

Poláček, Vojtěch

**Rondokubistická scénografie? : charakteristiky stylu a hledání jeho příkladů na českých jevištích**

*Theatralia*. 2022, vol. 25, iss. 2, pp. 81-114

ISSN 1803-845X (print); ISSN 2336-4548 (online)

Stable URL (DOI): <https://doi.org/10.5817/TY2022-2-5>

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/digilib.77248>

License: [CC BY-NC-ND 4.0 International](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

Access Date: 29. 11. 2024

Version: 20230120

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

## Rondokubistická scénografie?

Charakteristiky stylu a hledání jeho příkladů  
na českých jevištích

### Rondocubistic Scenography?

Characteristic Features of Style: In Search of Examples  
on Czech Stages

Vojtěch Poláček

#### Abstrakt

Článek se pokouší hledat příklady rondokubismu (národního stylu, českého art deco) v české meziválečné scénografii a zkoumá, proč stojí toto unikátní propojení moderních (kubistických) a tradičních (historických, folklórních) vlivů v dějinách české scénografie na okraji. Zamýšlí se nad důvody, proč je podobných příkladů málo, navíc často aplikovaných povrchně a nedůsledně, proč nebyly nikdy systematicky zkoumány a proč jsou mnohdy vyčleňovány z kontextu českého avantgardního umění. V rámci zkoumaných příkladů seznamuje čtenáře především s díly Vlastislava Hofmana, Ladislava Machoně, Pavla Janáka, Františka Kysely a Václava Špály.

#### Klíčová slova

scénografie, výtvarné umění, rondokubismus, národní styl, art deco, avantgarda, folklór

#### Abstract

This article deals with the examples of Rondocubism (folk style, Czech Art Deco) in Czech interwar scenography and searches for the rationale as to why this unique mixture of modernist (Cubism) and traditional (historical, folklore) influences is at the periphery of the history of Czech scenography. The reasons why the examples are few, superficial, and inaccurate, were not approached systematically by the scholars, and were often discussed outside the context of Czech avant-garde art are highlighted. The study also introduces some lesser known works by Vlastislav Hofman, Ladislav Machoň, Pavel Janák, František Kysela, and Václav Špála.

#### Key words

scenography, art, Rondocubism, folk style, Art Deco, avant-garde, folklore

---

Tato studie vznikla jako součást výzkumu projektu GAČR „Primitivní a lidové umění v české divadelní avantgardě: kontext, teorie, praxe“ (18-08260Y), který je řešen na Katedře divadelní vědy Filozofické fakulty Univerzity Karlovy v Praze.

## Problematika pojmu rondokubismus

Rondokubismus se těší oblibě v Československu v první polovině 20. let. Hnutí zasahující architekturu a užité umění se v této době objevuje také v jevištním výtvarnictví. S výrazem „rondokubistická scénografie“ se ale nesetkáváme. Je pro to několik důvodů, které představím v prvních kapitolách tohoto textu. V dalších pak ukáži příklady zkoumané stylové vlny na divadle.

Rezervovanost teoretiků divadla k reflexi těchto fenoménů lze chápat. Největší komplikací je nepřehledný odborný diskurz, pojmy, které unikají vymezení. Není totiž shoda na definici rondokubismu a příkladům hnutí se od badatelů dostává různých označení (viz níže). Zájem o dílčí téma, styl, či konkrétního umělce vedl odborníky k akcentování rozdílných aspektů umělecké vlny a následně k odlišnému způsobu jejího napojení na umělecko-historický kontext.

V titulu uvádím adjektivum odvozené od termínu *rondokubismus*. Vede mě k tomu snaha o srozumitelnost. Předpokládám, že si pod tímto pojmem čtenáři něco konkrétního představí a budou motivováni si text přečíst. Jedná se z mé strany tedy tak trochu o marketingový úskok. Již samotný termín rondokubismus totiž není snadno uchopitelný a otazník kladený za slovo scénografie by se tak klidně mohl objevit již za slovem „rondokubistický“.

Ačkoli se objevuje již od 20. let, jako termín je rondokubismus běžně používán až od konce 60. let, a to v dílech odborníků, kteří zdůrazňují návaznost rondokubismu na kubismus, například Marie Benešové (1969) a Vojtěcha Lahody (1996). Stejná motivace pak vedla Rostislava Švácha k používání termínu *obloučkový kubismus* (ŠVÁCHA 1995) či *třetí kubistický styl* (ŠVÁCHA 2000). Tyto pojmy sugerují, že se jedná o pozdní, specifickou fázi kubismu. Umění v reakci na konec války a vznik nového státu nasávalo lidové a národní prvky, zdůrazňovalo témata budování a práce, exkluzivní výstřelky nahrazovala díla uměřená a srozumitelná širším masám. Lahoda vedle těchto ideologických důvodů vidí ve změnách i obecnější sociálně psychologické důvody: „Počátek dvacátých let znamená otupení a ohlazení ostrých hran předválečného kubismu. Radikalismus vyprchává, v životě i umění nastává touha po spočínutí, smíření a nasání nových sil“ (LAHODA 1996: 134).

Představu, že se rondokubismus vyvinul z kubismu, podporuje i skutečnost, že se oběma příbuzným stylům věnoval podobný okruh umělců. Ideový podtext se v reakci na historické změny radikálně proměnil, identifikovat lze ovšem kontinuitu ve vývoji forem. Kubismus i rondokubismus užívají elementární tvary a výrazně plastické a rytmicky organizované architektonické článkování. Změna spočívá v Lahodou zmiňovaném „otupení“ a „ohlazení“ (LAHODA 1996: 134).

Jsou i další perspektivy. Jiní odborníci stejná umělecká díla nevnímají jako zástupce pozdní kubistické vlny, ale spíše jako ranné příklady *českého art deco*, například Zdeněk Lukeš (1994; 2006),<sup>1</sup> Jana Horneková (1998). Také pojem art deco má starší kořeny,

1 Lukeš (1994; 2006) používá historický pojem „národní sloh“, ale vnímá jej jako českou verzi art deco.

ale v odborném, zejména anglofonním, prostředí se etabluje až od konce 60. let.<sup>2</sup> Návaznosti art deca na české umění začátku 20. let lze vidět ve výrazném geometrickém dekoru nebo ve vytríbenosti provedení a materiálů.

Další skupina odborníků zdůrazňuje lidové a dekorativní aspekty popisovaného hnutí. Akcentuje také jeho ideologické pozadí související se snahou formovat nový národní sloh rodícího se Československa. Narazit tak můžeme na pojmy jako *národní dekorativismus*, *český dekorativismus* (ADLEROVÁ 1987), či inkluzivní termín *národní styl* (HNÍDKOVÁ 2009; 2013), kladoucí tato umělecká díla do souvislosti se staršími uměleckými proudy (česká novorenesance, vliv Arts and Crafts, folkloristicky orientované umění přelomu 19. a 20. století).<sup>3</sup>

Art decové a národně dekorativistické kategorie se v odborných textech neřídko překrývají a doplňují. K vyvážené fúzi obou interpretací dochází v pohledu Aleny Křížové (2001; 2015). Ta volí termín národní dekorativismus, který považuje za specifickou, českou, ale přesto jednoznačně odvozenou formu francouzského art deca, „poznamenanou inspirací z lidové kultury“ (KŘÍŽOVÁ 2015: 63). Konkrétní, především ornamentální inspirace však v jejím pojetí nepřichází ve 20. letech jako něco nového, nýbrž jsou již přetavené „několika desetiletými působení svérázu“ (KŘÍŽOVÁ 2015: 63), tedy předešlými folkloristickými vlnami v českém umění. Křížová se ostatně podílela také na větší přehledové výstavě s katalogem (POTŮČKOVÁ et al. 2004) nazvané *Folklorismus v českém výtvarném umění XX. století* (2004–2005).<sup>4</sup> Ta představovala řadu po sobě jdoucích vln, ve kterých se české moderní umění inspirovalo lidovou kulturou, včetně vlny spojené se vznikem Československa (MLATEČKOVÁ 2005: 65–67).

Debata na poli dějin výtvarného umění ukazuje, že je nelehké sledovaný fenomén vymezit. Všichni zmínění odborníci mají totiž ze svého úhlu pohledu pravdu. Rondokubismus navazuje na kubismus i folkloristické tendence, zároveň je možné ho označit i za českou variantu art deca. Hrany daných kategorií se v historickém kontinuu jeví neostré a jsou do velké míry umělé. Na tuto uměleckou vlnu je proto třeba nahlížet jako na průnik všech jmenovaných tendencí, jak činí například historik architektury Petr Krajčí (1998).<sup>5</sup> Vyzdvihování pouze jediné z relevantních souvislostí se jeví účelové.

Snaha o rámcovou definici pojmů je žádoucí. Jen díky těmto polemikám je možné uměleckou vlnu pochopit a dopracovat se k syntetickému a plastickému pohledu na ni. Není ovšem účelné snažit se jednotlivé termíny vymezit pevně nebo se mezi nimi snažit vytvářet přesné hranice. Jedná se totiž o různé úhly pohledu na tentýž fenomén. Přestože předmět zájmu zůstává přibližně stejný, dostávají se v každé z těchto perspektiv do popředí jeho určité aspekty a jiné ustupují do pozadí. Míra významnosti jednotlivých aspektů dílo od díla kolísá.

2 Největší vliv na ustálení a rozšíření pojmu má monografie *Art Deco of the 20s and 30s* z roku 1968 (HILLIER 1968).

3 Dušan Jurkovič, Joža Úprka, Kamil Hilbert, Karel Vítězslav Mašek, Jan Kotěra aj.

4 České muzeum výtvarných umění v Praze, Praha, 2004; později také v Chebu, Hodoníně a Uherském Brodě.

5 Krajčí volí obdobně jako Lukeš termín „národní sloh“.

Dějiny umění jako dějiny stylů byly v posledních dekadách napadány.<sup>6</sup> Koherentní stylové kategorie jsou produktem modernismu. Dnes bývají stylové pojmy vnímány s ohledem na širší rejstřík výkladů a slouží spíše jako základní orientační nástroj nebo pomůcka znalců a uměleckého trhu (BAKOŠ 2021). Složitá a někdy nepřehledná diskuze nabízí žádoucí vícedimenzionální pohled na problematiku. Zároveň však může vytvářet i rezervovanost k záplavě termínů, které se snaží zkoumanou množinu uměleckých děl definovat. V literatuře je možné se setkat s nejméně sedmnácti označeními.<sup>7</sup>

Komplikovanost a unikavost pojmů může být tedy prvním důvodem, který české odborníky na divadlo a scénografii od studia těchto fenoménů odrazoval. Je jich ale více.

## Specifika divadelní zakázky

S termínem rondokubismus se v oblasti divadla nesetkáváme i z prostšího důvodu. Ukázek neexistuje mnoho. Dle mého názoru je to zřejmě hlavně proto, že národní a folklórní ladění rondokubismu jej diskvalifikovalo z inscenování řady především zahraničních dramát. Konzervativní hodnoty stylu, jakými jsou kvalita provedení, stálost, nadčasovost, serióznost, uměřenost, obsahová i formová povznesenost a vlastenectví, hodnoty, které jej předurčily k tomu, aby vstoupil na pole architektury vil, bank, krematorií a úřadů, jej zároveň vylučovaly ze zájmu mladších, radikálnějších avantgardistů. Tyto vlastnosti nebyly také příliš slučitelné s pomíjivostí a kašírovaností,<sup>8</sup> typickými pro divadlo jako takové.

Další důvod je možné hledat v charakteru rondokubismu jako výhradně výtvarném a navíc pouze československém proudu, který nevstupoval do dobového uvažování o divadle jako celku a nebyl občerstvován vlivnými idejemi ze zahraničí. Zjevně hlavně z těchto příčin nepodněcoval vznik ucelených divadelní teorií a komplexních nebo manifestačních rondokubistických inscenací (na rozdíl např. od expresionismu, futurismu, konstruktivismu, surrealismu či ojedinele i samotného kubismu<sup>9</sup>).

To neznamená, že byly rondokubistické prvky výprav v nesouladu s laděním dramát či režijními záměry. Nevstoupily ovšem inscenacím stylovou jednotu, která by mohla být dobovým publikem reflektována. Rondokubismus s jeho typickým tvaroslovím tak byl většinou v divadelních dílech přítomný jen jako fragment fragmentu. Jako forma, omezující se na výtvarnou složku inscenace, v jejímž rámci se navíc její pomocí často řeší jen některé konkrétní dekorace či scény.

6 Např. ve studii Hanse Beltinga *Konec dějin umění?* z roku 1983 (BELTING 2000: 127–213).

7 Mimo již zmíněné: rondokubismus, styl Legiobanky, obloučkový dekorativismus, obloučkový styl, barevný svéráz, architektura svérázová, lípaný styl, poválečný eklekticismus, sloh popěvratový.

