

Matulová, Jitka

Scénografie smetanovského cyklu z roku 1924 : Bedřich Feuerstein - Vlastislav Hofman - František Kysela

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. F, Řada uměnovědná. 2007, vol. 56, iss. F51, pp. [175]-196

ISBN 978-80-210-4657-3

ISSN 1211-7390

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/110494>

Access Date: 29. 11. 2024

Version: 20220831

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

JITKA MATULOVÁ

SCÉNOGRAFIE SMETANOVSKÉHO CYKLU Z ROKU 1924 BEDŘICH FEUERSTEIN – VLASTISLAV HOFMAN – FRANTIŠEK KYSELA¹

Rok 1924 – na první pohled nevýznamný letopočet, jen jeden z mnoha roků spojených s existencí nedávno vzniklé Československé republiky. Stačí však letmé prolísnování soudobým denním tiskem a stranami odborných revuí, aby vystoupila do popředí jeho specifická v oblasti umění, jakožto jubilejního roku hudebního skladatele Bedřicha Smetany.² Zmíněný letopočet v sobě spojil sté výročí narození a současně čtyřicáté výročí úmrtí tvůrce a obě jubilea se tehdy nepřehlédnutelně zapsala do celorepublikového kulturního dění. Smetanovské oslavy získaly podobu reprezentativního projevu vděčnosti národa vůči svému velikanu, danou do jisté míry i atmosférou prvních poválečných let samostatné republiky. Vypovídá o tom nejen délka a pečlivost příprav, ale také šíře spektra oslavných akcí, které zasahovaly do všech oborů umění.³

¹ Studie, která vznikla ve spolupráci s Národním muzeem a Muzeem Bedřicha Smetany v Praze, je zkrácenou a přepracovanou verzí magisterské diplomové práce zpracované na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity pod vedením prof. PhDr. Lubomíra Slavička: Jitka Matulová, *Scénografie smetanovského cyklu z roku 1924: scénické návrhy Bedřicha Feuersteina v kontextu realizovaných výtvarných koncepcí Vlastislava Hofmana a Františka Kysely*, Brno 2006.

² Dlouhodobé přípravy se odrazily v obsahu většiny soudobých tiskovin. Díky vazbám redakce časopisu *Smetana* na hlavního organizátora oslav, *Sbor pro postavení Smetanova pomníku* (viz pozn. 3), jsou zdrojem základních informací příslušné ročníky tohoto periodika z let 1921–1925; viz *Smetana* XII–XV, 1921/1922–1924/1925.

³ Odpovědnost nad organizací, průběhem i dostatečnou propagací všech kulturních podniků nesl s vědomím Ministerstva školství a národní osvěty Československé republiky *Sbor pro postavení Smetanova pomníku*, založený v roce 1909. Jeho původní záměr nebyl navzdory uskutečněné soutěži na pomník ani u příležitosti jubilejního roku realizován. Oproti tomu *Sbor* podstatně rozšířil svoji činnost o dohled nad instalací Smetanovy výstavy v pražském Uměleckoprůmyslovém muzeu, nad slavnostmi v místech spojených se skladatelovým životem, osvětovými přednáškami i prezentací v tisku (formou monografických statí a článků, obsáhlých studií i edice Smetanova díla). Viz Karel Šrp, Vincenc Kramář, Návrh Smetanova pomníku, *Umění* XLVI, 1998, č. 3, s. 241–246. – Jaromír Pečírka, Jubileum Bedřicha Smetany a výtvarné umění, *Výtvarná práce* III, 1924, s. 103–116. O činnosti a vývoji *Sboru* souhrnně viz Olga

Hudebněvědné a životopisné publikace, stejně jako pomníky, pamětní desky či medaile sice zůstaly do dnešních dnů svědectvím o úctě, jakou hudební skladatel s odstupem mnoha let ve své vlasti stále požíval, avšak osobnost i dílo Bedřicha Smetany nutně předpokládaly hold „živým“ uměním – na poli hudby a divadla. Množství koncertů se prolínalo s realizacemi jednotlivých oper i více či méně rozsáhlých operních cyklů. Často přitom nešlo o profesionální divadla a hudební tělesa, obvyklými byly i pokusy v rovině amatérské nebo ochotnické produkce. Právě jejich spontánnost dotvářela ovzduší roku 1924 na mnoha místech tehdejšího Československa.

V divadelní oblasti patřila příznačně největší pozornost laické i odborné veřejnosti Národnímu divadlu v Praze,⁴ kde se jádrem oslav stal ucelený smetanovský operní cyklus.⁵ V krátkém časovém úseku mezi 23. dubnem a 12. květnem 1924 měli diváci možnost shlédnout v chronologickém pořadí všechny Smetanovy opery, včetně nedokončeného operního zlomku *Viola*.⁶

Nesnadný úkol reprezentativního představení celého Smetanova hudebně-dramatického díla na jevišti pražského Národního divadla stál před tehdejšími uměleckými šéfy opery, dirigentem Otakarem Ostrčilem. Minimální časový rozsah oslavných akcí samozřejmě předpokládal uvedení většiny Smetanových oper v reprízách: v tomto směru se mohl Ostrčil v době intenzivních příprav na jubilejní cyklus opřít o několik vlastních nastudování z předchozích divadelních sezon.⁷ Základním kamenem jeho inscenační koncepce bylo důsledné dodržení originálních partitur autora, bez pozdějších dramaturgických úprav či škrtnů, a dále těsná součinnost hudby s ostatními složkami divadelní inscenace.⁸ Ve své

Čechová, K historii Společnosti Bedřicha Smetany, in: *Sto let odkazu Bedřicha Smetany*, Praha 1985, s. 208–216.

