových, safírových plamenů.“ Svatopluk Č e c h, *Pestré cesty po Čechách*. Praha: Fr. Topič 1892, s. 4. Srov. „Pode mnou diamanty jen se práší/ sloup vodojemů elektrických klesne/ a vznášá se co kytky pestrobarevná.“ Jaroslav V r c h l i c k ý, *Bodláčí z Parnasu*. Praha: 1893.

33) Srov. „Podvečer když na zem padá havraní svou perutí/ a v zástupech lidu všady roste šum a pohnutí,/ když najednou jako v báji čarodějův na povel/ tma kol dívem elektřiny v stříbrnou se mění běl/ a proud vody supí vzhůru nad jiskřící fontánou:/ tehdy i ty lípy staré mžikem v jasu zaplanou.“ Alois Š k a m p a, *Venku a doma*. Praha: J. Otto 1893. Krom ztotožnění fontány s lípou jako dvěma národními symboly byla lípa připomínána i jako objekt těsně přiléhající k fontáně: „Pohádek město! Modrým svitem hoří/ lamp elektrických zářné kaskady/ však alej lip již celá v tmě se noří, ó kouzlo šera, zlaté západy.“ František K v a p i l, *Z výstavních táček*. Praha: Fr. Šimáček 1891.

34) - u p, Procházky po výstavě, *Národní listy*, 29. 5. 1891, s. 2.

35) *Kratochvilný slabikář a veselý kalendář obrázkový na obyčejný rok 1897*, s. 121.

36) James W. C h e s e b r o – Dálek A. B e r t e l s e n, *Analyzing Media: Communication Technologies as Symbolic and Cognitive Systems*. New York: The Guilford Press 1996, s. 140.

su proměny socio-kulturních koncepcí o aktivitách mozku a mysli, o kognitivních procesech a symbolickém strukturování reality sehrály klíčovou roli samozřejmě komunikační prostředky typu telegrafu a telefonu, které dovolovaly přenos zpráv v časové bezprostřednosti, ale na dálku, tedy v prostorové izolaci.³⁷⁾ Na jubilejní výstavě zprostředkoval tento nový zážitek z komunikace nejprve pokus z Křížíkova elektrotechnického závodu s přenosem „mluvení a naslouchání na vzdálenější distance“ z jeviště Národního divadla do místních telefonních komor, v nichž „navštěvovatelé zaslechli každý zvuk s takovou určitostí, jako by se v samém divadle nacházeli“.³⁸⁾ Tento pokus předznamenával oblíbené výstavní „ochutnávky“ české tvorby, recitace, hudby a zpěvu z Národního divadla a ze Žofína, které posilovaly vlasteneckého ducha. Za hlavní výhodu tohoto přímého spojení s Národním divadlem bylo označováno zejména to, že posluchačům dovolí slyšet přednes herců a zpěv div Národního divadla, aniž by museli navštívit divadelní prostor a vzdálit se tak z tak populárních ochutnáváren:

Ah – to bude roztomilé. A nebudeme se musiti při tom ani potit ani tlačit, budeme zcela klidně sedět v jedné místnosti mezi ochutnávárnami, která za tím účelem již je rezervována a hezky zticha budeme poslouchati.³⁹⁾

Popularita přenosu lidského hlasu z divadelního představení k posluchačům v karlínském závodě či na pražském výstavišti ukazuje neutuchající fascinaci *simultánní* existencí,⁴⁰⁾ navazující na velmi exponovanou dobovou otázku, kdy je vůbec možné mluvit o současnosti a skutečnosti. V komunikačním procesu elektřina fungovala jako síla umožňující psychické spojení navzdory fyzickému oddělení – jako taková nabývala v očích dobových recipientů kvazi-magického statusu síly mechanicky oddělující vědomí od těla.⁴¹⁾ Na druhé straně však toto oddělování hlasu od těla přispívalo k abstraktnějšímu pojetí zvuku a obrazu, k jejich závislosti na skutečnosti, a posilovalo tak ještě více virtuální složku média elektřiny. Vyvázání se z reálného rámu dovoloval obdobně Edisonův fonograf, který na jubilejní výstavě zprostředkoval „sluchový obraz“⁴²⁾ mluveného slova či hudebního přednesu. Pozornost vzbuzovala nejen jeho schopnost vy-

37) Jeffrey S c o n c e, *Haunted Media. Electronic Presence From Telegraphy to Television*. Durham: Duke University Press 2000, s. 7.

38) *Čech*, 29. 8. 1890, s. 3.

39) Národní divadlo spojeno mikrofonom s výstavou, *Příloha Národních listů*, 13. 6. 1891, s. 1.

40) Tedy simultánní existence v místě, ze kterého telefonujeme a kam telefonujeme, simultánní prožívání minulého záznamu zvuku a obrazu a jeho přítomnou reprodukcí, možnost rychlého cestování apod.