8 Snahou vytvořit určitou krátkodobou iluzi využitím laciných a méně trvanlivých prostředků.

9 Např. *Průvod* Jeana Cocteaua (prem. 18. 5. 1917, Ballets Russes, Théâtre du Châtelet), ve kterém se v kubistickém stylu nese i hudba (viz CALKINS 2010). I zde můžeme vidět průniky s jinými směry, hlavně se surrealismem.

## Situace před válkou

I přesto, že příkladu je málo, je škoda, že se debata o rondokubismu na divadle nevede. Nejen proto, že oboru stylová vlna uniká, nýbrž i proto, že se tak deformuje pohled na celou problematiku kubismu v divadle. Ten na česká jeviště vstupoval jiným způsobem než do výtvarného umění, a dostával od teoretiků jiná pojmová označení. První, radikálnější kubistická vlna (1910–1914) se časově kryje s divadelními projevy označovanými někdy divadelními historiky i samotnými divadelníky za pozdně symbolistické či expresionistické,<sup>10</sup> nesoucimi ovšem kubistické rysy. Ve světovém měřítku se jedná o práci s abstrahovanými geometrickými tělesy (kubusy), potlačěním hloubky či proměnou atmosféry a divácké perspektivy za pomoci světla. Takové postupy byly přítomné v dílech předválečných experimentátorů na poli scénografie, jakými byli Georg Fuchs, Adolphe Appia a Edward Gordon Craig, umělci přiřazovaní většinou k symbolismu.

Před první světovou válkou se zmiňované reformy odrazily také v českém divadle. Jak uvádí Věra Ptáčková v katalogu ojedinele výstavy *Kubismus a česká scénografie* (1995)<sup>11</sup> nebo jinde Vojtěch Lahoda (1996: 86), Marie Benešová (1998) či Martina Koukalová (2018; 2019), lze těsné spojení s kubismem vysledovat v inscenacích Divadla umění, silně ovlivněného Craigem a Appiou, ale i aktuální vlnou kubismu v české architektuře. Iniciátory vzniku tohoto divadla byli režisér Pavel Neri, což byl pseudonym kubistického architekta Petra Kropáčka, další kubista a žák Jana Kotěry Ladislav Machoň, který se podle Marie Benešové scénickým návrhům částečně inspirovaným kubismem věnoval již od roku 1910 (BENEŠOVÁ 1998), a divadelní režisér a herec Vojta Novák.<sup>12</sup> Pro posledního jmenovaného tvořili v této době kubistický nábytek Pavel Janák (LAHODA 1996: 86) a Vlastislav Hofman (NEŠLEHOVÁ 2004: 82), přední představitelé českého architektonického kubismu. Janák činnost Divadla umění také reflektoval na stránkách *Uměleckého měsíčníku* (JANÁK 1913a, b).

Vedle monochromních zřasených drapérií, typických pro symbolismus volily výpravy vytvářené kolektivem jmenovaných umělců, ale zejména Machoněm, také kubizující geometrické objekty. V inscenaci Molièrových *Šibalství Scapinových* (1912, r. Vojta Novák),<sup>13</sup> kterou Věra Ptáčková označuje za „počátek české moderní scénografie“ (PTÁČKOVÁ

10 Např.: „Pro Craiga byl charakteristický symbolismus, své návrhy dovedl k dokonalosti v Hamletovi z roku 1912...“ (ALLAIN a HARVIE 2006: 40). „V Hilbertových *Psnacích* (režie a scéna V. Novák) byla scéna vybudována důsledně symbolistně pomocí bílých látkových jehlanů, postavených na hroty na šedomodrém látkovém pozadí, a několika hmotných objektů rovněž symbolického významu [Divadlo umění 1913. – pozn. V.P.]“ (ČERNÝ 1977: 387). „Poprvé se na českém jevišti objevil evropský expresionismus v roce 1914 v inscenaci *Zmoudření Dona Quijota* (autor předlohy Viktor Dyk) německého režiséra českého původu Františka Zavřela ve scéně Františka Kysely“ (ŠŤASTNÁ 2017: 52).

11 Dům U Černé Matky Boží. Text *Kubismus a česká scénografie* z katalogu (PTÁČKOVÁ 1995) byl přetisknut také v knize *Divadlo na konci světa* (PTÁČKOVÁ 2009). Tématu se autorka věnuje i v *Dějinnách českého výtvarného umění IV/1* (PTÁČKOVÁ 1998).

12 Divadlo umění byl amatérský spolek. Navazoval na činnost Lyrického divadla (1911) a spolku Akademikové vinohradští (1910), za nimiž stály stejné osobnosti. Více viz (KOUKALOVÁ 2019: 28).

13 Prem. 17. 12. 1912, Hotel Central.

1982: 20), umístili po obvodu sálu nakloněné roviny jehlanového tvaru.<sup>14</sup> Ke kubismu však měla tato přelomová inscenace blízko nejen výtvarným pojetím, ale i eliminací kukátkového jeviště. Vyrušila malované, ilustrující dekorace a umístila herce na podium, odhalené po kubistickém způsobu<sup>15</sup> blízkému a vícedimenzionálnímu pohledu diváků.<sup>16</sup> Jevištní prostor nebyl dynamizován a rytmizován jen hmotou, ale také světlem (BENEŠOVÁ 1998). Výrazné bílé jehlany se objevily i v další inscenaci Divadla umění, v *Psancích* (1913) Jaroslava Hilberta.<sup>17</sup> Jednalo se tu o expresionisticky a symbolisticky motivovanou abstrakci. „Útvary svírající jevištní prostor“ vyjadřovaly „tragickou osudovost“, „skutečnost čistou, ale přitom krutě zraňující a zařezávající se do duší“ (NOVÁK 1913: 250). Vzhledem k artikulovaným záměrům tvůrců lze v souvislosti s inscenacemi Divadla umění hovořit také o divadelní verzi českého kuboexpresionismu, který zažíval největší konjunkturu právě v několika předválečných letech.

Proměnu perspektivy pomocí prostorových deformací a světelných efektů (např. difusního světla či barevných filtrů), která může upomínat na malířskou kubistickou metodu, je možné identifikovat<sup>18</sup> také v další zlomové inscenaci předválečných let, ve *Zmoudření Dona Quijota* (1914) Viktora Dyka,<sup>19</sup> běžně spojované se secesí, symbolismem a expresionismem. Režisér František Zavřel, poučený z Mnichova Fuchsovými experimenty s reliéfní scénou,<sup>20</sup> vytvořil spolu se scénografem Františkem Kyselou zvláštní abstrahovaný prostor rušící realistické poměry mezi figurami a prostředím a užívající geometricky zjednodušené plošné dekorace.

Příkladů předválečných českých inscenací s kubistickými rysy je více. Uvádím ty nejvýraznější, a navíc vytvořené umělci, kteří budou aktivně tvořit během poválečné rondokubistické vlny – Ladislavem Machoněm a Františkem Kyselou. V díle druhého jmenovaného, trvale čerpajícího z tradic lidového umění, je již v této době možné tušit poválečnou dekorativistickou verzi kubismu. Roku 1913 se Kysela podílel na první kolekci loutkového divadla *Dekorace českých umělců*, pro které vytvořil kubizující proscénium a oponu. Toto tzv. Alešovo divadlo (obr. 1) patří podle Jaroslava Blechy svým výtvarným zpracováním vůbec „k nejlepším, která kdy v tomto oboru u nás vznikla“ (BLECHA 2013: 24). Jasný kolorit a hra s ornamentem z něj činí originální dílo, nezávislé na zahraničních vzorech a předznamenávající „kubizující české art deco“ (BLECHA

14 V literatuře se přetiskuje Machonův návrh k *Šibalství Scapinovým* (1912) z NTM (PTÁČKOVÁ 1982; LAHODA 1996; KOUKALOVÁ 2018). Problematická je datace 1913 u Machonovy signatury. Může být pozdějším a nepřesným vročením autora, tento detail by si zasloužil odborné ověření.

15 „[...] je takřka nemožné nesrovnat tento postup s metodou kubistické malby, která rovněž anulováním perspektivy zrušila ‚kukátkový obraz‘“ (PTÁČKOVÁ 1998: 371).

16 „Jeviště, hra a herci postaveni byli na podiu, úplně volně ve středu mezi diváky, bylo zde taky odstraněno vše, co se myslívá, že diváka odděluje a vzdaluje od jeviště a hry: nebylo zde ani nepřekročitelné vzdálenosti k rampě, ani ‚malovaných‘, skutečnost předstírajících kulis, ani rampového světla, jež prý skresluje, ale herci byli zcela v dosahu a v téměř světle jako my, jako bychom to byli sami“ (JANÁK 1913a: 99).

17 Prem. 4. 5. 1913, Intimní divadlo, Švandovo divadlo.

18 V souvislosti s kubismem inscenaci zmiňuje V. Lahoda (1996: 86).

19 Prem. 4. 6. 1914, MDKV.

20 Více k tématu (JOCHMANOVÁ 2005).



**Obr. 1:** Proscénium. František Kysela. Alešovo divadlo, 1913.  
Sbírka Národního muzea (H6D-3141).

2013: 24).<sup>21</sup> Do předválečného kubistického hnutí byli vedle Machoně a Kysely zapojeni i architekt Vlastislav Hofman či malíř Václav Špála, další výtvarníci, kteří se v některých návrzích z dvacátých let rondokubismu dotkli.

Zmiňované předválečné příklady ovlivněné kubismem nejsou svým tvaroslovím k tomuto směru na první pohled jasně přiřaditelné, jsou proto často zařazovány do jiných umělecko-historických kategorií (expresionismus, symbolismus).<sup>22</sup> Časově i základní ideou mají však ke kubismu blíže než některé na první pohled kubističtější inscenace poválečné. S celkovým inscenačním konceptem totiž tvoří soudržný, logický celek a motivují je hlubší umělecké záměry.

21 Hledání rondokubistických vlivů v loutkovém divadle je ošidné. Geometrická redukce vychází z povahy materiálu loutek. Kuželovité tvary figur mohou také odkazovat k obecným vlivům modernismu, bez vazby k rondokubismu. Ornament inspirovaný lidovým uměním zase může vycházet z kořenů tohoto druhu divadla a nemusí být projevem kalkulace moderního tvůrce. V některých případech je však korelace s uměleckými trendy zjevná: proscénium Školního loutkového divadla Bohuslava Metelky (začátek dvacátých let), proscénium Františka Trely pro Loutkové divadlo Domovina (1924). K lidovým dekorům a jednoduchému geometrickému tvarosloví mají blízko i loutky Rudolfa Kubička, žáka Františka Kysely (začátek dvacátých let). Více (JIRÁSKOVÁ a JIRÁSEK 2011: 97, 154–157, 272–275).

22 Viz pozn. 11.



## Situace po válce

První světová válka představuje v české společnosti a kultuře cézuru. První avantgardní vlna včetně kubismu jako myšlenkově průbojného a celistvého hnutí více méně odezněla. Vlastně ještě dříve než se, s okrajovými a exkluzivními výjimkami zmíněnými v předchozí kapitole, kubismus výrazněji uplatnil na jevišti.

Přestože existují výjimky, aplikující kubismus radikálněji a důsledněji (např. tyto scénografické realizace: Vlastislav Hofman: *Orfeus a Eurydika*, 1921;<sup>23</sup> Bedřich Feuerstein: *R.U.R.*, 1921;<sup>24</sup> Josef Čapek: *Tourneé*, 1921;<sup>25</sup> Jiří Kroha: *Matěj Poctivý*, 1922,<sup>26</sup> tři poslední zmíněné inscenace příznačně režíruje Vojta Novák, klíčová osobnost předválečného Divadla umění), vstupuje po válce kubismus do výprav často jen jako módní, dekorační prvek, eventuálně jako prostředek ilustrace určitého sociálního prostředí. Kubistické tvarosloví je ve výpravách mnohdy využito pouze v plošném ornamentu (např. ve vzorech tapet) či je kubisticky pojednán nábytek. Všechny tyto charakteristiky splňuje například inscenace Andrejevova *Rozumu* (1924, r. Jaroslav Hurt)<sup>27</sup> s ranou výpravou Antonína Heythuma. Podobným způsobem s kubistickými vlivy pracují i některé návrhy výprav, ovlivněné rondokubismem, detailněji představené v další části textu.

Není náhoda, že ke změnám v aplikaci kubismu dochází přesně v době, kdy se nově uplatňuje rondokubismus, v době „zkrocení kubismu“ (LAHODA 1996: 134), jak ji v titulu příslušné podkapitoly své monografie označuje Vojtěch Lahoda. Řadu scénografií, přiřazovaných na základě podobnosti formálního tvarosloví ke kubismu, by tak možná bylo vhodnější včlenit spíše do rondokubismu nebo, chcete-li, národního stylu či národního dekorativismu. Nejvýstižnější by v případě divadla byl asi termín *kubistický dekorativismus*, abych do nepřehledného terénu vnesl ještě další, osmnáctý pojem.