⁴ Promítla se sem i návaznost na tradici Prozatímního divadla (dále jen PD), úzce spjatého s osobností i dílem Bedřicha Smetany jako kapelníka zdejšího operního souboru i místa premiérových nastudování jeho operních děl; viz mo [Marta Ottlová], Bedřich Smetana, in: Jitka Ludvová et al., *Hudební divadlo v českých zemích. Osobnosti 19. století*, Praha 2006, s. 488–502 (se soupisem smetanovské bibliografie).

⁵ Dále k průběhu oslav viz František Pala, *Opera Národního divadla v období Otakara Ostrčila I–IV*, Praha 1962–1970, zvláště sv. II. Praha 1964, s. 270–272, 297–309.

⁶ Jubilejní oslavy zahájila opera *Braniboři v Čechách* (23. dubna 1924), následovala *Prodaná nevěsta* (26. dubna 1924), *Dalibor* (29. dubna 1924), *Dvě vdovy* (2. května 1924), *Hubička* (4. května 1924), *Tajemství* (7. května 1924), *Čertova stěna* (9. května 1924), operní zlomek *Viola* (11. května 1924) a *Libuše* (12. května 1924). Zmíněnou posloupnost nedodržela jen opera *Libuše*, jejíž premiérou v den čtyřicátého výročí skladatelova úmrtí, slavnostní cyklus gradoval.

⁷ Počínaje sezónou 1921–1922 tvořily Smetanovy opery pevnou součást Ostrčilova dramaturgického plánu, do závěru roku 1923 byly realizovány: *Tajemství* (premiéra 12. května 1922), *Hubička* (premiéra 9. února 1923), *Prodaná nevěsta* (premiéra 27. května 1923) a *Dvě vdovy* (premiéra 2. října 1923). Výpravu všech čtyř oper navrhl František Kysela. V rámci jubilejních oslav byl v premiéře uveden pouze operní zlomek *Viola* a opera *Libuše*.

⁸ Ostrčil zde navázal na svoji předchozí tvorbu v Městském divadle na Královských Vinohradech (dále jen MD), kde působil od roku 1914 na postu uměleckého šéfa opery. V MD se také započala jeho spolupráce s výtvarníkem Františkem Kyselou při nastudování Smetanovy *Prodané nevěsty* (premiéra 12. února 1915) a *Hubičky* (premiéra 9. června 1915); viz Zdeněk

době netradiční přístup dirigenta k hudebnímu dramatu, stejně jako osobitá vizuální rovina vzniklých smetanovských inscenací, navržená Františkem Kyselou, vzbudily řadu rozporuplných ohlasů. V záplavě recenzních hodnocení umělecké úrovně realizovaných divadelních kreací se čas od času vynořila i otázka, zda-li je vhodné, aby výpravu rozmanitého Smetanova hudebně-dramatického díla navrhoval stále jeden a týž výtvarník, a zda taková osobnost v československém umění vůbec existuje.⁹

Na základě popsanych skutečností oslovilo umělecké vedení opery pražského Národního divadla soudobé tvůrce s úkolem navrhnout scénografická řešení částí Smetanova díla, která se teprve připravovala k realizaci. Premiéry oper *Braniboři v Čechách*, *Dalibor*, *Čertova stěna* a *Libuše* měly podle dramaturgického plánu, přizpůsobeného průběhu smetanovských oslav, spadat do prvních měsíců roku 1924.¹⁰ Své návrhy podali kromě Františka Kysely¹¹ také Bedřich Feuerstein¹² a Vlastislav Hofman.¹³

Nejedlý, *Otakar Ostrčil. Vzdělání a uzrání*, Praha 1949, s. 475–490. Ke Kyselově scénografii pro MD viz Sylva Marešová, František Kysela, in: *Prolegomena scénografické encyklopedie*, Praha 1971, č. 5, s. 43–48. – Věra Ptáčková, *Československá scénografie XX. století*, Praha 1982, s. 22.

⁹ Kromě soudobého denního tisku přehledněji viz Pala (pozn. 5), sv. II. Praha 1964, s. 114–261. – Hana Konečná et. al., *Čtení o Národním divadle. Útržky dějin a osudů*, Praha 1984, s. 147–163. Velmi přehledně otiskly *Listy hudební matice* v roce 1922 v rubrice denní kritiky soubor recenzí z různých periodik na premiéru Smetanova *Tajemství* (premiéra 12. května 1922), viz *Tajemství, Listy Hudební Matice I*, 1922, č. 8–9, s. 123–129.

¹⁰ Nemáme zprávy o tom, že by byl operní zlomek *Viola*, výjimečný svým torzálním charakterem, také součástí „soutěže“.

¹¹ František Kysela navrhl celou výpravu všech čtyř operních děl a právě jeho scénografické dílo známe v nejucelenější podobě – jak definitivní scénické návrhy, tak skici, návrhy kostýmů a většinou i fotografie realizovaných inscenací. Materiály jsou uloženy v Muzeu Bedřicha Smetany v Praze (dále jen MBS), v Archivu Národního divadla v Praze a v Divadelním oddělení Národního muzea v Praze (dále jen DO NM).

¹² Dochovaly se scénické koncepce všech čtyř oper uložené v DO NM, ale zamýšlená podoba jejich kostýmní složky není známa. Feuerstein v rámci spolupráce s divadlem kostýmy běžně navrhoval, proto je pravděpodobná možnost jejich ztráty. Nedostatečné zpracování díla Bedřicha Feuersteina a dlouhodobá nepřístupnost fondů Archivu architektury Národního technického muzea v Praze, které obsahují Feuersteinovy skicáře i další dokumentaci, neumožňují lepší prozkoumání daného problému. Na informativní závažnost skicářů s osobními poznámkami autora upozornila Vlasta Koubská (ed.), *Bedřich Feuerstein – scénografie, architektura (1892–1936)*, Praha 1996, nepag.