41) Elektřina jako spojnice mezi okultním, zázračným a magickým pojetím a vědeckou využitelností k dosažení doposud nedosažitelné komunikace je popisovaná v románu Jakuba Arbese *Newtonův mozek*. Kouzelník v tomto romanetu během svého představení představuje vynález využívající elektřinu popisovanou jako „od pravěku známý motor převzácného druhu“ (Jakub A r b e s, *Svatý Xaverius, Newtonův mozek*. Praha: Albatros 1973, s. 161.) považovanou za rychlejší než tok světla a umožňující tedy i cestování časem. „Z této neviditelné, zázračné látky jest možno sestrojiti přístroj v podobě zdánlivých zcela obyčejných brejlí, před kterýmiž i nejdokonalejší dosavadní mikro- i teleskopy musí ustoupiti do pozadí“. Během kouzelnického představení bylo tak „možnoť brejlemi těmi zcela jasně a určitě rozeznati obraz ze vzdálenosti miliardy mil.“ J. A r b e s, c. d.

42) *Příloha Národních listů*, 29. 5. 1891, s. 1.

tvářet přesvědčivé zvukové kopie, ale právě i možnost *nevidět* jejich zdroj, jak známe z telefonického přenosu:

Hudbu na fonografu si poslechnu častěji. Hudba je něco tak zvláštního, řekl bych abstraktního, že mám vždy po ilusi, vidím-li, jak se trubač při produkci do svého nástroje nadýmá a houslista jezdí ztřeštěně smyčcem po strunách. Zde člověk chápe jen výslední tón celé produkce – a to je báječné.⁴³⁾

Jedním z mnoha rysů moderního vzývání odlišných zážitků tedy byla zdánlivě paradoxní dualita – na jedné straně budiť pozornost mechanismy umožňující vidět doposud neviditelné a neviděné, na straně druhé aparáty, které naopak dovolovaly nevidět a nezahlédnout známé. Obousměrné působení tohoto zvukového zážitku, obdobně jako účinky způsobené sledováním předchozích elektrických médií, stavělo na nové percepční zkušenosti a abstraktní rovina vnímaných zvuků a obrazů je povyšovala do pozice vyhledávané alternativy starších a zastarávajících mediálních forem směřující k digitálním médiím a ztrátě referenčních vazeb.

Ač byly aparáty na nové vidění na pražském výstavišti zcela zásadními artefakty, objevovaly se však i hlasy, že ne každý návštěvník dokáže ocenit pokročilost vynálezů a snahu o představení nejnovějších průmyslových výrobků, zatímco zcela jistě se přesvědčí o vzdělanosti českého národa, pokud mu budou představeny silné okamžiky z národní minulosti. Proto začala být bytostně moderní média technických obrazů tíhnoucích k abstrakci a imaterialitě doplňována materiálnějšími a tradičnějšími zobrazovacími způsoby, které dovolovaly divákům spojit se s předky „v jediný tisíciletý živoucí organismus, jenž osvětovou prací dobyl a znova opanoval platné místo mezi vzdělanými národy.“⁴⁴⁾

Frapantní cestování po světě a do české historie s trojrozměrnými obrazy

Tam, kde měla býti zadní stěna komnaty, otvíral se volný pohled na město s jakýmsi divokým shonem lidí v popředí, a tato scéna působila tím mocněji náhlým přechodem zraku z dosavadní temnoty do plného oslnivého světla, jímž byla zaplavena. Pan Brouček se chytil za hlavu. Poznal Hradčany, Malou Stranu, Kamenný most – kde se to tu všechno vzalo?

Svatopluk Čech, 1892

Linii zobrazení jednoznačněji se hlásící k národní tradici zastupovaly jednak tradičně pojímané obrazy od bezmála čtyř set českých umělců vystavených v sekci nazvané umělecká a retrospektivní, které mapovaly vývoj českého umění od napodobování cizích

43) *Příloha hlasu národa*, 6. 6. 1891, s. 1. Obdobné výhody dnes nabízejí digitální přenosy divadelních představení do kinosálů, kde je možné kombinovat sledování opery či baletu s konzumací nápojů z nabídky místního kina, jak je tomu například v pražských kinech Aero či Světozor.

44) *Hlas národa*, 17. 5. 1891, s. 2.

vzorů až k procitání českého národního ducha.⁴⁵⁾ Je příznačné, že největší zájem budil Brožíkův obraz *Hus před koncilem kostnickým* a obraz *Husité pod Naumburkem* Jaroslava Čermáka. Moderní doba však pod vlivem nových aparátů jako byly projektory, skiopatikony, megateleskopy, optické zrcadlové klamy, mechanické divadlo apod. přece jen vyžadovala určitou míru inovace tradičního způsobu zobrazení a dožadovala se obrazů, které propojují umění s technickou prací, propagační funkci (prezentace národa jako moderního, architektonicky a technicky vyspělého) a funkci vzdělávací (vyzdvihování klíčových okamžiků z dějin daného národa) a sugestivně zpřítomňují jiný čas a prostor, než který obývá pozorovatel – jak dovolovaly obraz stereoskopický a dioramatický, respektive panoramatický.