Situace v divadle je podobná jako v architektuře a odpovídá nejen vývoji v umění, ale také širšímu společensko-politickému kontextu. Obdobně jako v případě zmiňovaných inscenací jsou i budovy raného kubismu formálně ucelenějšími díly, do kterých zvolený styl vstupuje nejen v podobě povrchních dekorací, ale určuje jejich celkový tvar či půdorys. Jak dokládá mimo jiné příklad tvůrců spojených s Divadlem umění, výtvarní umělci první avantgardní vlny, prožívající před válkou experimentující, často studentské či amatérské začátky, se po jejím skončení etabloují v oficiálním, institucionalizovaném kulturním provozu (zakázky pro státní instituce, státní ceny, pedagogická činnost, osobní vztahy s politiky apod.). V případě divadla se to projevuje zejména jejich pronikáním

23 Návrh pro 3. jednání: prostor jako složitá soustavu jehlanů a nakloněných rovin. Opera Christopa Willibalda Glucka *Orfeus a Eurydika* se inscenovala jako výstupní zkoušky Pražské konzervatoře v červnu 1921 v Národním divadle Stavovském (dále ND StD). Upřesnění dle: (AŠ 1921).

24 Kubofuturistický návrh laboratoře pro 3. jednání (sestava barevných měřičů, strojů, baněk, atp.), Karel Čapek: *R.U.R.*, prem 25. 1. 1921, Národní divadlo (dále ND).

25 Variabilní scéna rozehrávající neperspektivně poskládané prostorové segmenty, Henri-René Lenormand: *Tourneé*, prem. 7. 6. 1921, ND StD. Více viz (POLÁČEK 2020: 158–159).

26 Dynamická soustava jehlanů, návrh kinetické scény. Arnošt Dvořák, Ladislav Klíma: *Matěj Poctivý*, prem. 22. 2. 1922, ND StD.

27 Prem. 15. 5. 1924, ND.

na velké scény měšťanského typu v čele s Národním divadlem. Jejich umění se, částečně i v reakci na nové podmínky, mění. Svá díla, jež se spolupodílí na utváření identity nové republiky, výtvarníci formálně uhlazují a naplňují je novými společensky konstruktivními obsahy. Jelikož nyní promlouvají k masovějšímu publiku, snaží se být srozumitelnější a přehlednější. Jedná se do velké míry o absorpci experimentu středním proudem, proces typický pro celé dějiny moderního umění a divadla.<sup>28</sup>

Uměleckohistorické pojmy jako by byly opakovaně opožděny za skutečným vývojem. Pro téma této studie je to podstatná okolnost. Opomíjení rondokubistické vlny ze strany divadelních odborníků může mít totiž své kořeny v nelogickém, ale poměrně častém vytěsnění popisovaných předválečných experimentů, probíhajících zejména v Divadle umění, z rámce kubismu. Kubismus a rondokubismus totiž v takovém zkresleném pojetí pronikají na česká jeviště poprvé až kolem roku 1920 a v podstatě současně, často navíc v dílech stejných autorů, někdy dokonce v jediné výpravě.

## Axiologická rovina

Poslední a možná nejdůležitější vysvětlení toho, proč se s rondokubismem v dějinách české scénografie setkáváme minimálně, je axiologické. Záměrně tradiční, ornamentální a významově patetický směr byl od počátku některými teoretiky i umělci vnímán jako nepochopitelná chyba ve vývoji českého umění, jako tápání, výstřelek, slohový chaos nebo slepá ulička. Zástupci umělců z okruhu levicové avantgardy, odmítající často celý český kubismus, útočili na jeho starší a etablované protagonisty také v důsledku přirozené touhy po generační obměně. Dobře tuto situaci dokresluje pejorativní termín „barevný svéráz“ (STARÝ 1925–1926; TEIGE 1930: 100–104) používaný již od dvacátých let kritiky směru, jakými byli například Oldřich Starý nebo Karel Teige. Nepřekvapuje, že u těchto propagátorů standardizace, průmyslové výroby, strohé účelnosti a internacionality vyvolávala umělecká díla, akcentující kvalitu řemesla, citující lidové a historické formy, nadřazující výtvarný účinek nad praktičností a operující s národními, vlasteneckými obsahy, zděšení. Starý v souvislosti s těmito tendencemi hovoří o zvrácenosti (STARÝ 1925–1926: 192), Teige volí slova jako „zrůdný“, „zhoubný“, „bludný“ či „poblouzněný“ (TEIGE 1930: 100–104). A to i přesto, že zpočátku své kariéry byl k podobným uměleckým projevům starší generace vstřícný, jak ještě ukáží později (TEIGE 1920).

V mezinárodním i českém prostředí rostla poptávka po architektuře konstruktivismu a funkcionalismu a tak i autoři, považováni dnes za hlavní představitele rondokubismu (zejména Josef Gočár a Pavel Janák),<sup>29</sup> od tohoto směru kolem roku 1925 ustoupili. Ideálem umění stejně jako jeho odborné reflexe se stal progresivismus, oslavující inovace a konstruuující představu vývoje od nižších forem a stylů k těm vyspělejším. Podobný

28 V avantgardě např. tzv. mezinárodní styl v architektuře.

29 Lahoda např. Gočárovi a Janákovi věnuje v kapitole „Zkrocení kubismu“ z monografie *Český kubismus* největší a úvodní prostor a k tomu prvních devět obrázků (viz LAHODA 1996).

přístup v českých uměnovědách dominoval i v druhé polovině 20. století, akcentující přitom, i s ohledem na společensko-politickou situaci, v případě avantgardy zejména progresivistické levicové proudy. Přístup hledající v dějinách umění evoluční vzorce a upozadující stylovou regresi či chaos někdy přetrvává až do současnosti, jak dobře ilustrují i některé publikace věnované scénografii.<sup>30</sup>

Hodnocení umění s akcentem na jeho vývojový vliv či inovativnost je sporné. Umělecká díla nemusí být nutně „vynálezy“. Jsou specifickou reakcí na konkrétní dobové podmínky či požadavky publika a vyjadřují často zcela konkrétní, osobní preference svých tvůrců, nezávislé na schématické historické mapě.

Řada tvůrčích záměrů, nebo dokonce celých uměleckých směrů, nám vinou zmiňované progresivistické optiky může unikat. Jednou z takových opomíjených, přestože nepřilíhí rozsáhlých, oblastí je právě rondokubistická scénografie, mísící avantgardní kubistické inspirace s prvky takřka „antiavantgardními“ (tradice, vlastenectví, obsahový patos, dekorativnost atp.).

## Jevištní výtvarníci rondokubismu

Reprezentanty československé rondokubistické vlny jsou tvůrci narození v osmdesátých letech 19. století. Dozrávali v přelomové první dekádě 20. století. Zvýšené pozornosti se tehdy v českém i mezinárodním měřítku dostávalo lidovému umění, na prestiži nabývalo umělecké řemeslo. Dobové klima přálo kultivovanému ornamentu secese a později geometrické moderny. Zároveň se však jednalo o dobu, kdy se v mezinárodním i českém měřítku konstituovaly avantgardní směry, ovlivněné, i když trochu jinak, lidovou kulturou – etnickým uměním a primitivismem. Studium umění vzdálených zemí a kultur (především afrických a asijských) navíc zpětně podněcoval zájem o vlastní folklór.<sup>31</sup>

V dynamické směsi tradičních a inovativních prvků se tavila mezinárodní avantgarda. Detailně se tomuto jevu věnoval katalog k výstavě *Folklore & Avantgarde* probíhající na přelomu let 2019 a 2020 v německém Krefeldu, přinášející nejružnější příklady raně avantgardních projevů ovlivněných lokálními lidovými tradicemi. Ty reprezentují například architektonická firma Gesellius, Lindgren a Saarinen ve Finsku, umělecké skupiny Die Brücke a Der Blaue Reiter v Německu, či tvůrci Gončarová a Larionov působící v Rusku a ve Francii.<sup>32</sup>

Na našem území byl výsledkem tohoto míšení do jisté míry již předválečný český architektonický kubismus, pracující zejména v oblasti průmyslového designu s plošnými dekorativními motivy a hledající někdy inspirace v české gotice a baroku. Ještě

30 Hledání inovací je typické pro texty Vlasty Koubské. V publikaci o Alexandru Vladimíru Hrskovi se pokouší zvyšovat kredit spíše konzervativního autora vypichováním dobově progresivních prvků jeho tvorby (viz KOUBSKÁ 2014). V úvodu katalogu k výstavě Františka Trösterera zase definuje československou meziválečnou scénografii prostřednictvím jejích „nejprogresivnějších“ příkladů. Výstava je jakýmsi přehledem největších výtvarných a technických inovací autora (KOUBSKÁ 2007: 10–18).

31 Více k této úvaze viz (BREUER 2020).

32 Přehledově tuto otázku řeší titulní text katalogu z pera Katii Baudin (BAUDIN 2020).

výrazněji se pak toto propojení uskutečňovalo v rámci poválečné rondokubistické vlny, reprezentované většinou týmiž umělci. Posílil tehdy vliv lidových a historických prvků, které dostaly větší prostor s ohledem na snahu tvůrců a zadavatelů stabilizovat prostřednictvím vizuální kultury rodící se stát.<sup>33</sup> Výrazový rejstřík umělců se zároveň obohacoval o impulsy novějších směrů, zejména art deca a s ním příbuzného novoklasicismu, jež se s lidovými a kubistickými vlivy potkávaly a mísily (čitelně např. v ministerských budovách, které pro pražské Podskalí navrhl roku 1923 Bohumil Hübschmann).<sup>34</sup>

Čeští výtvarníci, jejichž konkrétní práci budu nyní představovat, vstupovali na začátku 20. let do divadelního provozu právě s jedinečnou zkušeností zlomových předválečných let. Byli zástupci první avantgardní generace, jež po vynucené válečné pauze začala zúročovat své tehdy již bohaté a pestré umělecké zkušenosti, generace, pro které bylo míšení tradičních a inovativních prvků přirozenou a zažitou tvůrčí metodou.

Pro účely této studie volím nejpřehlednější členění dle jednotlivých výtvarníků, které ovšem zároveň třídím do tří tematických kategorií (kuboexpresionistické motivace, jevištní vyjádření soudobých luxusních interiérů, v popředí folklórní ornament). Nekladu si za cíl vyznačit ostrou hranici stylu, ale spíše upozornit na jeho nejtypičtější příklady.

## Kuboexpresionistické motivace: Vlastislav Hofman

Rondokubismus či národní dekorativismus proniká na česká jeviště zejména v souvislosti s uváděním určitého repertoáru. V první řadě jsou to hry z české historie a tituly národní klasiky. Klíčovým představitelem historické dramatiky nové republiky byl Arnošt Dvořák. Jeho *Husity* inscenuje<sup>35</sup> roku 1919 v Divadle na Vinohradech režisér Karel Hugo Hilar. Výprava byla úspěšným<sup>36</sup> jevištním debutem **Vlastislava Hofmana**, který se po první světové válce odklání od architektury směrem ke scénografii. Průlomová výprava je především s ohledem na dramatické proměny oblohy přiřazována k expresionismu. Sám autor se spojování s tímto původně hlavně německým směrem v době vzniku díla bránil. „Dožadoval se proto charakteristiky fauvismu“ (HILMERA 2004: 265) a o malovaných „expresionistických mracích“ (HOFMAN 1951: 10) hovořil až s mnohaletým odstupem.

V dekorativním pojetí interiérů, především lékárny (3. dějství, 5. obraz<sup>37</sup>) (obr. 2), odkazující se k pozdně gotické architektuře, jako by se však již objevovaly charakteristiky nastupující rondokubistické vlny. Plošný diagonální ornament tapety, plástve vitrají či

33 Více viz např. (BARTLOVÁ 2015).

34 Více viz (VYBÍRAL 2020).

35 Prem. 26. 11. 1919, Městské divadlo v Karlových Varech (dále MDKV).

36 „Vl. Hofman, který vypracoval pro *Husity* scénickou výpravu, osvědčil se umělcem velkého divadelního smyslu a Vinohr. divadlo našlo v něm po Kyselovi a Hrskovi zase výborného spolupracovníka“ (KAZETKA 1919).

37 Autor návrh označuje jako „OBR. 3“. Z textu hry i z Hofmanova dobového popisu scény je patrné, že se jedná o záměnu dějství za obraz. Viz (HOFMAN 1920a).