¹³ Originální scénografické návrhy jsou uloženy ve sbírce Divadelního oddělení Moravského zemského muzea v Brně (dále jen DO MZM). Písemné poznámky na návrzích oper *Braniboři v Čechách* (DO MZM, sign. I–52) a *Dalibor* (DO MZM, sign. I–216) je identifikují jako zhotovené v důsledku Ostrčilovy výzvy, známe však jen kostýmy druhé z nich (DO MZM, sign. III–261). Výtvarná koncepce opery *Libuše* (DO MZM, sign. I–193), je sice datovaná rokem 1923, ale podobné písemné označení neobsahuje a je otázkou, zda návrhy nevznikly až v době Hofmanovy spolupráce s Národním divadlem v Brně (dále jen ND Brno), v závěru téhož roku. Proto ji do této práce nezahrnujeme; viz Jiří Hilmera, Vlastislav Hofman – scénograf, in: Mahulena Nešlehová (ed.), *Vlastislav Hofman*, Praha 2004, s. 276. Není známo, zda v daných souvislostech vznikly i návrhy *Čertovy stěny*. Hofmanova scénografie této opery z roku 1922 (DO MZM, sign. II–35), pochází z doby jeho první spolupráce s ND Brno, a proto se o ní dále

O následných jednáních, na kterých se mělo zvolit pro každou operu určité scénografické řešení, nemáme mnoho konkrétních zpráv. Jednou ze zmínek, které alespoň vzdáleně přibližují atmosféru interních schůzek, představuje dopis Otakara Ostrčila ze dne 28. června 1923, zaslaný Zdeňku Nejedlému. Umělecký vedoucí opery zve jeho prostřednictvím profesora Nejedlého na „*schůzi operního poradního sboru, která má rozhodnouti o výpravě Dalibora, na niž vedle Kysely podávají také návrhy Hoffmann a Feuerstein. Vzhledem k důležitosti a choulostivosti otázky byl bych Ti velmi vděčen, kdybys přijel.*“¹⁴

Zmíněný dopis nás přivádí k osobnosti, jejíž jméno nemůžeme v kontextu smetanovské tematiky období meziválečného Československa minout. Ačkoliv Nejedlý nebyl profesionálním divadelníkem, jako mnohaletý zastánce a propagátor díla Bedřicha Smetany, aktivní účastník příprav jubilejních oslav z pozice člena výše zmíněného *Sboru* i vzhledem k jeho podílu na rozhodování o uměleckém směřování pražského Národního divadla, měl jistě vliv i na výběr vhodného scénografa. Přínosem pro zjištění požadavků, jaké byly ze strany Zdeňka Nejedlého na předložené návrhy kladeny (a nepochybně i ze strany názorově spřízněného Otakara Ostrčila a jeho divadelních spolupracovníků, které si sám volil),¹⁵ je jeho studie otištěná na závěr smetanovských oslav v roce 1924. Představuje shrnutí Nejedlého klasifikačních měřítek, rozptýlených v komentářích, divadelních recenzích či knižních monografiích, v celé jeho předchozí publikační činnosti.¹⁶

Názory všech dalších zainteresovaných osobností – členů „poradního sboru“ – nemůžeme rozpoznat v plné míře; alespoň částečné odkrytí východisek některých z nich zprostředkují jejich vlastní příspěvky otištěné v rozmezí let 1922 a 1924. Spektrum postojů vůči scénografické složce oper se novými posuzovateli i větším časovým úsekem rozšíří od kladného přijetí, přes výtky podružnějšího rázu až po nesouhlas s interpretací Smetanova díla.¹⁷ Vyhrocenost těchto pozitivních i negativních komentářů však z našeho pohledu potlačuje jejich převážně

také nebudeme zmiňovat.

¹⁴ Nejedlý byl členem *Uměleckého poradního sboru Národního a Stavovského divadla* (orgán oficiálně ustaven 4. července 1922) a tudíž spolurozhodoval o uměleckých a repertoárových otázkách divadelního provozu. Dalšími členy byli Josef Bohuslav Foerster, Vítězslav Novák, Václav Talich, hudební referent *Práva lidu* Rudolf Jeníček a *Venkova* Otakar Šourek. Za operu ND se účastnil Otakar Ostrčil a zpěvák Emil Burian; viz Stanislava Zachařová (ed.), *Zdeněk Nejedlý Otakar Ostrčil. Korespondence*, Praha 1982, s. 125.

¹⁵ Blízkost tvůrčího přístupu ke Smetanovu dílu dokládá rozsáhlá korespondence Ostrčila a Nejedlého viz Zachařová (pozn. 14). Shodné umělecké názory můžeme předpokládat i u Ostrčilova dlouholetého spolupracovníka, operního režiséra Ferdinanda Pujmana, který sjednotil režijní složku všech oper jubilejního cyklu. Jeho vlastní teoretické dílo obsahuje bohaté doklady názorů na operní režii a scénografii, včetně smetanovské. Kromě článků v dobovém tisku viz Ferdinand Pujman, *Poznámky o dramaturgii Smetanových oper*, Praha 1919. – Idem, Libuše, in: *Osudnice lásky*, Praha 1920, s. 51–55, 151–161. – Idem, *Operní režie*, Praha 1940.

¹⁶ Zdeněk Nejedlý, *Nová výprava oper B. Smetany, Výtvarná práce III*, 1924, s. 191–200. Viz též Stanislava Jonášová (ed.), *Bibliografie díla Zdeňka Nejedlého*, Praha 1959.