Tyto tři typy zobrazování patentované mezi koncem 18. století a první polovinou století devatenáctého se na výstavách objevovaly v opačném pořadí, než je datován jejich vznik. Všechny zastupují dobové simulace a simulátory bytí v umělecké fikci. Ke své zprostředkovatelské, mediální roli přistupovaly však ze zcela odlišné pozice, než tak činí současné simulátory novomediální. Digitální prostředí se pod označením virtuální realita přiklání daleko více k pólu virtuality a odpoutávají diváka od základních souřadnic aktuálního světa a přemísťují ho do umělé hyperreality. Média 19. století sice rovněž poznamenává fascinace virtualitou, na straně druhé je však charakterizuje i zvýšená potřeba posilovat vazbu na skutečnost. Cílem zmiňovaných výstavních atrakcí tedy sice bylo, aby obraz „obrazovost co nejvíce setřel a hranice mezi plastickou realností a plošností malby před našima očima smazal“⁴⁶⁾ a otevřel se do virtuálního světa náhradní reality – národních dějin či krajin, zároveň se tyto atrakce vždy vracely k materialitě žitého světa. Tento typ zobrazení (na základě dobových výzkumů smyslového vnímání, které ukazovaly, že člověk považuje zrak za oklamatelný smysl, zatímco hmat spojuje s realitou) redukoval odtělesněný pohled a atakoval i ostatní smysly plastičností a neiluzivními objekty.⁴⁷⁾ Nejpřesvědčivějšího vstupu do jiného světa bylo tak možné dosáhnout kombinací imateriální iluze a materiálního aparátu, tedy pomocí zesílené iluze na jedné straně a autoreferenčního zviditelnění aparátu jako takového (trojdimenzionální objekty před plátnem, kruhová rotunda podtrhující zakřivené plátno, nebo samotný aparát, který si přikládáme k očím) na straně druhé.

Takto hybridním médii byly stereoskopické obrazy, které měly v době pořádání výstav částečně ambivalentní status, protože zatímco se v rovině účinku vztahovaly k virtualitě a fantasmatičnosti, v rovině formy vycházely z materiality.⁴⁸⁾ Stereoskopický obraz měl tedy na jedné straně obdobný status jako neviditelné energie, atmosférické jevy a projevy elektrických výbojů a jeho úkolem bylo, naučit diváka prostřednictvím tohoto přezívacího média vnímat nově. Například Ernst Mach kombinoval stereoskopickou fotografii s rentgenem při výzkumu pohybu, Vojtěch Šafařík a Karel Václav Bedřich Zenger vytvá-

45) Tamtéž.

46) Karel Č u p r, *Panorama bitvy u Lipan, Zlatá Praha*, 15, 1897–1898, č. 37, s. 438.

47) Zájem o plastičnost objektů je na výstavě všudypřítomný; mimo snahy o iluzi trojrozměrnosti vznikající pomocí hybridních médií, jsou na výstavách vystavovány plastické mapy či například fotoreliéfy Josefa Trousilka předznamenávající dnešní trojdimenzionální portréty.

48) Srov. Anne F r i e d b e r g, *The Virtual Window: From Alberti to Microsoft*. Cambridge: MIT Press 2006, s. 7–12.

řeli stereoskopické astrofotografie při zkoumání vesmíru, stereoskopie se však také používala v meteorologii, například k fotografování kulového blesku a k lepšímu určení jeho rozsahu a tvaru v prostoru.⁴⁹⁾ I přes svou fantasmatickou podstatu však stereofotografie provokovala svou realističností, který utvrzoval příznak haptičnosti narušující distanci mezi divákem a obrazem, který se u stereoskopu projevuje jednak v materiální, fyzické rovině (přikládáním aparátu k očím), jednak v rovině fiktivní iluze (řazení jednotlivých obrazových plánů za sebou při pohledu do stereoskopu). Autenticita stereoskopického zobrazení samozřejmě velkou měrou vycházela také z podmiňujícího média stereoskopu, z fotografie, která byla pro svou indexikalitu spojována s jednoznačnou průkazností, s pravdou. Výsledný obraz srovnávající dva fotografické důkazy byl tak považovaný za nezfalšovatelný, detailnější a skutečnější než skutečnost s potenciálem nahradit skutečnou vzpomínku.⁵⁰⁾ Aby bylo možné návštěvníka výstavy sugestivně provést českým světem a dokončit tak to, co započaly jednotlivé stavby a expozice lokálních kultur, byla u stereoskopů zdůrazňována spíše konkrétnost a mimetičnost než atmosférická abstrakce. Geografický transfer umožňovala stereoskopická panoramata na jubilejní výstavě představovaná Klubem českých turistů a na Výstavě architektury a inženýrství zastoupená panoramatem Národní jednoty pošumavské. Tyto panoramy divákovi zprostředkovávaly iluzi pohledu do trojrozměrných krajin nejkrásnějších částí Čech a Moravy⁵¹⁾ nebo do míst, která navštívili čeští cestovatelé. Stereoskopické fotografie se pokoušely návštěvníkům zprostředkovat odlišný zážitek tím, že je promění na „obyvatele celé země“ a přinese jim „svět na práh jejich domovů.“⁵²⁾ Tento typ iluzivní směny mezi aktuálním prostorem a prostorem reprezentace pak dokládá zejména způsob inzerce. Například výstavní stereofotograf František Krátký již od počátku své kariéry nemluvil o stereofotce pouze jako o okrasné pohlednici, ale svou sadu fotografií *Letem českým světem* doporučoval turistům⁵³⁾ a zdůrazňoval její funkci jako učební pomůcky k vyučování zeměpisu a dějepisu. Právě učitelé věřili v zázračné schopnosti „tělesných obrazů“ a tvrdili, že jeden takový obrázek nahradí dlouhé výklady, „uměleckým pojetím a provedením i vkusnou úpravou

49) Dále viz *Živa*, 24, 1914, č. 6, s. 183. Pavel S c h e u f l e r, *Fotografické album Čech 1839–1914*. Praha: Odeon 1989.