**Obr. 2:** Návrh scény lékárny pro inscenaci *Husité*. Vlastislav Hofman. Městské divadlo na Královských Vinohradech, 1919. Sběrka Národního muzea (H6D-22281).

prolamované jehlancové konzoly polic výstižně ilustrují nastupující kubistický dekorativismus, orientovaný navíc v tomto případě na národní architektonickou tradici.

Kritika přijímá výrazné dekorace k *Husitům* pozitivně. Otokar Fischer píše v *Národních listech* o debutujícím Hofmanovi jako o umělci „s vrozeným citem pro mohutný divadelní účín“ a zmiňuje „sugestivní atmosféru“ exteriérových scén, jíž je „zatlačen náladový anebo historický realismus“ (FISCHER 1919: 4). Vyzdvihuje také zmiňovanou scénu lékárny, na niž oceňuje „bujnou fantasií“ (FISCHER 1919: 4). Pozornost si zaslouží i hodnocení Hofmanových návrhů z pera devatenáctiletého Karla Teigeho, uveřejněné v *Právu lidu*, které akcentuje šťastné propojení inovace s tradicí. Autor, jenž se od první avantgardní generace začal názorově odklánět až v létě 1920, píše o dekoracích, které byly „moderní a nenaturalistické – a přece se tak přimykaly k historii“ (TEIGE 1920). Na Hofmanových scénách si cení také jejich prostorovosti a architektoničnosti (TEIGE 1920).



**Obr. 3:** Návrh scény krystalové sluje (jeskyně) pro inscenaci *Bouře*. Vlastislav Hofman. Městské divadlo na Královských Vinohradech, 1920. Sběrka Národního muzea (H6D-19789).

Podobně, ale ještě výrazněji se kubistický ornament aplikovaný na plošnou dekoraci uplatnil v jiné Hilarově a Hofmanově inscenaci,<sup>38</sup> kterou byla Shakespearova *Bouře* (1920). Na velkém půlkruhovém zadním prospektu se objevovaly ornamentálně pojaté výjevy, mimo jiné krystalová sluj s řadami jehlanců (obr. 3). „Výtvarným úkolem bylo podati ve scénické výpravě jakýsi skleněný snový dojem, ne příliš pohyblivý, spíše nějak ztrnulý a zakletý“ (HOFMAN 1920b), uvádí k tomu po premiéře sám Hofman. Geometrizační dekor, založený na kruzích a polokruzích, ovládl i podobu některých kostýmů (např. Stefano) (obr. 4).

Zcela jednoznačně pak vstoupil rondokubismus do výpravy k sociálnímu a existenciálnímu dramatu *Pěst* (1920) Jaroslava Hilberta, uvedenému<sup>39</sup> krátce před *Bouří* opět v Hilarově režii. Scénu, odehrávající se v pokoji architekta Jana, pojal Hofman jako

38 Prem. 30. 3. 1920, MDKV.

39 Prem. 14. 2. 1920, MDKV.



**Obr. 4:** Kostýmní návrh Stefana pro inscenaci *Bouře*. Vlastislav Hofman. Městské divadlo na Královských Vinohradech, 1920. Sbirka Národního muzea (H6D-23154).



**Obr. 5:** Návrh scény pokoje architekta pro inscenaci *Pěst*. Vlastislav Hofman. Městské divadlo na Královských Vinohradech, 1920. Sbirka Národního muzea (H6D-22384).

současný interiér. Prolamovaná zaoblená dvojřímsa, kubo-klasicistní reliéfy deštění vsazené do obloučkových ráků i jemný geometrický ornament tapety v horní části dekorace, to vše patří do rejstříku rondokubistického architekta (obr. 5).

Odpovědět na otázku, proč zmiňované stylové formy Hofman ve svých raných inscenacích volil, je komplikované. Jako architekt a návrhář ovlivněný kubismem přirozeně čerpal z průbojů tohoto hnutí. V dobových reflexích svých děl se však vřazení svého díla do konkrétní stylové kategorie vyhýbá. Jeho tůhnutí k rondokubistickým formám nelze primárně hledat v programovém a teoreticky ukotveném přihlášení k určitému uměleckému stylu. Je spíše odpovědí na specifické požadavky doby, plné revolučních změn, souvisejících s utvářením české národní identity a s budováním československé státnosti. Vyvěrá také z dlouhodobé orientace autora a celé jeho generace k tématům tradice či památkové péče a jejich orientací na veřejné zakázky a funkce.<sup>40</sup>

Obrysy jednotlivých stylů nebyly v době, kdy Hofman zahajoval dráhu jevištního výtvarníka, pevně usazeny a hranice mezi nimi byly ostřeji viděny až s odstupem. Umělci

40 Příkladem předznamenávajícím poválečný vývoj je Hofmanův kubistický projekt pro vyšehradskou citadelu (1914–1915) s monumentální sochou Libuše a budovou Zemského kulturněhistorického muzea ve formě chrámu s kopulí, který Hofman vytvářel jako zaměstnanec pražského stavebního úřadu a ve kterém se prolínají odkazy na antickou a slovanskou mytologii. Více viz (ŠVÁCHA 2004).



z okruhu Tvrdošijných, mezi které Hofman patřil, byli v pohledu na moderní umění nedogmatictí a k jednoznačnému zařazování svého díla byli zdrženliví. V rámci Hilarových inscenací se navíc kubismus těsně prolínal s expresionismem a s doznívajícím symbolismem. Ostatně i český výtvarný kubismus, jehož byl Hofman reprezentantem, byl s přiznanými i nepřiznanými expresionistickými vlivy propojen již od svých předválečných počátků.

Symbolisticko-expresionistické vidění je přítomno i v Hofmanově výkladu diagonálního dekoru pro scénu lékárny v *Husitech*: „Pátý obraz je lékárna, o stěnách šikmo pruhovaných, aby docílilo se šarlatánského dojmu“ (HOFMAN 1920a: 5). Čitelně expresionistická je i motivace pro využití výrazného architektonického tvarosloví Janova pokoje v *Pěšti*:

Zkouší se tu působivost skutečné plastiky dřevěných stěn, jednoduchých a velkých tvarů, křivkových a úsečných. Plastika interieuru je mi tentokráte „živou“ skutečností (ne jen ozdobou); má hrát mystickou a těžkou náladou, ostrými, až obludnými vrženými stíny říms a boků hlubokých veřejí, o něž se odráží ostré světlo, vnikající se stran do celkově ponuré místnosti. (HOFMAN 1920c: 46)

Autorův záměr zjevně vyšel. Karel Zdeněk Klíma přirovnal tento pokoj ke kobce (KAZETKA 1920a).

Hofmanova primární tvůrčí metoda byla tedy kuboexpresionistická. Rondokubistické ladění jeho realizacím dává až zmiňovaná snaha o historickou a sociální konkretizaci. V případě *Husitů* kombinuje „moderní“<sup>41</sup> výtvarný vzhled a „slohový ráz středověký“ (HOFMAN 1920a: 5). V tomto průniku prvků z historie národní architektury s prvky současnými naplňuje základní charakteristiku rodícího se rondokubistického stylu. V *Pěšti* pak klade „dřevěné stěny kolem moderního nábytku jednoho slohu“ (HOFMAN 1920c: 46), a buduje tak věrohodný příbytek současného architekta. Také zde, i s ohledem na symbolistickou předlohu (drama *Pěst*, původně nazvané *O boha*, vzniklo roku 1898), jsou ovšem moderní kubistické formy obohaceny o historizující a lidové prvky, o kuboklasicistní reliéfy s biblickými motivy, bílého Krista v popředí a také o obloučkové prvky dřevěných stěn. Nejde však jistě o historizující pojetí, zmíněná fúze naopak přesně odpovídá rodícím se, tedy nejnovějším, přestože částečně antimoderním, tendencím v československé architektuře. Odpovídá také tehdejší změnám v Hofmanově vlastní nábytkářské a interiérové tvorbě. Ta se po válce obohacovala o „motivy lidového umění“ (NEŠLEHOVÁ 2004: 92) a začala pracovat s výrazným, jednoduchým a spíše plošným geometrickým dekorem, typickým pro rondokubismus a art deco.

41 Hofman používá adjektivum zřejmě v obecném slova smyslu, tzn. ve významu nový nebo soudobý. Detailnější teorie moderního umění a modernismu jsou budovány až od čtyřicátých let.

## Jevištní vyjádření soudobého luxusního interiéru: Ladislav Machoň a Pavel Janák

Theatralia [ 25 / 2022 / 2 ]

[ spektrum ]

Podobně jako Hofman v *Pěšti*, ale ještě detailněji a bohatěji pracují s rondokubistickým tvaroslovím návrhy **Ladislava Machoně**, vytvořené pro *Velkou událost* Arnolda Benetta, kterou roku 1921 inscenoval<sup>42</sup> v Divadle na Vinohradech František Hlavatý. Z finančních důvodů nebyly zřejmě realizovány.<sup>43</sup> Soudobé anglické drama salonního typu se soustředí na postavu umělce Ilama a celé se odehrává v luxusních měšťanských interiérech. Machoňovy technicky pojaté nákresy, především ty pro první dějství, situované do malířova pokoje, obsahují řadu rondokubistických ornamentálních prvků – mohutné, rozšiřující se římsové nástavce, průniky kruhů a čtverců na zadním prospektu (obr. 6) či masivní křesla a stůl pracující s opakujícím se motivem čtvrtkruhu. Machoň zjevně usiloval především o vykreslení určitého sociálního prostředí, jeho návrhy zřejmě neměly ambici nést hlubší významy. Tak jako dříve u Hofmanových scénografií odpovídal také jejich styl širšímu, mimodivadelnímu vývoji autora. Jako architekt Machoň s rondokubistickými prvky v první polovině dvacátých let pracoval. Výrazněji se tomuto stylu přiblížil v návrzích obchodního domu Passage<sup>44</sup> v Pardubicích (návrh 1923, realizace 1924–1925).

Ojedinělou spoluprací **Pavla Janáka**, předního reprezentanta rondokubismu v architektuře, s Národním divadlem představuje inscenace *Milionů* Františka Langera v režii Jaroslava Hurta z května 1920.<sup>45</sup> Drama z prostředí západoevropského velkoměsta, pojednávající o prázdné honbě finančníka Wieda za penězi a postavením, vypravil Janák v jednotném rondokubistickém stylu. Typický geometrický ornament s obloučky, obdélníky a jehlany ozdobil malované stěny, uspořádané na konzervativním lichoběžném půdorysu, rondokubistické pojetí je čitelné i v pojetí nábytku (obr. 7). Inscenace je ukázkovým reprezentantem aplikace soudobých prvků na konvenční prostorové schéma. Výtvarný styl zde ilustruje sociální statut postav, ale i celkovou atmosféru dramatu, jak si povšiml v *Lidových novinách* Zdeněk Klíma (K.Z.K., kazetka):

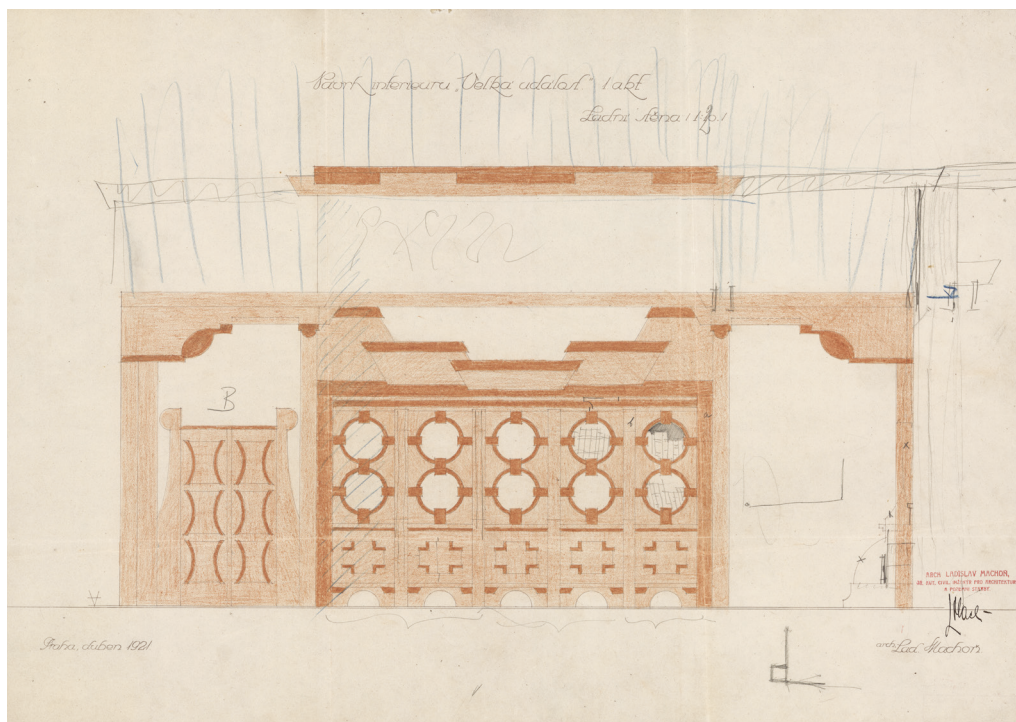
Na provedení bylo znát péči. Národní divadlo si pojistilo pro ně moderního výtvarníka architekta P. Janáka, který neprojevil zatím přílišné osobitosti, ale má zdravý smysl pro scény. Jeho interiéry dýchaly tíž abstraktní studený vzduch, který jest živlem dramatu a nesporně oživovaly jeho vnitřní ideovou strukturu. (KAZETKA 1920b)

42 Prem. 29. 4. 1921, MDKV.

43 V recenzích není Machoňovo jméno uvedeno. Hanuš Jelínek v *Národní politice* píše, že „na výpravu se nedostalo prostředků“. Vycházím z převzaté dobové citace Hanuše Jelínka publikované v týdeníku *Jeviště*. (ANONYM 1921: 283).