¹⁷ Nejvíce materiálů v tomto směru zanechali oba hudební recenzenti denního tisku, Otakar Šourek (*Venkov*) a Rudolf Jeníček (*Právo lidu*). Jejich články však vzhledem k výtvarné složce inscenací vyznívají rezervovaně až negativně; viz Pala (pozn. 5), sv. II. Praha 1964.

úzké zaměření na jednotlivosti konkrétních inscenací, bez obecnější roviny hodnocení. V daném kontextu je pro nás základní premisou následujícího srovnání fakt konečného výběru díla jednoho ze tří autorů předložených výtvarných koncepcí.¹⁸

V podstatě generační druhy Vlastislava Hofmana a Františka Kyselu následoval s odstupem jednoho desetiletí nejmladší z dané trojice, Bedřich Feuerstein.¹⁹ Tvorba každého z nich dalece překračovala spolupráci s divadlem směrem k jiným oblastem umění a v námi sledované době se zvláště první dva mohli opřít o bohatou základnu svých divadelních i mimodivadelních realizací. Ani Feuerstein však nebyl v oboru jevištního výtvarnictví nezkušeným elémem. Umělecký úkol výrazně reprezentativního charakteru se v důsledku toho proměnil v možnost osobitého vyjádření každého z výtvarníků a navzdory absenci některých materiálů²⁰ pro nás zmíněné scénografie představují specifický soubor, jehož důležitým pojítkem je doba vzniku a tematická shoda.

Bedřich Feuerstein formoval vertikálně nečleněný prostor „jevištní krychle“ s malovaným prospektem vzadu v prvé řadě plochými kulisami.²¹ Akcentováním výtvarně pojednaného portálu jako znaku ústřední ideje každé opery získal současně i stmělující motiv všech jejích proměn. Ploché kulisy se důslednou redukcí tvaru i barvy posunuly do roviny stavebního materiálu originálních scénických kompozic, ve kterých autor hojně uplatnil princip vzájemného prostupování, překrývání či několikanásobného opakování zvolených prvků. Základním a současně jednotícím prostředkem vyjádření se stalo strohé tvarosloví, odvozené z geometrické podstaty prvků životní reality a oproštěné od nepodstatného dekoru. Feuerstein takto formuloval nejen motivy staveb, městských prostranství a vedut, ale i krajinné scénérie a drobné přírodní motivy, včetně netradičního ztvárnění nebeské oblohy. Za pozornost stojí zvláště monumentálně vyznívající architektura jeho návrhů, vzniklá důmyslnou skladbou masivních hmot (válců, jehlanů, kvádrů, nebo jejich fragmentů).²² Historickou specifikaci prostoru zajistil minimem architektonických detailů, významově vázaných s určitou epochou minulosti.²³ Adekvátně tomu pracoval i s barvou, jejíž plošné užití kombinoval s iluzivní

¹⁸ Charakter dochovaných materiálů nás směřuje k prvořadému zmapování scénických řešení dané části smetanovského cyklu, kostýmní složku zmíníme jen pro dokreslení celkového přehledu.

¹⁹ Základní literatura k jednotlivým osobnostem viz Nešlehová (pozn. 13). – Emanuel Poche – Sylva Marešová, *František Kysela*, Praha 1956. – Koubská (pozn. 12), nepag. – Vilém Reiman (ed.), *Bedřich Feuerstein*, Praha 1936.

²⁰ Ucelený přehled nedovoluje absence části návrhů Bedřicha Feuersteina a Vlastislava Hofmana; viz pozn. 12 a 13.

²¹ Výjimkou je v tomto směru pouze ztvárnění opery *Libuše* (DO NM, sign. S–IIIb–2b), jejíž odlišný charakter se promítl do architektonicky komponované scény I. a III. jednání s osově řešeným dvouramenným schodištěm a asymetricky rozvrženými pilíři.

²² Nacházíme zde zřetelné paralely se soudobou prací Feuersteina-architekta, například jedna z mála jeho realizací, krematorium v Nymburku (spolu s Bohumilem Slámou), z let 1921–1923. Viz Rostislav Švácha, *Od moderny k funkcionalismu: Proměny pražské architektury první poloviny dvacátého století*, Praha 1985, s. 225–233. – Koubská (pozn. 12), nepag.

²³ Specifičnost opery *Čertova stěna* (DO NM, sign. S–IIIa–7b) na pomezí fantazie, komiky

objemovostí a i v tomto směru potlačil kritérium realistické věrnosti ve prospěch výpovědní hodnoty zvoleného prostředku (barvu uplatnil z hlediska jejich symbolických významů i v rovině metaforického vyjádření emocí postav, dějových situací a hudební linie). Tvůrčí proces zjednodušení škály odstínů přitom neznamenal barevnou askezi; naopak, širší spektra tónů, včetně dominance určitého barevného akcentu či souzvuku několika barev, se proměňovala v kontextu každé opery jako charakterizující bod, odlišující Smetanova díla mezi sebou.²⁴ Souhrou tvarů a barev Feuerstein směřoval k vystižení ústředních emocí hudební linie každé části Smetanových oper, bez tradičního zdůrazňování jejich „českého“ a „lidového“ rázu. Univerzalitou svých vyjadřovacích prostředků se scénograf navzdory očekávání vyhnul svazujícímu přívazku národních idejí, který souzněl s atmosférou prvních let Československé republiky.²⁵ Oproti tomu Feuersteinovo řešení nabídlo přesvědčivé vystižení řádu Smetanovy hudby, a to jak racionalitou navržených kompozic, tak i principem variování několika výtvarných postupů. Výsledkem byla záruka jednotného ladění celku čtyř operních výprav i všech jejich částí.