50) Stereofotografie tak mohla, i přes svou fantasmatickou podstatu, nahrazovat hmotný důkaz, a proto se na přelomu 19. a 20. století stereoskopické snímky využívaly k portrétní identifikaci, rozpoznání místa činu, při rekonstrukci zločinů a při soudních pitvách, ale stávaly se i součástí vědeckých ověřování vlastností lidskému oku neviditelných obrazů a obrazců. Srov. B. T. I v a n o v – A. L. L e v i n g t o n, *Stereoskopická česká fotografie*. Moskva: Gosudarstvennoje izdatelstvo Iskusstvo 1959. Arthur W. J u d g e, *Stereoscopic photography: Its Application to Science, Industry and Education*. London: Chapman & Hall LTD 1950.

51) Na výstavách byly předváděny fotografie zejména od Františka Krátkého, Jindřicha Eckerta a Josefa Picka.

52) Judith B a b b i t s, *Stereographs and the Construction of Visual Culture*. In: Lauren R a b i n o v i t z – Abraham G e i l (eds.), *Memory Bytes: History, technology and digital culture*. Durham – London: Duke University Press 2005, s. 135–139.

53) Ze světových průvodců lze jmenovat např.: James Henry B r e a s t e d, *Egypt through the Stereoscope: A Journey through the Land of the Pharaohs*. New York: Underwood & Underwood 1905. Daniel James E l l i s o n, *Italy through the Stereoscope: Journeys in and about Italian Cities*. New York: Underwood & Underwood 1903. Tyto průvodce vyzdvihují, že potenciální výletníci se zase mohou předem připravit na procházku mezi mrakodrapy vzdálených měst a naučit se orientovat v ulicích. Představa, že obrazový materiál umožní divákovi věrně a „lépe“ cestovat prostorem, předem se naučit trasu nebo si připomenout již absolvovaný turistický výlet, se přenáší i do současnosti. A opět připomeňme program od firmy Google Street View.

slouží výborně k vzdělání a vkusu a citu pro krásu, takže předčí podobné sbírky cizí“.⁵⁴⁾ Izolovaný pohled do stereoskopu eliminující okolní svět byl ve své době chápán jako médium, které se snaží zmírnit následky percepční nejistoty, odstínit rozptýlení neurotizující modernity a pevněji umístit diváka do „skutečné“, geograficky jednoznačně vymezené oblasti, jak naznačuje dobová reklama: „Sto stereoskopických fotografií určité země Vás uspokojí daleko více, než stejné množství rozptýlených pohledů na různé země.“⁵⁵⁾ Vlasteneckému duchu výstav však konvenoval mnohem více než let nad českými zeměmi přenos v čase a transport historických postav a událostí do soudobé skutečnosti, o čemž svědčí i velký ohlas světelného obrazu Jana Žižky malovaného malířem Národního divadla Robertem Holzerem pro zahajovací slavnost jubilejní výstavy. Nad Žižkovem bylo vztyčeno plátno obřích rozměrů a bylo nasvíceno čtyřmi elektrickými reflektory tak, aby z co nejvíce pražských lokalit bylo možné sledovat, jak „září nocí gigantická socha Žižky, vrch pod ní zmizel ve tmách a postava národního hrdiny vznáší se ve vzduchu jak světlé zjevení, jež hlídá usínající Prahu“.⁵⁶⁾ Nad Prahou se vztyčil „plamenný meč českého národa“⁵⁷⁾ jako upomínka na „všechny ty zkazky, pohádky a pověsti, které se jako palimpsest při každé příležitosti vrací do slábnoucí paměti“.⁵⁸⁾

Ze stejného důvodu budily velkou pozornost dioramata a později panoramata, tedy hybridní média na půli cesty mezi starým a novým, mezi materialitou a imaterialitou, spojující architekturu, malbu a sochařství, realistickou malbu a transparentní iluzi, přesnou konstrukci strojového typu a umělecké ztvárnění fikce. Jubilejní výstava plánovala představit Praze panorama, avšak kvůli nedostatečným finančním prostředkům se návštěvníci museli spokojit s dioramatem Karla a Adolfa Liebscherových, znázorňujícím bitvu studentů se Švédy na Karlově mostě. Ač bylo diorama vnímáno jako méně dokonalé než panorama, protože „co diorama ukazuje jako obraz se čtyř stran uzavřený, to panorama rozvinuje zdánlivě beze všeho prostorného obmezení“,⁵⁹⁾ přesto bylo v roce 1891 vyzdvihoáno jako působivý obraz se znamenitou perspektivou, u něhož zejména díky zatemnění a vrchnímu osvětlení „jako by to nebyl před vámi obraz, ale skutečnost“.⁶⁰⁾

Plnou imersi a tedy i sugestivnější přenos diváka do středu bitvy přinesla až následující výstava realizující Panorama bitvy u Lipan od Ludka Marolda za spolupráce Václava Jansy, Karla Rašky, Karla Štapfera, Theodora Hilšera a Ludvíka Vacátka.⁶¹⁾ Panorama,

54) Pavel S c h e u f l e r, *František Krátký: Český fotograf před sto lety*. Praha: Baset 2004, s. 19. Pedagogové věřili, že silný vizuální vjem zlepší paměť žáků. Výchovný potenciál nepřestaly zdůrazňovat ani stereoskopické fotografie, které se znovu objevují od třicátých let 20. století. (V českém prostředí lze jmenovat například učebnice od Rudolfa Prunera doprovázené stereoskopickými kresbami. Rudolf P r u n e r, *Plastické obrazy zoologické*. Praha: Rudolf Pruner 1936. Rudolf P r u n e r, *Prostorově viděné modely (anaglyfy) pro vyučování geometrie na hlavních a nižších středních školách*. ad.) ani dnešní stereoskopické kino či kino IMAX.