44 Nástěnnou malbu tu vytvořil jiný český scénograf, Machoňův švagr a opakovaný spolupracovník Hrska.

45 Prem. 20. 5. 1920, ND.



**Obr. 6:** Návrh scény pokoje malíře pro inscenaci *Velké události*.  
Ladislav Machoň. Divadlo na Vinohradech 1921 (návrhy nerealizovány).  
Sbírka Národního muzea (H6D-17762).

## V popředí folklórní inspirace: František Kysela a Václav Špála

Folklorističtější variantu povalečné rondokubistické scénografie reprezentují divácky úspěšné inscenace Smetanových oper, které vytvářel mezi léty 1922–1924 v Národním divadle **František Kysela**. Vzhledem ke svému lidovému pojetí, jež nebylo motivováno pouze nároky předlohy, ale i celoživotním zájmem autora o tyto formy a možnosti, které by mohly dotvářet jeho vlastní originální styl, by bylo v tomto případě asi přiléhavější použít termín národní styl. Záliba v českém lidovém umění provázela Kyselu celý život, jen v čase měnila stylové zabarvení (POCHE a MAREŠOVÁ 1956: 7), od secesního, přes kubistické až po art decové. Široký záběr neměl jen v případě stylu, ale také „v předmětech činnosti. Byl nejen scénografem, ale i malířem, grafikem, návrhářem interiérů a průmyslovým designérem. Zájem o domácí folklór a české umění obecně byl nicméně trvalým podtónem jeho díla, bez ohledu na to, co a v jakém období vytvářel.

V době, kdy navrhoval smetanovský cyklus, spolupracoval Kysela na nejvýznamnějších rondokubistických projektech, vznikajících pod taktovkou Gočára (např. projekt budovy Legiobanka z roku 1921–1923) a Janáka (projekt Pardubického krematoria, návrh 1919, realizace 1921–1923), především jako autor návrhů výmaleb, vitrajů či gobelínů.



**Obr. 7:** Návrhy scény II. jednání pro inscenaci *Miliony*. Pavel Janák. Národní divadlo, 1920. Archiv Národního divadla.

Byl silně napojen na oficiální instituce. Tvrzení, že rondokubismus sloužil idejím rodičů se státu, snad nejlépe potvrzuje právě jeho dílo. Navrhl v této době mozaiky a vitraje do Chrámu sv. Víta (1921), padesátikorunovou bankovku (1922), železnou oponu pro Národní divadlo (1923) či sklenici Československé republiky (1924). Návrhy gobelínů s tematikou řemesel a dřevěného ornamentálního obložení se podílel na československé expozici pro Mezinárodní výstavu dekorativních umění v Paříži (1925), která byla pomyslným vyvrcholením a zároveň epilogem rondokubistické vlny. Napojení na oficiální instituce se v jeho případě uskutečňovalo také pedagogickou činností na Uměleckoprůmyslové škole, kde zastával funkci rektora (1924–1926, 1930–1932).

Prestižní, okázalou a svým způsobem oficiální událostí byl i smetanovský cyklus, který se konal jako součást velkolepých oslav, pořádaných k příležitosti výročí 100 let od skladatelova narození a 40 let od jeho úmrtí a organizovaných Sborem pro postavení pomníku Bedřichu Smetanovi. Na den přesně dva roky stačily Národnímu divadlu, aby uvedlo všech devět operních děl tohoto hudebního skladatele včetně nedokončené *Violy*.<sup>46</sup> Cyklus kulminoval 12. května 1924, v den výročí Smetanova úmrtí, kdy byla jako poslední uvedena *Libuše*. Na přípravě inscenací se podílel obdobný tým: dirigent Otakar Ostrčil, režisér Ferdinand Pujman (v případě úvodního *Tajemství* režijní dozor) a jako výtvarník právě Kysela. Nevzniklo tak jen devět různých inscenací, ale monumentální metadílo, nemající svou ucelenost v dějinách české opery obdoby.

46 V rámci komponovaného večera „Poslední díla B. Smetany“, 11. 5. 1924, ND.

Pro úplnost nutno zmínit, že Kysela a Ostrčil spolu již roku 1915 připravili pro Městské divadlo na Královských Vinohradech inscenace *Prodané nevěsty*<sup>47</sup> a *Hubičky*<sup>48</sup> v Hilarově režii, jejichž scénografie vybočovaly ze zažitých standardů a svým pojetím předznamenávaly výpravy pro zkoumané poválečné inscenace Smetanových oper (SOUČKOVÁ 2012).

Stejně jako v případě jiných Kyselových uměleckých děl té doby jsou výpravy pro smetanovský cyklus na první pohled tradiční. Svou vizuální kultivovaností, promyšleným ornamentem blízkým rondokubismu i účelným a invenčním členěním prostoru jsou zároveň i originální a moderní.

Proto, že vznikala ve stejné době, lze za svého druhu součást cyklu považovat již zmiňovanou železnou oponu Národního divadla s motivy lipových ratolesť v ornamentálně rámovaných polích, jež kalkuluje s rafinovanou iluzí překryvů jednotlivých čtverců a vytváří dojem hloubky. Svoji vlastní oponu, „jakousi výtvarnou ouverturu, podtrhující podstatu i celkové vnitřní ladění díla“ (POCHE a MAREŠOVÁ 1956: 20), mělo však všech 8 dokončených Smetanových oper. V jejich návrzích, stejně jako v návrzích jednotlivých dekorací, Kysela propojoval figurativní, někdy explicitně národní symboly (holubice v *Hubičce*, svatební stuha v *Prodané nevěstě*, lev v *Braniborech v Čechách*, plamen v *Libuši*, aj.) s historizujícím či lidovým, ale zároveň moderně stylizovaným ornamentem. Opět se tu tedy uplatnil základní princip, ze kterého čerpala celá rondokubistická vlna. „Všechny scény vyrůstají ze zcela národních představ, mnohde užitých ve smyslu symbolu, které však vždy typizují“, píše k tomu Emanuel Poche a Sylva Marešová (1956: 25).

Fragmenty povytažené opony a boční výkryty tvoří výrazné rámování většiny scén cyklu. Pečlivě dodržovaný koncept výtvarně i ideově koresponduje s principy tehdejší rondokubistické architektury, používající naddimenzované, vystupující, tvarově dynamizované či barevně zvýrazněné dělicí články: římsy, ostění, šambrány, lizény.<sup>49</sup> Do architektonického rámu bývá někdy vsazena dokonce i celá fasáda domu.<sup>50</sup> Takový postup je odrazem Kyselovy snahy o kontextualizaci. Jednotlivá ideová východiska jsou divákovi přehledně demonstrována, jsou jakoby podtržena a do sebe navzájem zasazena. Znalost lidových a historických textilních technik a desénů se setkává s moderní uměleckou stylizací a zjednodušením, vycházejícím z kubismu. Vše slouží oslavě národa vyjádřeného nejen flagrantními symboly, ale artikulovaného již popisovaným spojením starého a nového, národa hrdého na svoje tradice, ale zároveň připraveného na jejich základech něco nového budovat.

Prolínání moderních prvků s lidovou tradicí se nejvíce uplatnilo v operách z českého venkovského prostředí. V *Prodané nevěstě* (1923)<sup>51</sup> Kysela scény rámoval oponou a zá-

47 Prem. 12. 2. 1915, MDKV.

48 Prem. 19. 6. 1915, MDKV.

49 Modernizace a zvýraznění tradičního architektonického článkování jsou typické už pro architekturu moderny kolem roku 1910. Ostatně většina architektů rondokubismu si obdobím moderny prošla. V případě rondokubismu je však tento rys výraznější. Srovnej: fasáda Legiobanky, návrh 1921.

50 Srovnej: návrh Otakara Novotného projektu Činžovní dům v Kamenické ulici na Letné, 1923.

51 Prem. 27. 5. 1923, r. Ferdinand Pujman, ND.



**Obr. 8:** Návrh scény hospody pro inscenaci *Prodané nevěsty*. František Kysela. Národní divadlo, 1923. Sběrka Národního muzea (H6D-522).

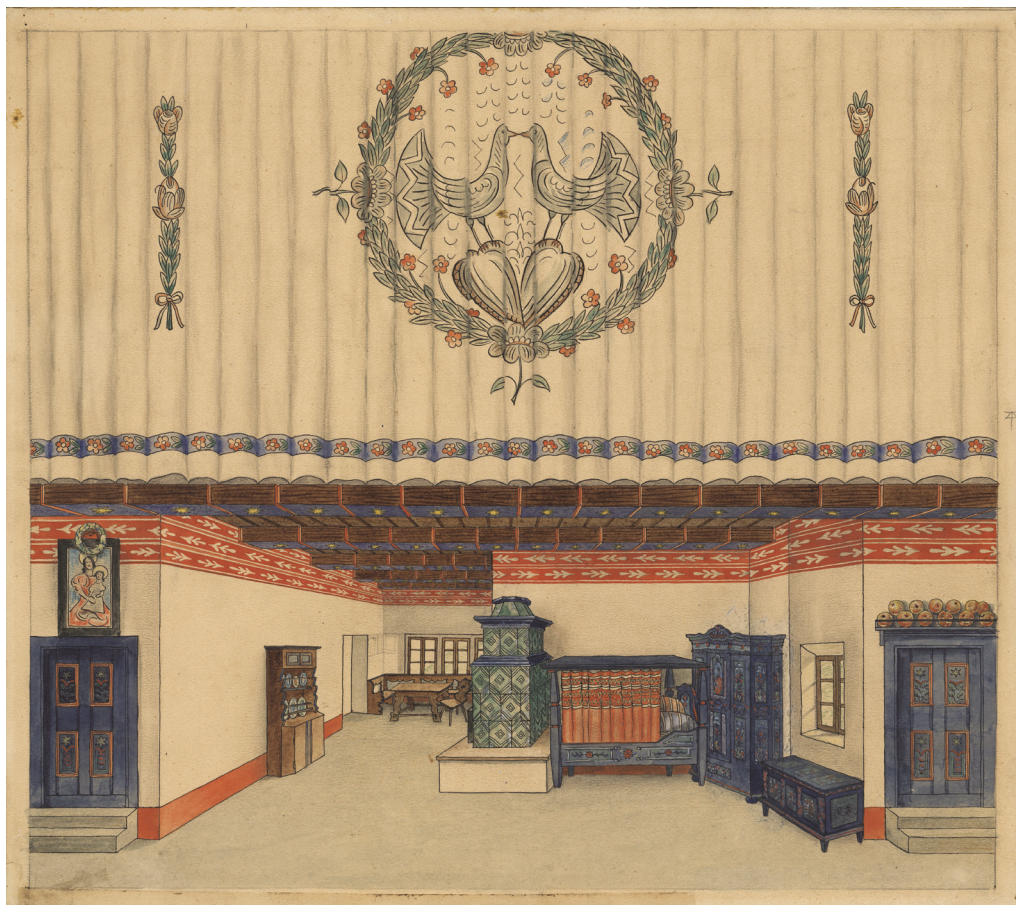
věsy v národních barvách, jejichž dekor ve formě na více místech uchycené (svatební) stuhy, vytvářel vizuálně výrazný, vlnící se spletenec. Na povrchu byla tato stuha opatřena ještě jemnými florálními motivy. (obr. 8) S podobným typem dekorace pracoval Kysela nedlouho před tím i v *Hubičce* (1923),<sup>52</sup> když v popředí nad scénou nechal volně splývat povytaženou oponu s dekorativním lemem a centrálním motivem líbajících se holubic. Vyvolal tak dojem obřího lidového ubrusu, zavěšeného nad scénou (obr. 9).