Zpravidla osově řešené scénické koncepce Vlastislava Hofmana charakterizovalo důsledné dodržení lichoběžníkového půdorysu, podle potřeby pojednaného mírně plasticky. Jednoduchost půdorysného schématu, preferujícího volnou centrální jevištní plochu lemovanou sbíhajícími se bočními kulisami a iluzivně podaným zadním prospektem, posouvala k třírozměrné dimenzi častá oblouková kulisa ve středu hloubky scény. Výtvarník zaměřil svoji pozornost právě na ztvárnění zadního „nehracího“ prostoru za přepažujícím obloukem. Prostředí konkretizovala malba na plochých kulisách, v konečném vyznění podléhající jeho příznačně „hmotnému“ rukopisu. Hofmanovo vlastní svědectví z této doby dokládá, že jeho prioritní orientací bylo vystižení „výrazu“ každého jednání i celku opery, a to malířskými prostředky. *„Výraz v umění neznamená popis vnějšku, nýbrž vnitřní stav, v dramatu podstatu dějovosti jeho účinu. Výraz tento, v moderním pojetí, je složkou zdůrazňující, zhušťující, obmykající roztříštěnost v jednu linii. Jest syntésou. [...] Záleží více na barvě, linii a na rytmu, nikoliv na vnějším předmětu, takže vertikály, horizontály neb linie šikmé, mají svůj přímý, dramatický význam,*

a výrazně melancholického ladění, se prosadila ve Feuersteinově originální formulaci architektury hradu Rožmberk i kláštera ve Vyšším Brodě s převahou zvlněných forem. Torzální charakter staveb v sobě nesl jak romantický akcent dané opery, tak projekci jejího významného dramatického motivu, jakým je řeka Vltava.

²⁴ Operou *Braniboři v Čechách* (DO NM, sign. S–IIIa–7a) se vinul ostrý akcent sieny pálené, jako ozvuk válečných nepokojů, zatímco ponurost hradních prostor a tragický tón v *Daliborovi* (DO NM, sign. S–IIIa–7c) dotvářely valéry chladných šedí v kontrastu s temnou pruskou modří. Syté, temnější odstíny zemitých barev podtrhovaly tajemnou atmosféru *Čertovy stěny* a v *Libuši* se navzdory minimální ploše užití prosadila razance národních barev.

²⁵ Kritérium „českosti“ a „lidovosti“ výtvarného podání Smetanových oper vycházelo z deklamační metody hudebního skladatele, převažujících námětů z reálného života, laskavému pohledu na postavy i svérázné figurky operní tvorby a souhlasně s přirozeným začleněním lidových sborů jako důležitého elementu dramatického děje. Osobitě zpracování zadaného úkolu jednotlivými výtvarníky se v tomto bodě nutně protulo s kritériem národního výrazu konečného díla. Viz Nejedlý (pozn. 16), s. 191–200.

*neboť orientují nervy diváka ve smyslu i n t u i c e, již mimoděk divák podléhá.*²⁶ V případě námi sledovaných návrhů došlo v první řadě k zpřehlednění celku, zbaveného některých méně podstatných detailů. Architektura i přírodní motivy měnily svou podobu v závislosti na historickém ukotvení jednotlivých oper. Přínosně se zde projevila paralela Hofmanova robustního malířského projevu a historické, vlastenecké tematiky s akcentem odboje a vzpoury. Vystižení národního charakteru vizuální složky opery *Braniboři v Čechách* nalezlo netradiční podobu v kubizujícím podání středověku.²⁷ V kontextu soudobého československého umění představovala tendence spíše dozvuk daného proudu, ale přesto mohla z hlediska chápání kubismu v roli národního umění předchozího desetiletí přispět k vystižení českého živlu.²⁸ Soubor dochovaných návrhů Hofman významově obohatil i místopisnými realistickými motivy se symbolickým podtextem, jen minimálně prošlými formální stylizací.²⁹ Nejosobitějších divadelních efektů dosáhl expresivní barevností zadních prospektů, kde se plocha nebe v intencích tvůrčího záměru změnila v metaforické vyjádření vyvíjející se dramatické situace.³⁰ Preference „výrazu“ adekvátního určitému opernímu dílu nezaručila jednotné vyznění Hofmanových scénografií v rámci smetanovského cyklu, který se na základě vizuální složky jeví jako sled samostatných hudebně dramatických děl bez vnitřních vazeb.

Bohatě plasticky členěnou scénu ve směru vertikálním i horizontálním předpokládaly návrhy Františka Kysely. Nabízely rozmanité varianty půdorysných řešení, od symetrických kompozic až k asymetrickým kontrastům (rozpor uzavřeného intimního dějiště a do dálky otevřeného prostoru, diagonála jako základní půdorysná linie a další). Koncepce výtvarník pravidelně dotvářel schodišti, terasami, balkony či zvlněním přírodního rázu, spolu s průchody, galeriemi a loubími. Popsané scénické prostředky třírozměrného charakteru běžně kombinoval

²⁶ Vlastislav Hofman, Zvýtvarnění scény, *Časopis československých architektů* XXII, 1923, s. 108–114.

²⁷ Shodnou formu užil výtvarník i v jiných scénografiích inscenací té doby, tematicky příbuzných i odlišných, například Arnošt Dvořák, *Husité* (1919), Jaroslav Hilbert, *Pěst* (1920) a další; viz Hilmera (pozn. 13), s. 263–321. Operu *Dalibor*, obdobně zaměřeného námětu jako *Braniboři v Čechách*, však Hofman překvapivě cítil v jejím tradičním romantickém vyznění a v důsledku toho pracoval se slovníkem elegantnějších tvarů a historizujícími detaily. Tomuto pojetí odpovídala svým laděním i jediná dochovaná kostýmní složka inscenace. K Hofmanově kostýmní tvorbě viz Vlastislav Hofman, O kostýmování a maskách, in: idem, *30 let výtvarnické práce na českých jevištích*, ed. Miroslav Kouřil, Praha 1951, s. 29–33. Tradiční výklad postavy Dalibora jako romantického hrdiny převládal až do počátku 20. století. Viz Zdeněk Nejedlý, *Dalibor*, in: idem, *Kritiky II. Rudé právo 1923–1935*, ed. Václav Pekárek, Praha 1956, s. 46.