55) Daniel James E l l i s o n, *Italy through the Stereoscope: Journeys in and about Italian cities*. New York: Underwood & Underwood 1903, s. 687.

56) *Hlas národa*, 17. 5. 1891, s. 2.

57) *Příloha Národních listů*, 15. 5. 1891, s. 2.

58) - r, *První příloha Hlasu národa*, 16. 5. 1891, s. 1.

59) Karel Č u p r, *Panorama bitvy U Lipan, Zlatá Praha*, 15, 1897–1898, č. 37, s. 439

60) - l f, *Příloha Národních listů*, 31. 5. 1891, s. 1.

61) Během výstavy bylo umístěno v dvanáctiúhelné, uvnitř kruhové budově podle projektu stavebního výboru tesařského mistrem Františkem Vajtrem. Josef K a f k a (ed.), *Výstava architektury a inženýrství*:

byť médiem patentovaným sto let před pořádáním výstav, podle organizátorů přesně splňovalo hlavní cíle výstavy a reprezentovalo ono stále proklamované spojení techniky a umění. Mohlo tak vyhovět všestranně zaměřenému publiku a přesvědčivě demonstrovat milníky české historie, „zápas za idee Husovy“⁶²⁾ a „boj české demokracie proti pá-nům“.⁶³⁾ K dosažení přesvědčivé simulace náhradní krajiny⁶⁴⁾ bylo nutné transformovat základní definiční parametry tradičního obrazu – rám, plochu a plošnost. Rám nově zastoupil rámec budovy, ve které byl obraz umístěn: „Oba horizontální kraje kruhového, vlastně cylindrického obrazu jsou zakryty, hoření okrajem velikého středového stinidla, spodní v dovedně upraveném plastickém terrainu.“⁶⁵⁾ Obraz se zakřivujícím se povrchem se začal rozpínat do prostoru, a dovoľoval tak divákovi uplatňovat percepční zvyklosti z žitého prostoru na prostor iluze; divák mohl skenovat pohledem povrch obrazu, otáčet hlavu za periferními obrazy a detaily obrazu, vyvazovat se z ideální pozorovatel-ské pozice a volně se procházet v kruhové aréně panoramatu.⁶⁶⁾ Prolnutí těchto dvou percepčních modů ještě umocňovala nezbytná haptičnost obrazu, kterou zastupoval plastický terén sestávající se z trojdimenzionálních objektů mířících do žitého prostoru diváka. Již diorama se pokoušelo zastřít iluzivnost a rozšířit prostor obrazu před plátno: „skuteč-né kamení, skutečné dělo tu stojí s ochrannými koši, dlaždice a vytrhané kamení [...] skutečné meče a přilby švédské na zemi“.⁶⁷⁾ Kombinace těchto prostředků imersivního obrazu a uvolněný pohled pak vedly diváka „na výšinu, odkud se mu rozevírá pohled kolkol dokola až k samotnému horizontu kraje, nejnak, nežli jako by stál venku ve sku-tečnosti a byl přímým pasivním ovšem účastníkem zobrazené scény“⁶⁸⁾ a fascinovaly ne-vídanými a nevyzpytatelnými věcmi, „při nichž se hlava točí kolem osy a hlava jde ko-lem“.⁶⁹⁾ Oslňující divácký zážitek vznikající na spojnici několika smyslových podnětů⁷⁰⁾ pak byl u obou těchto simulací popisován jako reálný:

Spojená s výstavou motorů a pomocných strojů pro malozivnostníky, s přidruženou výstavou vynálezů pro živnostníky a s odbornou výstavou klempířů zemí Koruny české v Praze 1898: Hlavní katalog a průvodce. Praha: Nákladem Výkonného výboru 1989, s. 34.

62) Tamtéž, s. 35.

63) Tamtéž.

64) Srov. Lev Manovich, Lev M a n o v i c h, *The Language of New Media*. Cambridge – Massachusetts: MIT Press 2001, s. 111–116. Jedna z prvních funkcí panoramatu byla simulace vojenských operací navazující na detailní záznamy krajiny. Panoramatické obrazy se svou reálností a sugestivností měly umožnit lepší plánování vojenských zásahů a učit vojáka důkladněji pozorovat krajinu. Oliver G r a u, *Virtual Art: From Illusion to Immersion*. Cambridge: MIT Press 2003. Mnohem později se pokouší realitu simulovat i médium filmu. Například širokoúhlý film se obdobně snaží expandovat do prostoru. („Ve snaze upoutat filmového diváka a vytvořit mu na promítací ploše dokonalou iluzi skutečnosti, užívá kinematografie téměř na celém světě širokoúhlého filmu.“ Jiří P o l á š e k, Anamorfotické zobrazení a optika v kinematografii. *Filmový technik* 1957, č. 10, s. 152–154.) Tato tendence je ještě mnohem výraznější u omnimaxu a částečně i IMAXu.