K ryze kubistickým formám měla blíže opona *Tajemství*<sup>53</sup> tvořená zvýrazněnými a prolamovanými segmenty pestrobarevné látky (obr. 10). Ozvuky kubismu pak můžeme spatřovat i v půdorysně neobvyklé kompozici scény pro první dějství. Klín radniční budovy s balkonem tu ostře vystupuje mezi dvě budovy v popředí a proti divákům. Nejsilněji pak byla s kubismem spjata *Libuše*,<sup>54</sup> využívající mohutné trémové konstrukce (obr. 11), které, slovy recenze Boleslava Vomáčky, „ve scéně na Vyšehradě a ve Stadičích vytváří slavnostní obraz slovanského pravěku, šťastně vystihující velkolepost hudby Smetanovy“ (B.V. 1924).

52 Prem. 9. 2. 1923, r. Robert Polák, Vladimír Wuršer, Ferdinand Pujman, ND.

53 Prem. 12. 5. 1922, r. Robert Polák, Emil Pollert, Neuvedená osoba, ND.

54 Prem. 12. 5. 1924, r. Ferdinand Pujman, ND.



**Obr. 9:** Návrh scény selské světnice (domu Palouckého) pro inscenaci *Hubičky*. František Kysela. Národní divadlo, 1923. Sběrka Národního muzea (H6D-17131).

O „pozdním vlivu kubismu“ hovoří v případě této dřevěné architektury již Poche a Marešová (POCHE a MAREŠOVÁ 1956: 25). Kubizující je ovšem také malovaná opona předehty. Uprostřed výjevu se nachází šestiboký rituální stůl s čtvercovou deskou, ze kterého vychází plamen. Oltářišťe obklopuje osově souměrná soustava trámů, připomínající architekturu Libušiny síně ze zmiňované úvodní vyšehradské scény.

Reakce na smetanovský cyklus byly již od premiéry *Tajemství*, první inscenace cyklu, rozporuplné. Dobře ilustrují postavení uměleckých projevů kombinujících tradiční a inovativní prvky, jaké přinesla i rondokubistická vlna. Vyvolávaly nelibost u představitelů rodící se levicové avantgardy, ale zároveň silně iritovaly i konzervativní část publika (viz níže). Řada kritiků pak zůstávala v nerozhodné pozici.

Modernistickým experimentům nakloněné hodnocení přinášel Boleslav Vomáčka ve svých recenzích pro *Lidové noviny*. V případě *Tajemství* a *Hubičky* oceňoval „jednoduchost a účelnost řešení scén“ a označil scénografii za výchozí a organizující prvek celé režie (VO-



**Obr. 10:** Návrh opony pro inscenaci *Tajemství*. František Kysela. Národní divadlo, 1922. Sběrka Národního muzea (ČMH\_Sc0821).

MÁČKA 1923). Téměř padesát Kyselových scén, postupně vytvořených pro smetanovský cyklus, pak Vomáčka považoval za důkaz „pravého a osobitého umění“ (B.V. 1924).<sup>55</sup>

Positivně a výstižně, nicméně v postřehnutelné nejistotě z nezvyklé kombinace starého a nového, hodnotil Kyselovu scénografii pro *Tajemství* historik umění František Žákavec (1922). Vyzdvihoval poučenou práci s tradičními a českými inspiračními zdroji.<sup>56</sup> V otázce zjednodušování a stylizace jako by se však nemohl zcela rozhodnout. Kriticky hovořil o „nahé konstruktivnosti“, absenci „větší míry iluzivnosti“ a v případě dominantně abstraktní opony také o „ryze dekorativní symbolice“, kterou považoval za „příliš arbitrární“. Zároveň však ocenil dokonalou účelnost tohoto „dějového lešení“ a uvítal, že „zjednodušená architektura budov nerozptyluje pozornosti“ (ŽÁKAVEC 1922: 2). Scéna opery jako celek pro něj podstatně přispěla k uskutečnění režijně-dramaturgických záměrů, „architektonizovala děj“ (ŽÁKAVEC 1922: 1).<sup>57</sup>

55 Boleslav Vomáčka tyto výrazy užívá zřejmě nejen jako hold jedinečnosti autora, ale i s ohledem na dobovou debatu o neodvislosti národního umění, které by nemělo jen přebírat zahraniční vzory, ale přinášet něco původního, českého.

56 „[...] Fr. Kysela od let byl lákán výtvarně zpodobovati to, co je důvěrné a srdečně české. Viz kvetoucí lyriku jeho ornamentu, mánesovskou něhu jeho figur, srdečné teplo komposic“ (ŽÁKAVEC 1922: 1).

57 „Členění a pohyb mass jsou ladně rytmické: není to beztvářý dav strkajících se a rovnajících choristů, nýbrž jejich příchod, rozvinutí i odchod jsou dány, řízeny a měřeny právě architektonickým členěním scény [...]“ (ŽÁKAVEC 1922).





**Obr. 11:** Scénický návrh Vyšehradu pro inscenaci *Libuše*. František Kysela. Národní divadlo, 1924. Sběrka Národního muzea (H6D-17141).

Konzervativnější diváci postrádali realistickou iluzi. Stylizace nesená jak kubizujícími formami, tak tradičním lidovým ornamentem pro ně byla nezvyklá a v souvislosti s výročím nedotknutelného národního skladatele nepřijatelná. Nejlépe tento postoj dokládá několik článků kritika, publikujícího pod zkratkou „aš.“ v *Národních listech*. V jeho recenzích *Prodané nevěsty* (AŠ 1923a), *Hubičky* (AŠ 1923b) a *Čertovy stěny* (AŠ 1924) se opakují obdobné argumenty.

Figurkovitost (loutkovitost, hračkovitost) postav a stylizovaná nadnesenost jejich gest a pohybu, upomínající někdy údajně na sentimentální zahraniční dramatikou, pro něj představovaly základní charakteristiky nehodící se ani k realistickému obrazu Čech ani ke Smetanovi, jehož dílo podle kritika tvůrci zhyzdili. Výprava pro něj byla nad poměry drahá, ale přitom studená, bezživotná, přehnaně barevná, nemístně pohádková, a z obsahového hlediska postrádající hlubší význam.<sup>58</sup> Scénografův styl se mu často zdál infantilní, dekorace budov titěrné.<sup>59</sup> Nicméně i takto negativně naladěný pisatel přiznával, že u většiny publika inscenace rezonovaly. Píše dokonce o „dokonalém úspěchu“ na premiéře *Prodané nevěsty*, což ovšem příkládá na vrub nezkušenosti diváků (AŠ 1923a).

Útoky na inscenační tým byly nevybíravé. Obsáhle diskutován byl dopis členky Sboru pro postavení Smetanova pomníku výboru této organizace, později otisknutý na různých místech (ANONYM 1922).<sup>60</sup> V reakci na premiéru *Tajemství* hovořila divačka<sup>61</sup> o „urážce Smetanova genia“, „barbarském způsobu“, jakým se zachází s „drahým dědictvím po mistru Smetanovi“, „mrzačení“ a „zkreslování“ toho, co je „národu nejdražší a nejsvatější“ a také o „největší blamáži“. Argumentační jádro námitek opět cílilo na přílišnou modernost a stylizovanost inscenace: „Chtí Smetanu obléci do roucha mezinárodního, neutrálního, je věc tak nepřirozená, tak násilnická, že nezasluhuje, než vypískání [...]“ (ANONYM 1922). Proti pokryteckému zbožšťování Smetany, kterému paradoxně za jeho života kladl český národ řadu překážek,<sup>62</sup> a také na obranu Kyselý, se v této době veřejně postavil Josef Čapek (ČAPEK 1922). A to i přesto, že bratří Čapkové jinak patřili ke kritikům nadužívání národních lidových prvků v soudobém výtvarném a užitém umění,<sup>63</sup> a Kyselův přístup jim proto nemohl příliš konvenovat.

Rozporuplné reakce publika i kritiky, nejen na samotné inscenace, ale také na to, že byla práce na tak obsáhlém cyklu svěřena jedinému výtvarníkovi, vedly na přelomu jara a léta 1923 vedení Národního divadla k oslovení Bedřicha Feuersteina a Vlastislava Hofmana, kteří spolu s Kyselou vytvořili návrhy k dosud nerealizovaným operám

58 K *Hubičce*: „Je mi nevysvětlitelné, jak v době, kdy na deficit Národního divadla z veřejných prostředků se doplácí miliony, možno je, tak lehkomyšlně povolovat značný náklad na také nicotnosti“ (AŠ 1923b).

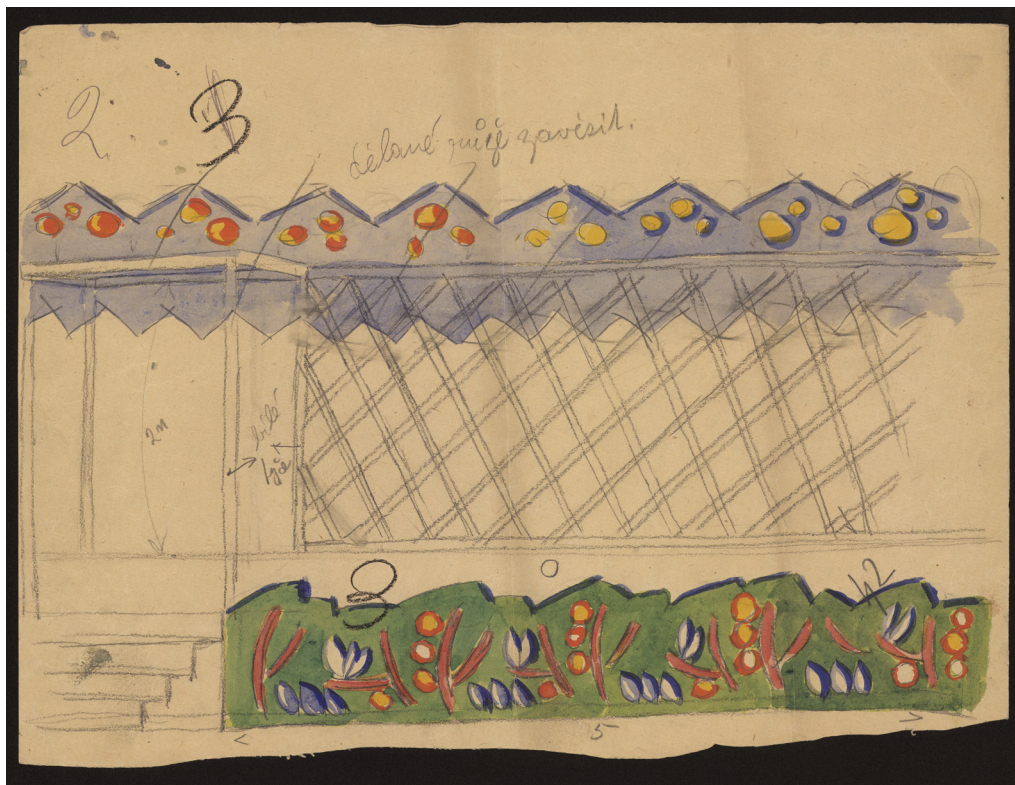
59 K *Hubičce*: Světnice „připadá diváku jako koupená z hračkářského krámu a příliš ještě čpí novostí barev, jakoby před chvílí nanášených. [...] Scéna lesní je veskrze titěrná, jako vystřižená z pohádkové knížky pro nejmladší čtenáře“ (AŠ 1923b). K *Čertově stěně*: „[...] titěrné vížky kláštera, které připadají diváku jako přenesené sem z dětského Betléma“ (AŠ 1924).

60 *Národní listy* citují plné znění dopisu divačky jinde uváděné pod zkratkou J.H.

61 Divačka je někde uváděna jako J.H., zde ovšem figuruje jako anonym.

62 Připomínám útoky, upozorňující na cizorodost některých Smetanových děl a jeho wagneriánství.

63 Více viz (KŘÍŽOVÁ 2015: 70).



**Obr. 12:** Návrh scény pro inscenaci *Jiříkova vidění*. Václav Špála. Národní divadlo, 1926. Sbíрка Národního muzea (H6D-29150).

*Braniboři v Čechách*, *Dalibor*, *Čertova stěna* a *Libuše*.<sup>64</sup> Vybrány byly nicméně nakonec návrhy Kyselovy.

Diskuze nad výpravou smetanovského cyklu ukazuje zkostnatělost tehdejšího českého kulturního a specificky operního prostředí, pro které bylo náročné přijmout dokonce i ty moderní výtvarné projevy, jež podstatným způsobem čerpaly z českých uměleckých tradic. Řešení, které zpětně vypadá jako nekonfliktní a konsenzuální, snažící se hledat průniky mezi lidovým uměním, českou národní tradicí a modernistickými vlivy, působilo ve své době jako rozbuška ideových sporů.