²⁸ Viz Miroslav Lamač, Český kubismus a svět, in: Jiří Švestka – Tomáš Vlček (ed.), *Český kubismus 1909–1925*, Praha 2006, s. 56–63. – Rostislav Švácha, Vlastislav Hofman, in: ibidem, s. 238–243.

²⁹ Viz v I. jednání opery *Dalibor* detailně propracovaný chrám sv. Víta, nebo v proměně I. jednání opery *Braniboři v Čechách* silueta Karlova mostu a Hradčan nad vodami Vltavy.

³⁰ Například oblačné pásy v jemných odstínech růžové a světlé žlutookrové vnášely do I. jednání opery *Braniboři v Čechách* neklid rozporem idylické barevnosti jarního nebe a diagonálním traktováním plochy. Barevná škála oblohy, přecházející mezi karminovou, fialovou a šedomodrou vyjadřovala v proměně I. jednání téže opery atmosféru země zmítané válkou.

s plochými kulisami a malovaným zadním prospektem. Osobitá transformace inscenační konvence 19. století se prosadila i do divadelní opony v roli symbolu základní ideové linie každého ze čtyř operních děl. Pro přehledné kompozice uměřeného výrazu bylo příznačným subtilní tvarosloví lineárního a vertikálního vyznění. Členitá architektura získala oprostěním od dekoru podobu plastické skladby ploch, obohacené netradičním zpracováním stavebních článků konkrétní historické epochy.³¹ Také František Kysela (podobně jako Vlastislav Hofman) dotvářel scénické návrhy začleněním motivů místopisného charakteru, jejichž prostřednictvím odkazoval v kontextu operního libreta k reálnému základu svého scénického díla; v Kyselově případě však zmíněné prvky prošly razantnější stylizací a v podtextu se tím zřetelněji prosadila jejich symboličnost.³² V intencích Smetanových oper výtvarník pracoval i s dalšími motivy symbolického rázu,³³ a také barevnost návrhů důsledně podřídil kritériu významové odezvy hudební linie oper. Plošným užitím barev a rozlišením Smetanových děl určující barevnou dominantou popřel iluzivnost svých scénických řešení.³⁴ V dané souvislosti musíme zmínit i Kyselův osobitý smysl pro dekorativnost, projektující se do výzdobných detailů, jejichž přítomností v celkovém rozvrhu jevištního prostoru zřetelně přesáhl realistickou popisnost. Zmíněný dekor našel své ospravedlnění v pozici nedílné součásti autorovy poetické vize divadelního světa.³⁵ Důvěrně

³¹ Rozlišení gotiky v opeře *Braniboři v Čechách* (MBS, sign. D 8/1–D 8/5; DO NM, sign. S–IXa–1b, Pujman A1) a v *Daliborovi* (MBS, sign. D 8/15–D 8/21; DO NM, sign. S–IXa–1c, Pujman A2). V *Čertově stěně* (MBS, sign. D 8/46–8/50; DO NM, sign. Pujman A11) projektoval výtvarník komicko-fantastický ráz do architektury složené z kostek dětské stavebnice, zatímco v opeře *Libuše* (MBS, sign. D 8/37–D 8/45; DO NM, sign. S–IXa–5e; S–IXa–2d, Pujman A6–A7) prodělala architektura stylizaci kubizující.

³² Zde především hora Říp v *Braniborech v Čechách*, silueta chrámu sv. Víta i celková koncepce hradního nádvoří v I. jednání opery *Dalibor*, vltavské údolí v *Čertově stěně* a kopce Českého středohoří v proměně II. jednání v *Libuši*.

³³ V proměně I. jednání opery *Dalibor* dva mladé, růžově rozkvetlé stromky podkreslovaly milostnou árii Jitky a Vítky. Motivem národního vyznění byla košatá lípa v Přemyslových Stadicích v proměně II. jednání *Libuše*. Temné rozežlané skály v podobě ďábelských pařátů začlenil Kysela do III. jednání opery *Čertova stěna*. Z hlediska propracování jednotlivých motivů kompozic pak kontrastuje zjednodušené pojetí stromů v opeře *Braniboři v Čechách* nebo v *Libuši* s Kyselou prokresleným, rozložitým stromem v závěrečném jednání opery *Dalibor*; ve významu uschlého – „mrtvého“ – stromu.

³⁴ Například jarní zeleň a zemité tóny hnědí v *Braniborech v Čechách*, netradiční heraldické barvy královského majestátu v *Daliborovi*, kontrast tmavých skal a zamlžených jemných odstínů v *Čertově stěně* a v opeře *Libuše* dominantní zlatá a stříbrná. Také barva oblohy odrážela přesvědčivě dramatickou situaci, viz např. *Braniboři v Čechách* nebo *Čertova stěna*.