65) Zvláštnosti jazykového projevu ponecháme ve všech citatích v původním znění včetně chyb oproti dnešním pravidlům. Karel Č u p r, Panorama bitvy U Lipan, *Zlatá Praha*, 15, 1897–1898, č. 37, s. 439.

66) Virtuální pohyb prostorem koresponduje s rozmáhajícími se dobovými zálibami, jako je např. balonové létání, které umožňují vidět „jinak“.

67) *Hlas národa*, 29. 5. 1891, s. 2.

68) Karel Č u p r, Panorama bitvy u Lipan, *Zlatá Praha*, 15, 1897–1898, č. 37, s. 439.

69) K. M. Č a p e k, „Bitva u Lipan“ v Práci. *Světobzor*, 15. 4. 1898, s. 273.

70) Ani audiální složka nezůstala neaktivována. Dobovou atmosféru umocňoval pěvecký soubor Hlahol,

V poslední chvíli našeho prodlení necháváme spočinouti oslněnému oku na frapantním „skutečném“ terénu, který i s četnými atrapami a přechetnými rekvizitami vytvořil chvalně známý všeuměl mezi našimi malíři Karel Štapfer. Nehledíc ani k mistrovsky napodobenému válečnému vozu s husitskou monstrancí a jiným úžasným podrobnostem, hlásí se o naši pozornost hlavně způsob, jakým dovedl Štapfer klamavě převést skutečný terén do malovaného, takže na některých místech těžko poznati, kde přestává šalba a kde začíná malba.⁷¹⁾

Atrakce známé hlavně ze zábavních parků amerického kontinentu se pokoušely rozptýlit diváka a odvést jeho pozornost od každodenních starostí a výstavního ruchu pomocí technického a mechanického provedení.⁷²⁾ Přední média dvou českých výstav se však snažila návštěvníkovi zprostředkovat přenos v časoprostoru a umožnit mu virtuální komunikaci se slavnými hrdiny českých dějin.⁷³⁾ Jelikož zapomínání a rozpomínání na hranici mezi minulostí a přítomností, mezi „malbou a šalbou“, bylo možné zejména při zvýšené míře realismu zobrazení, nikoli při posilování virtuální abstrakce, stalo se ideálním, nejpokrokovějším médiem panorama, byť bylo ze jmenovaných médií nejstarší.⁷⁴⁾

schovaný před zraky návštěvníků za panoramatickým obrazem, zpívající husitský chorál „Ktož jsú boží bojovníci“.

71) Karel Č u p r, Panorama bitvy U Lipan, *Zlatá Praha*, 15, 1897–1898, č. 37, s. 439.

72) Viz Lauren R a b i n o v i t z o v á, Slastná pokušení: Nicklodeony, zábavní parky a předvádění ženské sexuality v tomto čísle *Iluminace*. Ben Singer, Modernita, hyperstimuly a vzestup populární senzacnosti. In: Petr S z c z e p a n i k (ed.), *Nová filmová historie. Antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*. Praha: Herrmann & synové 2004, s. 190–204. Obě české výstavy měly atrakce blízké těm, jež se objevovaly v amerických zábavních parcích. Jubilejní výstava nabízela návštěvníkům obří skluzavku o délce 110 metrů a převýšení 6 metrům, která vzbuzovala nemalá očekávání: „bude přitažlivá, málokdo by nebažil po komické episodce, zajisté během krátké jízdy rychle se střídající značnou rychlostí vozu a zejména zajímavou stále se měnící polohou jedoucích osob.“ *Hlas národa*, 16. 3. 1891, s. 3. Výstava architektury a inženýrství nabízela návštěvníkům zase jízdu na kruholetu; 23 stupňů natočené, cyklicky se otáčející kruhové ploše, označované jako jedinečný český vynález patentovaný v několika zemích. Svědectví popisující nový tělesný zážitek, jsou pak velmi blízká těm, jež známe z amerického kontextu: „Pocity kruholety sdělně jsou nové i neobvyklé, velice příjemné i zábavné.“ Kruholet na výstavě. *Kurýr*, 23. 8. 1898. Obě atrakce však byly pouhými doplňky, které nebudily významný rozruch.

73) Fascinujícím tématem pro další práci zůstává, že hrdinství českého národa reprezentují zejména obrazy utrpení, porážek českého národa v duchu hesla: „Jsme syny národa ve stálém boji žijícího“. Výjev dioramaty ukazuje boj, vedený jesuitou Plachým, proti Švédům, je však nutné připomenout, že tento boj „platil vlastně celé české emigraci, která se Švédy domů se vracela, že to byl boj katolicismu proti našim ze země vypovězeným otcům, že to bylo dovršení té veliké porážky, která národ náš stihla na Bílé Hoře a jejíž následky cítíme ještě dodnes.“ – I f, *Příloha Národních listů*, 31. 5. 1891, s. 2. Panorama zas ukazuje, „že v záplavě krve zahynula česká demokracie a udoláno bylo nejnárodnější a nejvznešenější hnutí, jakým se dějiny našich předků mohou vykáhati [...]“. Karel Č u p r, Panorama bitvy u Lipan, *Zlatá Praha*, 15, 1897–1898, č. 36, s. 423.

74) Bitva u Lipan, *Národní listy*, 28. 5. 1898, s. 2.