Po roce 1925 jsou výpravy v duchu rondokubismu ojedinělé. K pozdní fúzi kubismu a lidového ornamentu dochází v inscenaci<sup>65</sup> Tylova *Jiříkova vidění* (1926) inscenované v Národním divadle Vojtou Novákem za doprovodu hudby Jaroslav Kříčky. Výpravu vytvořil malíř **Václav Špála**. Pozoruhodné jsou zejména jeho návrhy dekorativních pásů s geometricky zjednodušenými florálními motivy (obr. 12). Obdobně jako Kysela pro-

64 Více viz (MATULOVÁ 2007).

65 Prem. 23. 6. 1926, ND.

pojoval také Špála ve svém druhově pestrém díle modernistické výtvarné výboje, v jeho případech zejména kuboexpresionistické, s dlouhodobým zájmem o krajinu českého venkova a o lidové umění a řemeslo: proslulé jsou například jeho geometricky zjednodušené hračky, pokryté jemným dekorem (slepičky, pávi, aj., kolem 1920). Výprava pro *Jiříkovo vidění* tak logicky navazuje na jeho předchozí uměleckou činnost.

Kritikou byla scénografie přijata kladně, jako hravá vize malíře výrazného autorského rukopisu. „Václav Špála, umělec silné originality, rozhodil své zářivé barvy po scéně právě tak, jak mu to jeho silná originalita dovolila. Rozložili jsme se ve stínu zelených kosočtverců a vykoupali jsme se do syta v zářivém karmínu rozkrojeného melounu, který představoval Blaník“, píše Jaroslav Kolman Cassius (1926). Podobně o výpravě psal i Miroslav Rutte:

[...] myslím, že by sotva který jiný malíř dovedl přetlumočiti Tylův primitivismus do souběžného výtvarného výrazu tak lyricky a svěže, jako právě V. Špála: scéna jásala v přílivu jeho štavnaté modře, červeně a zeleně, jako čisté domky s červenými střechami a ruské věže měly cosi z hravé obraznosti dítěte, a v zelenavých kopcích a smřčinách bylo vskutku kus lyrismu české krajiny. (RUTTE 1926: 9)

## Závěr

Kolem poloviny dvacátých let se rondokubistická vlna vyčerpává. Co se týče uměleckých inovací, vytlačují postupně první generaci avantgardy, jejíž zástupci tvořili i v rondokubistickém stylu, univerzálnější, tedy internacionální, levicové a progresivistické avantgardní proudy, reprezentované v oblasti architektury a scénografie zejména konstruktivismem. I tento směr brzy, často v uhlazené formě, proniká také na jeviště velkých kamenných divadel.

Již po několika málo letech dochází ve světovém i českém prostředí k dalším ideovým pohybům. Spolu se silícím postexpresionismem, Novou věcností a surrealismem se umělci od proklamativně progresivistických děl vrací zpět k niternějším tématům. Ve třicátých letech se pak objevují další regionalistické vlny, inspirované lokálními tradicemi. V českém divadle je jejich nejvýraznějším reprezentantem Burianovo Divadlo D, opakovaně čerpající z odkazu lidové kultury.

Princip fúze a zároveň i určitého napětí mezi inovativními a tradičními prvky, mezi diskontinuitou a kontinuitou, stál u zrodu avantgardy. Zároveň jakoby ji však oscilace mezi těmito póly, spolu s Aageem A. Hansenem-Lövem je můžeme označit za analytický a syntetický (HANSEN-LÖVE 1994)<sup>66</sup> i v dalších dekádách udržovaly v pohybu a v kondici. Popisované cyklické proměny nebyly v Čechách a na Moravě vyvolány jen obměnou a stárnutím jednotlivých generací českých tvůrců či konvencionalizací původně novátorských uměleckých postupů. Byly také reakcí na obecnější pohyby na mezinárodní kulturní scéně a na proměny společensko-politického kontextu.

66 Viz také (VOJVODÍK 2004).

Rondokubistická díla byla podceňovaná a vysmívána již v době svého vzniku. Pro svou výraznou stylizovanost byla trnem v oku tradicionalistům, záměrnou anachronií, odkazy k národním lidovým a historickým tradicím, však dráždila také propagátory uměleckých inovací. Přílišnou oblibu si nezískala ani v dalších dekádách. Progressivisticky a evolučně orientované dějiny umění je vesměs odmítaly či přehlížely.

Synchronní optika, akceptující syntetické i analytické avantgardní proudy, nám umožňuje rondokubismus rehabilitovat. Bez váhání jej můžeme vrátit do kontextu avantgardy, ze kterého byl vyřazován. V případě scénografie si však musíme nejprve odpovědět na otázku, zda se v jejím rámci vůbec objevoval. Jak ukazují výše uvedené příklady, odpověď je kladná. Zároveň je však třeba zdůraznit, že jde často o scénografie na pomezí více stylů, které nepracují s rondokubismem v jasné a čisté podobě nebo v sobě obsahují jen některé konkrétní rondokubistické prvky. Z realizovaných výprav lze za jednoznačně a uceleně rondokubistickou označit asi pouze tu vytvořenou Janákem pro Langrovu *Milióny*.

Znovu potvrdit je třeba také myšlenku naznačenou v úvodu studie, že rondokubismus často nevstupoval do inscenace jako ideově nosný nebo ostatní divadelní složky organizující činitel. Nejhlubší a promyšlený smysl měla jednotná výtvarná forma Kyselových výprav pro smetanovský cyklus, jinde bychom ovšem podobně soudržná ideová propojení hledali obtížně.

Rondokubismus na divadle nelze chápat ani jako impuls pro inovace v pojetí prostoru či ve vztahu hlediště a jeviště. Nejlépe to dokazuje zmiňovaná Janákova výprava pro *Milióny*. Soudobé architektonické články tu byly aplikovány na konvenční malovanou dekoraci, zasazenou do barokního prostorového rámce (lichoběžníkový půdorys). Možná to zní jako paradox nebo nedůslednost. V principu však tento přístup odpovídá běžné praxi rondokubistické architektury, která s oblibou pokrývala geometrickým ornamentem v podstatě tradiční palácová průčelí.

Scénografie v rondokubistickém duchu tvoří okrajovou kapitolu českého jevištního výtvarnictví. Přesto je důležité říci, že existovala. Toto uvědomění umožňuje lépe pochopit celé téma kubismu na českých jevištích, zejména to, že na ně kubistický styl pronikal ve dvou, v mnohém odlišných vlnách. Zároveň nutno doplnit, že i scénické návrhy, které představuje tento text, jako by se dělily na dva částečně odlišné proudy, dané zejména dominující profesí jejich autorů. Jeden orientovaný více architektonicky a kubisticky (Hofman, Machoň, Janák) a druhý malířsky, ornamentálně a folklórně (Kysela, Špála). Vzhledem k malému počtu inscenací a autorů jde ale spíše o pracovní dělení, které neukazuje na širší trendy.

## Bibliografie

- ALLAIN, Paul and Jen HARVIE. 2006. *The Routledge Companion to Theatre and Performance*. New York: Routledge, 2006.
- ANONYM. 1921. Velká událost [Big Event]. *Jeviště* 2 (1921): 18: 282–283.
- ANONYM. 1922. Divadlo a hudba: Nová výprava Smetanova Tajemství [Theatre and Music: New Set of Smetana's The Secret]. *Národní listy* 62 (7. 6. 1922): 153: 3.
- ADLEROVÁ, Alena. 1987. Národní dekorativismus dvacátých let [National Decorativism of the 1920s]. In Alena Adlerová (ed.). *Sto let českého užitého umění 1885–1985* [One Hundred Years of Czech Applied Arts 1885–1985]. Praha: Uměleckoprůmyslové muzeum, 1987: 77–78.
- AŠ. 1921. Výstupní zkoušky státní konservatoře [State Conservatory Final Exams]. *Národní listy* 61 (19. 6. 1921): 166: 5.
- AŠ. 1923a. Tři objevitelé Smetany [Three Discoverers of Smetana]. *Národní listy* 63 (29. 5. 1923): 145: 3.
- AŠ. 1923b. Smetanova Hubička v novém rouše [Smetana's The Kiss in a New Clothing]. *Národní listy* 63 (11. 2. 1923): 40: 4.
- AŠ. 1924. Labutí píseň Smetany-dramatika [Swan Song of Smetana-Playwright]. *Národní listy* 64 (6. 2. 1924): 36: 4.
- B.V. [VOMÁČKA, Boleslav]. 1924. Z pražské opery. Jubilejní cyklus Smetanových oper [From the Prague Opera. Jubilee Cycle of Smetana's Operas]. *Lidové noviny* 32 (15. 5. 1924): 244: 7.
- BAKOŠ, Ján. Konec stylu? [The End of Style?]. *Umění* 69 (2021): 3.
- BARTLOVÁ, Milena. 2015. Jak se dělá stát [How to Make a State]. In Milena Bartlová a Jindřich Vybíral (edd.). *Budování státu. Reprezentace Československa v umění, architektuře a designu* [Building a State. Representation of Czechoslovakia in Art, Architecture, and Design]. Praha: UMPRUM, 2015: 17–22.
- BAUDIN, Katia. 2020. Folklore & Avant-Garde: The Reception of Popular Traditions in the Age of Modernism. In Katia Baudin and Elina Knorpp (eds.). *Folklore & Avant-Garde: The Reception of Popular Traditions in the Age of Modernism*. Krefeld: Hirmer, 2020: 12–35.
- BELTING, Hans. 2000. Konec dějin umění? [The End of Art History?]. In Hans Belting. *Konec dějin umění* [The End of Art History]. Překl. Jan Hlavička. Praha: Mladá fronta, 2000: 127–213.
- BENEŠOVÁ, Marie. 1969. Rondokubismus [Rondocubism]. *Architektura ČSSR* XXVIII (1969): 5: 303–317.
- BENEŠOVÁ, Marie. 1998. Architektura kubismu [Architecture of Cubism]. In Vojtěch Lahoda (ed.). *Dějiny českého výtvarného umění IV/1 1890–1938* [History of Czech Fine Arts IV/1 1890–1938]. Praha: Academia, 1998: 329–353.
- BLECHA, Jaroslav. 2013. *Rodinné loutkové divadlo* [Family Puppet Theatre]. Rigorózní práce. Brno: Katedra divadelních studií FF MU, 2013.
- BREUER, Gerda. 2020. Back to the Beginning: Renewal through Recourse to Folk Art in the Nineteenth Century. In Katia Baudin and Elina Knorpp (eds.). *Folklore & Avant-Garde: The Reception of Popular Traditions in the Age of Modernism*. Krefeld: Hirmer, 2020: 43–49.
- CALKINS, Susan. 2010. Modernism in Music and Eric Satie's Parade. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 41 (2010): 1: 3–19.