³⁵ Jeho dílo zde nachází odezvu v Nejedlého požadavku oživení scénických koncepcí zdobnými detaily, které tvoří paralelu bohatosti Smetanových hudebních forem a „*zvyšují krásu díla*“; viz Nejedlý (pozn. 16), s. 199. V daném smyslu se uplatnila například barevná girlanda nad scénou v úvodu opery *Dalibor* i motiv dekorativní tkaniny s iniciálou „W“. Sloupovi hradní síně v proměně II. jednání *Čertovy stěny*, s ornamenty v živých barvách, nebo v *Libuši* dekorativní řezba na povrchu masivních pilířů architektury bájného Vyšehradu a tkanina s červeno-modrobílým geometrickým ornamentem na oltáři. František Kysela byl od roku 1913 učitelem na Uměleckoprůmyslové škole v Praze. Zvláště po roce 1918 dosáhl významných úspěchů na poli dekorativní tvorby ať už při návrzích obytných interiérů, drobných předmětů denní potřeby,

známé motivy empirické reality, spojené v povědomí široké veřejnosti s ideou národa, jeho státnosti a slavné minulosti (hora Říp, chrám sv. Víta, motiv lípy, českého lva a další) dokázal výtvarník stylizací posunout mimo rovinu realistického zobrazení a tím sjednotit s celkovým laděním svého scénického díla. Získal v nich prostředek vyjádření „českého“ charakteru Smetanovy hudby, očekávaný konzervativní částí laické veřejnosti i odbornými kritiky. V dané souvislosti vypověděl Kysela o procesu své tvorby: „*jakousi informaci našel jsem v historii, v studiu národopisném pro kroje i vesnické architektury, které však nemohly být kopírovány, ale dokonale poznány, – měly být podkladem synthesy [...] poučení čerpal jsem z díla Josefa Mánesa i Mikuláše Alše. Než to byly skutečně jen poučky, vlastní scénický obraz vytvořil jsem si sám těmi zákony, které dnes výtvarnou cestu nastoupily*“.³⁶ Historická tematika neumožnila výtvarníkovi projevit se výrazněji v tomto směru, avšak v rovině kostýmní tvorby nalezneme odezvu jak zmíněných inspiračních vzorů malby 19. století, tak i přetlumočených národopisných prvků.³⁷ Důsledností výtvarných postupů, ať už v rovině plastického utváření jevištního prostoru, vertikality zjemnělého tvarosloví nebo redukovanou barevností kompozic, dokázal František Kysela sjednotit řád Smetanova díla, s řádem vlastního díla.

S odstupem desítek let není možné přesně rekonstruovat diskuse *Uměleckého poradního sboru* nad koncepcemi, předloženými výtvarníky k posouzení. Skutečností však zůstává, že pro realizaci zbývajících čtyř Smetanových oper na jevišti pražského Národního divadla byly vybrány opět návrhy Františka Kysele, zatímco scénografické koncepce Vlastislava Hofmana našly své uplatnění v Národním divadle v Brně, se kterým tento výtvarník už v minulosti úspěšně spolupracoval³⁸ a návrhy Bedřicha Feuersteina zůstaly nerealizovány. Zaměřili-li pozornost na důvody, které k takovému rozhodnutí mohly vést, vyvstanou před námi jak rozdíly v pojetí uměleckého úkolu samými výtvarníky, tak i z hlediska paralely mezi jejich výtvarnou vizí a inscenační koncepcí realizátorů.

konceptech výstavních prostor či v souvislosti se státními zakázkami; viz Poche – Marešová (pozn. 19). – Andrea Pauchová, *František Kysela*, Diplomová práce FF MU, Brno 2001.

³⁶ Viz František Kysela, *Má spolupráce při inscenaci Smetanových oper*, *Lumír* LX, 1934, č. 7, s. 385.

³⁷ Odezva malby 19. století je zřetelná zvláště v koncepci kostýmů opery *Libuše* (MBS, sign. D 12/65–D 12/80; D 12/100–D 12/115), národopisné prvky se příznačně lépe prosadily například v oděvech vesnických dívek a chlapců v opeře *Čertova stěna* (MBS, sign. D 12/57–D 12/64; DO NM, sign. S–IXa–3a), nebo prostého venkovského lidu v opeře *Braniboři v Čechách* (MBS, sign. D 12/81–D 12/89). U dalších postav Smetanových oper převládají historizující prvky kostýmů, jako například u šlechticů v opeře *Dalibor* (MBS, sign. D 12/47–D 12/56).

³⁸ V sezóně 1922/1923 zde Hofman inscenoval Smetanovu operu *Čertova stěna*. V následující sezóně získal na základě návrhů předložených v Praze možnost vypravit smetanovský cyklus realizovaný v ND Brno. S výjimkou dvou operních inscenací – *Hubička* (premiéra 20. ledna 1924; výprava František Hlavica) a *Prodaná nevěsta* (premiéra 15. března 1924; výprava Čeněk Jandl) – se zde stal autorem scénických řešení všech zbývajících Smetanových oper. Je otázkou, zda koncepce opery *Libuše* (datovaná rokem 1923), vznikla už pro pražské ND, nebo ji Hofman navrhl v závěru téhož roku přímo pro ND Brno; viz pozn. č. 13.

Abstrahující kompozice Bedřicha Feuersteina nepřekročily hranici snadné srozumitelnosti divákovi, přesto jeho originální výtvarné kreace vystupovaly v dobovém kontextu místní operní scénografie zřetelně do popředí.³⁹ V souvislosti s hudebně dramatickým dílem Bedřicha Smetany se bohužel autorský záměr nemohl prosadit. Napovídá to Nejedlého preference poetické transformace jednotlivých motivů, odpozorovaných z empirické reality, před příliš strohým výtvarným jazykem.⁴⁰ Podobně nás informují i detailně propracované Pujmanovy režijní knihy o tom, nakolik se Feuersteinovy koncepce míjely s požadavky samého režiséra operních děl. Mimo jiné to byla potřeba architektonicky řešeného jevištního prostoru, který by podporoval plasticitu stylizovaného pohybového projevu herců i sboru. Feuersteinova profesní dráha scénografa se sice v minulosti protнула s oběma hlavními inscenátory, Otakarem Ostrčillem a Ferdinandem Pujmanem,⁴¹ ale tentokrát ztvárnění neodpovídalo jejich východiskům. S výjimkou již zmíněné opery *Libuše*,⁴² směřovaly k dvourozměrně vyznívající scénickým obrazům, příznačně záramovaným symbolizujícími portálem. Výrazová umírněnost jeho kompozic, daná racionalitou a ekonomii výpovědi se přitom promítla v neiluzivnosti scénických řešení. V tomto kontextu Feuerstein při hledání analogií mezi hudebním a vizuálním prožitkem překročil tradiční inscenační konvenci směrem k soudobému vyjádření, pod dojmem pozvolna se prosazujícího purismu.