Ambivalentní povaha médií české modernity a pivo

Milá Karlo! [...] Z počátku chtěla jsem Ti nakreslit obraz výstavy, abys aspoň poněti měla o těch divech a krásách, jež jsme tam nanesli, však přesvědčila jsem se, že bych tomu měla zapotřebí nejméně rys papíru. Ne, má drahá, musíš co nevidět sama přijet. [...] Co mi zbylo jiného, než v pavillonu smíchovského akciového pivovaru konati studia, chutnější-li ležák nebo to druhé, jež nalévají do bavorských džbánků. Můj muž byl rozhodně pro bledé, já pro černé, protože moc příjemně sládne.

Národní listy, 21. 5. 1891

Na základě této črty vystavovací praxe konce století se před námi jasněji rýsuje nejen soudobá heterogenita mediálního vymezení, ale i ambivalentní postoj k novinkám a technickým vynálezům, jež modernita prosazovala. Můžeme vidět, že elektřinu se svou schopností „oživovat“ neživé, ovládat aparáty, komunikovat, zprostředkovat přenos mezi soukromým a veřejným prostorem, vykreslovat nové, půvabné obrazy můžeme považovat nejen za dobový objev, ale i za element, který obdobně jako magnetické a rentgenové paprsky aspiruje naplnit všechny funkce právoplatného média. Virtualita, imaterialita těchto médií, nespoutanost a neohraničenost jejich obrazů byly dobově preferovány nad čistě materiálními médii, protože zprostředkovávaly odlišný zážitek; dobový diskurs je i proto považoval za legitimní součást umění, kultury, techniky i populární zábavy. Tato média lépe konvenovala dobové euforii z toho, že konečně se český národ může světu pochlubit přehlídkou novinek. Tryskající fontána, ohňostroje a barevné iluminace mohly nejlépe ze všech médií proměnit pražské výstaviště na prostor festivalu a nepřetržité oslavy českého vítězství. Všudypřítomný nacionální duch však potřeboval rovněž tradičnější média, která ožíví národní mýty a symboly. Proto byly obrazy imateriálních médií velmi často podřizovány pevným rámcům a rámcům, tradičnější kompozici a mimetičnosti a obracely se k (stereo)fotografiím, dioramatickým a panoramatickým obrazům. Použijeme-li symbolického obratu, elektřina byla posléze „uzavřena“ do stroje vystavovaného před zraky diváků po další století – do kinematografu, jenž diváky fascinoval svou přesností, technickým, materiálním základem i materií viditelného stroje a opět – realističností a mimetičností vytěšňující abstraktní, atmosférické obrazy centrálně perspektivní kompozicí obrazu. Českou modernitu tedy necharakterizuje touha po neustálých novinách a dynamickém rozptýlení, ale udržování neustálé ambivalence mezi moderním a tradičním, podporování napětí mezi předmoderním a moderním obrazem, dějinnou událostí a fikcí, skutečností a virtualitou. Tak se v heterogenním výstavním prostoru propojily obrazy materiální i jejich nehmotné protějšky, aby občerstvily diváka unaveného sledováním přehlídky pokrokových výdobytků.

Vztah k abstraktním, imateriálním zážitkům byl vyvažován nejen tradičnějšími dojmy, ale i pozitivky „solidnějšími“, jež návštěvníkům parku doprávalo na šedesát ochutnávání hojně navštěvovaných v návaznosti na tradici pojímání hostinců jako míst národnostního zápasu a téměř jediného veřejného prostoru, v němž se od poloviny 19. století „virtu-

ILUMINACE

Lucie Česálková – Kateřina Svatoňová: Mezi malbou a šálbou



Křížikova fontána – kresba Jiří Vilímek. *Zlatá Praha*, 12. 6. 1891.

ální realita“ jungmannovského projektu českého světa stávala skutečností.⁷⁵⁾ Ochutnávárny potvrdzovaly, že žijeme „ve vlasti piva“,⁷⁶⁾ známého symbolického slovanského nápoje, který velmi často vstupoval do symbiózy s vlasteneckou emblematickou, zejména husitskou; neřídka se setkáme s komentářem, že návštěvník se šel nejprve podívat na „Husa“ vystaveného v retrospektivní a umělecké expozici a zbytek dne strávil „studiem“ nejruznějších druhů pív.⁷⁷⁾ Zdá se tedy, že hlavním médiem těchto výstav bylo pivo, specifický produkt mnoha českých průmyslníků, neustále skloňované jako národní nápoj, jehož popularita zcela zastiňovala ostatní atrakce a exponáty. V ochutnávárkách spojených s mnohačetnými národnostními konotacemi tak vznikala prostor pro projevy národní hrdosti a nadšení z toho, že se „virtuální projekt“ definitivně podařilo ukotvit v každodennosti a v rovině institucionální.⁷⁸⁾ Dobový komentář „co pak je to vlastně zahájeno? Naše radost, rozechvění nad slavností, vzrušenost sváteční je zahájena, je dokonalá a ta je vlastně hlavní atrakcí“⁷⁹⁾ dokládá, že atraktivita výstavy nespočívala ani tak na jednotlivých vystavených exemplářích, ale vázala se na celistvý výstavní prostor jako dynamickou exhibici národního vítězství. Bylo tedy vcelku logické, že právě ochutnávárny, z nichž bylo možné sledovat celistvé „diorama“ výstavních prostorů, vystavené materiální, imateriální obrazy a objekty, vidět fontánu, vzlet balónu a bylo možné slyšet hlas z Národního divadla, tvořily nejen středobod výstavního života, ale i architektonických plánů pražského výstaviště.