- ČAPEK, Josef. 1922. Ještě a ještě jabkenická myslivna [Jabkenice Hunting Lodge Again and Again]. *Lidové noviny* 30 (18. 6. 1922): 301: 7.
- ČERNÝ, František. 1977. *Dějiny českého divadla*. III. Díl [History of Czech Theatre. Part III]. Praha: Academia, 1977.
- FISCHER, Otokar. 1919. Recenze na Husity [Review on Hussites]. *Národní listy* 59 (28. 11. 1919): 279: 4.
- HANSEN-LÖVE, Aaage A. 1994. Jan Mukařovský v kontextu „syntetické avantgardy“ a „formálně filozofické školy“ v Rusku: Fragments rekonstrukce [Jan Mukařovský in the Context of the ‘Synthetic Avant-Garde’ and the ‘Formal Philosophical School’ in Russia: Fragments of a Reconstruction]. *Česká literatura* 42 (1994): 5: 451–495.
- HILMERA, Jiří. 2004. Vlastislav Hofman – scénograf [Vlastislav Hofman – Scenographer]. In Mahulena Nešlehová (ed.). *Vlastislav Hofman*. Praha: Společnost Vlastislava Hofmana, 2004: 262–321.
- HILLIER, Bevis. 1968. *Art Deco of the 20s and 30s*. London: Studio Vista, 1968.
- HNÍDKOVÁ, Vendula. 2009. Rondokubismus vs. národní styl [Rondocubism vs. National Style]. *Umění* 57 (2009): 74–84.
- HNÍDKOVÁ, Vendula (ed.). 2013. *Národní styl. Kultura a politika* [National Style. Culture and Politics]. Praha: Vysoká škola uměleckoprůmyslová, 2013.
- HOFMAN, Vlastislav. 1951. Můj vývoj na jevištní scéně [My Development on the Stage]. In Vlastislav Hofman. *30 let výtvarnické práce na českých jevištích* [30 Years of Artistic Work on Czech Stages]. Praha: Osvěta, 1951: 9–11.
- HOFMAN, Vlastislav. 1920a. Jak jsem scénoval Husity [How I Staged the Hussites]. *Jeviště* 1 (1920): 1: 4–5.
- HOFMAN, Vlastislav. 1920b. Výtvarnické poznámky [Art Notes]. *Jeviště* 1 (1920): 12: 140–141.
- HOFMAN, Vlastislav. 1920c. K scénické výstavbě Hilbertovy „Pěsti“ [On the Scenic Construction of Hilbert’s ‘Fist’]. *Jeviště* 1 (1920): 4: 46.
- HORNEKOVÁ, Jana. 1998. České art deco 1918–1938 [Czech Art Deco 1918–1938]. In Alena Adlerová (ed.). *České art deco 1918–1938* (katalog) [Czech Art Deco 1918–1938 (Catalogue)]. Praha: Obecní dům a Uměleckoprůmyslové muzeum, 1998: 20–37.
- JANÁK, Pavel. 1913a. Šibalství Scapinova v Divadle Umění [Scapin the Schemer at the Theatre of Art]. *Umělecký měsíčník* 2 (1913): 3: 99–100.
- JANÁK, Pavel. 1913b. K příležitosti premiéry „Psanců“ [On the Occasion of the Premiere of ‘Outlaws’]. *Umělecký měsíčník* 2 (1913): 7: 196–197.
- JIRÁSKOVÁ, Marie a Pavel JIRÁSEK. 2011. *Loutka a moderna* [Puppet and Modernism]. Brno/Řevnice: Arbor vitae a JAMU, 2011.
- JOCHMANOVÁ, Andrea. 2005. František Zavřel, tvůrce raného divadelního expresionismu [František Zavřel, Creator of Early Theatre Expressionism]. *Sborník prací filozofické fakulty Masarykovy univerzity. Řada Q: Teatrológica* 15 (2005): 8: 245–247.
- KAZETKA [KLÍMA, Karel Zdeněk]. 1919. Dvořákovi Husité [Dvořák’s Hussites]. *Lidové noviny* 27 (2. 12. 1919): 333: 1–2.
- KAZETKA [KLÍMA, Karel Zdeněk]. 1920a. Hilbertova pěst [Hilbert’s Fist]. *Lidové noviny* 28 (17. 2. 1920): 84: 9.

- KAZETKA [KLÍMA, Karel Zdeněk]. 1920b. Kulturní kronika [Cultural Chronicle]. *Lidové noviny* 28 (26. 5. 1920): 260: 5.
- KOLMAN CASSIUS, Jaroslav. 1926. Z pražské činohry, J. K. Tyl: Jiříkovo vidění [From the Prague Drama Theatre, J. K. Tyl: George's Vision]. *Lidové noviny* 34 (25. 6. 1926): 319: 7.
- KOUBSKÁ, Vlasta. 2007. *František Tröster: Básník světla a prostoru* [František Tröster: Poet of Light and Space]. Praha: Obecní dům, 2007.
- KOUBSKÁ, Vlasta. 2014. Scénograf a kostýmní výtvarník [Set and Costume Designer]. In David Chaloupka (ed.). *A. V. Hrska 1890–1954*. Praha: Vydala rodina umělce, 2014: 11–69.
- KOUKALOVÁ, Martina. 2018. Sekáč Ladislav Machoň (1888–1973) [Great Guy Ladislav Machoň (1888–1973)]. *Zprávy památkové péče* 78 (2018): 6: 590–603.
- KOUKALOVÁ, Martina. 2019. *Ladislav Machoň a Praha (Život a dílo architekta a vybrané realizace pro Prahu)* [Ladislav Machoň and Prague (Life and Work of the Architect and Selected Realisations for Prague)]. Disertační práce. Ústav pro dějiny umění FF UK, 2019.
- KRAJČÍ, Petr. 1998. Architektura [Architecture]. In Alena Adlerová (ed.). *České art deco 1918–1938* (katalog) [Czech Art Deco 1918–1938 (Catalogue)]. Praha: Obecní dům a Uměleckoprůmyslové muzeum, 1998: 246–257.
- KŘÍŽOVÁ, Alena. 2001. Lidové umění jako inspirační zdroj českého dekorativismu [Folk Art as an Inspirational Source of Czech Decorativism]. In *Tradice lidové kultury v kulturním vývoji České republiky* [Traditions of Folk Culture in the Cultural Development of the Czech Republic]. Sborník příspěvků z 17. strážnického symposia. Strážnice: Národní ústav lidové kultury, 2001: 70–80.
- KŘÍŽOVÁ, Alena. 2015. Kroj jako výraz národní/regionální identity [Folk Costume as an Expression of National/Regional Identity]. In Alena Křížová, Martina Pavlicová a Miroslav Válka (edd.). *Lidové tradice jako součást kulturního dědictví* [Folk Traditions as Part of Cultural Heritage]. Brno: Ústav evropské etnologie FF MUNI, 2015: 9–88.
- LAHODA, Vojtěch. 1996. *Český kubismus* [Czech Cubism]. Praha: Brána, 1996.
- LUKEŠ, Zdeněk (ed.). 1994. *Stavební umění. Kubistická architektura v Praze a jejím okolí* [Construction Art. Cubist Architecture in Prague and Its Surroundings]. Mnichov: Bayerische Verlagsbank, 1994.
- LUKEŠ, Zdeněk. 2006. *Český architektonický kubismus* [Czech Architectural Cubism]. Praha: Galerie Jaroslava Fragnera, 2006.
- MATULOVÁ, Jitka. 2007. Scénografie smetanovského cyklu z roku 1924, Bedřich Feuerstein – Vlastislav Hofman – František Kysela [Scenography of the Smetana Cycle from 1924, Bedřich Feuerstein – Vlastislav Hofman – František Kysela]. *Opuscula historiae artium F* 51 (2007): 175–196.
- MLATEČKOVÁ, Jitka. 2005. Folklorismy v českém výtvarném umění XX. století [Folklorisms in Czech Fine Art of the 20<sup>th</sup> Century]. *Národopisná revue* 15 (2005): 1: 65–67.
- NEŠLEHOVÁ, Mahulena. 2004. Mnohostěn Hofmanova užitého umění [Polyhedron of Hofman's Applied Arts]. In Mahulena Nešlehová (ed.). *Vlastislav Hofman*. Praha: Společnost Vlastislava Hofmana, 2004: 77–132.
- NOVÁK, Vojta. 1913. Snahy divadla umění [Efforts of Theatre of Arts]. *Scéna* 1 (1913): 10: 250.
- POCHE, Emanuel a Sylva MAREŠOVÁ. 1956. *František Kysela*. Praha: Nakladatelství československých výtvarných umělců, 1956.



- POLÁČEK, Vojtěch. 2020. Mezi tradicí a experimentem [Between Tradition and Experiment]. In Pavla Pečinková (ed.). *Pracoval jsem mnoho – soupis výtvarného díla Josefa Čapka, díl druhý: užitá kresba* [I Worked a Lot – Inventory of Josef Čapek's Artwork. Volume Two: Applied Drawing]. Humpolec: 8SMIČKA, 2020: 132–214.
- POTŮČKOVÁ, Alena et al. 2004. *Folklorismy v českém výtvarném umění XX. století* [Folklorisms in Czech Fine Art of the 20<sup>th</sup> Century]. Praha: České muzeum výtvarných umění, 2004.
- PTÁČKOVÁ, Věra. 1982. *Česká scénografie XX. století* [Czech Scenography of the 20<sup>th</sup> Century]. Praha: Odeon, 1982.
- PTÁČKOVÁ, Věra. 1995. *Kubismus a česká scénografie – Ze sbírek Divadelního oddělení Národního muzea v Praze* [Cubism and Czech Scenography – From the Collections of the Theatre Department of the National Museum in Prague]. Praha: České muzeum výtvarných umění, 1995.
- PTÁČKOVÁ, Věra. 1998. Scénografie – kubismus a expresionismus [Scenography – Cubism and Expressionism]. In Vojtěch Lahoda (ed.). *Dějiny českého výtvarného umění IV/1 1890–1938* [History of Czech Fine Arts IV/1 1890–1938]. Praha: Academia, 1998: 371–383.
- PTÁČKOVÁ, Věra. 2009. *Divadlo na konci světa* [Theatre at the End of the World]. Praha: Pražská scéna, 2009.
- RUTTE, Miroslav. 1926. Revue z r. 1848 [Revue from 1948]. *Národní listy* 66: 299 (26. 6. 1926): 9.
- SOUČKOVÁ, Taťána. František Kysela a jeho smetanovská scénografie [František Kysela and His Smetana Scenography]. 2012. *Musicalia* 1–2 (2012): 114–119.
- STARÝ, Oldřich. 1925–1926. Česká moderní architektura [Czech Modern Architecture]. *Stavba* IV (1925–1926): 183–196.
- ŠŤASTNÁ, Denisa. 2017. *NENECHALY SE VYŠACHOVAT: Příspěvek k tématu feminizace české scénografie 20. století* [THEY DIDN'T GET ELIMINATED: A Contribution to the Theme of the Feminisation of 20<sup>th</sup> Century Czech Scenography]. Disertační práce. Filozofická fakulta Univerzity Pardubice, 2017.
- ŠVÁCHA, Rostislav. 1995. *Od moderny k funkcionalismu* [From Modernism to Functionalism]. Praha: Victoria Publishing, 1995.
- ŠVÁCHA, Rostislav. 2000. *Lomené, hranaté & obloukové tvary: česká kubistická architektura 1911–1923* [Refracted, Angular & Arched Shapes: Czech Cubist Architecture 1911–1923]. Praha: Gallery, 2000.
- ŠVÁCHA, Rostislav. 2004. Architekt Hofman v průsečíku místa a doby [Architect Hofman at the Intersection of Place and Time]. In Mahulena Nešlehová (ed.). *Vlastislav Hofman*. Praha: Společnost Vlastislava Hofmana, 2004: 32–75.
- TEIGE, Karel. 1920. Scénické návrhy Vlastimila Hofmana [Scenic Designs by Vlastimil Hofman]. [mikrofilm]. *Právo lidu* 29 (4. 1. 1920).
- TEIGE, Karel. 1930. *MSA 2 – Moderní architektura v Československu* [MSA 2 – Modern Architecture in Czechoslovakia]. Praha: Odeon, 1930.
- VOJVODÍK, Josef. 2004. L'avant-garde retrouvée? Poznámky k problematice recepce české avant-gardy v USA a Německu a k několika jejím opomíjeným aspektům, především k Teigovi [L'avant-garde retrouvée? Notes on the Reception of the Czech Avant-garde in the USA and Germany and on Several Neglected Aspects of It, Especially Teige]. *Slovo a smysl* 1 (2004): 2: 229–241.

- VOMÁČKA, Boleslav. 1923. Kulturní kronika – Z pražské opery [Cultural Chronicle – From the Prague Opera]. *Lidové noviny* 31 (29. 5. 1923): 264: 7.
- VYBÍRAL, Jindřich. 2020. Vážnost a důstojnost ministerských budov [Seriousness and Dignity of Ministerial Buildings]. In Vendula Hnídková (ed.). *Duch, který pracuje* [A Spirit that Works]. Praha: Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze, 2020: 125–169.
- ŽÁKAVEC, František. 1922. Tři umělecké výpravy v Národním divadle (Čapkova, Kyselova, Hofmanova) [Three Art Stage Sets at the National Theatre (Čapek's, Kysela's and Hofman's)]. *Národní listy* 62 (11. 7. 1922): 187: 1–2.

## Mgr. Vojtěch Poláček

Univerzita Karlova, Katedra divadelní vědy Filozofické fakulty

nám. Jana Palacha 1/2, 110 00 Praha, Česká republika

polacek.vojtech@gmail.com

ORCID: 0000-0003-1858-7658

---

**Vojtěch Poláček** pracuje jako ředitel Památníku Antonína Dvořáka ve Vysoké u Příbrami. Vystudoval dějiny umění a divadelní vědu na FF UK. V minulosti působil jako vedoucí Divadelního oddělení Národního muzea nebo jako vědecký pracovník na KDV FF UK. Je autorem řady výstav a publikací zejména z oblasti scénografie a divadelní architektury.

**Vojtěch Poláček** works as the managing director of the Antonín Dvořák Memorial in Vysoká u Příbrami. He studied art history and theatre science at the Faculty of Arts of Charles University. In the past he worked as the head of the Theatre Department of the National Museum and as a researcher at the Department of Theatre Studies at the Faculty of Arts of Charles University. He is the author of numerous exhibitions and publications, especially in the field of scenography and theatre architecture.



Toto dílo lze užít v souladu s licenčními podmínkami Creative Commons BY-NC-ND 4.0 International (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>). Uvedené se nevztahuje na díla či prvky (např. obrazovou či fotografickou dokumentaci), které jsou v díle užity na základě smluvní licence nebo výjimky či omezení příslušných práv.