Mgr. Lucie Česálková, Ph. D. (1983)

Je odbornou asistentkou na Ústavu filmu a audiovizuální kultury FF MU v Brně. Věnuje se především problematice nonfiktivního filmu, konkrétně pak jeho vzdělávací a propagační roli. Zabývá se však i mediálněarcheologickým výzkumem české modernity. (Adresa: Ústav filmu a audiovizuální kultury, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, Arne Nováka 1, 602 00 Brno; lucie.cesalkova@gmail.com)

PhDr. Kateřina Svatoňová, Ph. D. (1978)

Je odbornou asistentkou na Katedře filmových studií FF UK v Praze. Věnuje se především mediálněarcheologickému výzkumu (české) modernity, proměnám vnímání prostoru a času ve vizuální kulturu a vztahu filmu a jiných médií. (Adresa: Katedra filmových studií, Filozofická fakulta, Univerzita Karlova v Praze, Náměstí Jana Palacha 2, 116 38 Praha 1; katerinasvatonova@gmail.com)

75) Vladimír M a c u r a, Hospoda v české vlastenecké kultuře. In: Vladimír N o v o t n ý (ed.): *Hospody a pivo v české společnosti*. Praha: Academia 1997, s. 29.

76) *Národní listy*, 31. 5. 1891, s. 5.

77) Četnost tohoto obrazu potvrzuje i to, že se stává ústřední osou putování Matěje Broučka na výstavu, který opouští své oblíbené místo v hostinci u Kohouta pod obrazem Husa, aby se přesvědčil, zda na výstavě je opravdu vystaven obří sud piva. Svatopluk Č e c h, *Matěj Brouček na výstavě*. In: Svatopluk Č e c h, *Pestré cesty po Čechách*. Praha: Fr. Topič 1892.

78) Jak dokládají provolání typu: „nejenže chceme žít – my najednou také žít *dovedem*“. *Příloha Národních listů*, 17. 5. 1891, s. 1.

79) *Příloha Národních listů*, 15. 6. 1891, s. 1.

SUMMARY

BETWEEN PAINTING AND DECEPTION

Im/material Images of Czech Modernity

Lucie Česálková – Kateřina Svatoňová

This media-archeological study examines the environment of Czech modernity, delineated by two crucial events organized at the turn of the 19th century in Prague – the first entirely Czech *General Global Exhibition: In Honor of the Centennial of the First Industrial Exhibition in 1791* (*Všeobecná zemská výstava: Na oslavu jubilea první průmyslové výstavy roku 1791 v Praze*, 1891) and the *Exhibition of Architecture and Engineering: Together with Exhibition of Motors and Auxiliary Machines for Small Businesses, and with Professional Exhibition of Metalworkers of the Lands of the Bohemian Crown* (*Výstava architektury a inženýrství: Spojená s výstavou motorů a pomocných strojů pro maloživnostníky, s přidruženou výstavou vynálezů pro živnostníky a s odbornou výstavou klempířů zemí Koruny české*, 1898), the latter being understood as a demonstration of the upcoming century, in which the medium of cinema as well as existence of the state itself fully developed. Within the space of exhibitions — those fascinating environments forming the visual experience of modernity and at the same time environments of an inter-discursive, inter-medial and inter-disciplinary overview of images-attractions — it is revealed how the interaction of individual innovations brought about by the end of the century influenced the definition of medium, how the definition of medium became expanded or narrowed, and how this dynamic influenced the shape of certain representations. Exhibitions allowed visitors to see different varieties of material images (diorama, panorama, stereoscopic panoramas), as well as immaterial images constructed by invisible rays and energies (X-ray images, kinetic images of a colossal magnet, but, above all, images of a light fountain and electric lighting), exhibited also as a product of legitimate contemporary media.

The study does not offer just an argumentation for media heterogeneity at the end of the 19th century and period differentiation of media definitions, but focuses also on manifestations of such media variegation in very specific local conditions. In order for these exhibitions to be able to demonstrate the continually promoted idea of a well-developed nation and to stimulate the spirit of enterprise in Czech industrialists, the newest inventions of Czech industry, engineering, science and culture were exhibited. At the same time, however, the conception of the exhibitions was subjected to national needs, and this is the reason why also thematically and technologically much more traditional images were exhibited, constructing a seeming continuity of historical development of the Czech nation. Thus, end-of-the-century media in the Bohemian lands were affected by two perspectives: In concordance with radical changes of modernity, the exhibitions were focused on future development, and at the same time, they were looking back into history at adored Czech national symbols in an effort to bridge the long period of the Czech nation's submission. The study reveals that Czech modernity of this era was not characterized by a typical desire for constant innovations and dynamic "dispersion," but rather sustaining a constant ambivalence of modern and traditional, support of tensions between pre-modern and modern image, historical event and fiction, reality and virtuality. These seemingly contradictory features are connected in media and in the whole space of exhibitions, together with the symbolic national beverage – beer, in order to refresh the spectator tired by everyday observations of the innovations provided by progress.

Translated by Jan Hanzlík