V souvislostech československého prvorepublikového umění představovala univerzálnost vyjádření a mezinárodní charakter z Francie pronikající puristické tvůrčí filozofie jen jeden z rozvíjejících se uměleckých proudů.⁴³ Teprve postupný přechod z roviny časopiseckých článků informativního charakteru do konkrétních realizací jednotlivých oborů umění poznamenal první polovinu dvacátých let 20. století. Za pozornost přitom jistě stojí, že Feuersteinova soudobá výtvarná spolupráce s činoherním divadlem byla postavená na shodných základech, jako

³⁹ Jiří Němeček, *Opera Národního divadla v období Karla Kovařovice 1900–1920 I–II*, Praha 1968–1969. – Zdeněk Nejedlý, *Dějiny opery Národního divadla I–II*, Praha 1949. – Ptáčková (pozn. 8). Viz František Černý et al., *Dějiny českého divadla IV*, Praha 1983. – Jiřina Telcová, *Paleta a maska. Scénografie brněnského divadla v letech 1884–1944*, Brno 1988, s. 33–54.

⁴⁰ Podle Nejedlého (pozn. 16), s. 197–198) Smetanovo umění charakterizuje to, že „není při vši své stylisovanosti uměním abstraktním, nýbrž že jest bohatě naplněno docela konkrétními reálnými zkušenostmi životními, které však přitom nepřekáží, ano přímo pomáhají volnému vzletu básnické obrazivosti. Vezměme si jen kterékoli dílo Smetanova a rozeberme si je: jaké bohatství reálií naplňuje jeho básnickou formu.“

⁴¹ Scénografie opery Otakara Zicha, *Vina* (premiéra 14. března 1922) byla první Feuersteinovou operní scénografi i první spoluprací s oběma zmíněnými osobnostmi; viz Pala (pozn. 5), II, 1964, s. 101–105.

⁴² Zajímavým zjištěním je základ koncepce I. a III. jednání opery *Libuše*, kterým byl zřejmě Pujmanův režijně-dramaturgický rozbor opery publikovaný v roce 1919; viz Ferdinand Pujman, K inscenaci *Libuše*, *Lipa II*, 1919, č. 46, s. 724–728.

⁴³ Viz Le Corbusier-Saugnier, *Architektura a purism*, *Život II*, 1922, s. 74–80. – Rostislav Švácha, *Le Corbusier*, Praha 1989, s. 15–33. – Claude Leclanche-Bouléová, *Šíření purismu ve střední a východní Evropě*, *Umění XXXV*, 1987, s. 16–29. – Švácha (pozn. 22). – Karel Honzík, *Ze života avantgardy. Zázitky architektiky*, Praha 1963.

jeho předložená smetanovská scénografie. Na rozdíl od ní však sklízela uznání a i z dnešního pohledu se viditelně zapsala do dějin jevištního výtvarnictví mezi válečného Československa.⁴⁴

Návrhy smetanovského cyklu tvoří integrální součást Feuersteinova uměleckého směřování a nevybočily z vývojové linie jeho předchozí i tehdejší tvorby. Scénická řešení pro hudební divadlo i činohru převážně charakterizuje redukováná barevnost, adekvátní ústřední myšlenka konkrétního díla, doplněná abstrahujícím tvaroslovím monumentální architektury (Christopher Marlow: *Edward II.*, 1922; Bohuslav Martinů: *Istar*, 1923) i lyrické kompozice z ploch zvlněných tvarů (Fráňa Šrámek: *Plačící satyr*, 1923; Jaroslav Vrchlický: *Láska a smrt*, 1923; Georg Friedrich Händel: *Rinaldo*, 1923). Pro interpretaci odkazu národního klasika však Bedřich Feuerstein zvolil moderní výraz,⁴⁵ předstihující v kontextu tehdejší operní scénografie na československých jevištích svoji dobu.

Počínaje úspěšným debutem v roce 1919, korunoval v následujících letech Vlastislav Hofman svoji dráhu scénografa mnoha dalšími kladně přijímanými realizacemi.⁴⁶ Přesto ani jeho výtvarné zpracování scénické složky Smetanových oper nenašlo v pražském Národním divadle uplatnění. Námi sledované návrhy výprav nepřesahují ani v kontextu Hofmanovy osobní tvorby divadelního výtvarníka uměleckou úroveň jeho dalších děl v tomto oboru a zůstávají v pozici scénografií profesionálně zvládnutých, nicméně nepřinášejících posun k výstižnější výpovědi vnitřního obsahu daných oper. Hofmanovy teoretické práce nám poskytují možnost náhledu na jeho osobní zdůvodnění výsledné podoby návrhů divadelních inscenací a začlenění do vývoje vlastního díla v oblasti divadla – určujícím momentem pro něj byla hudebně-tematická složka každé opery, prosazující se v poloze konkrétního, scénografem ztvárněného „výrazu“.⁴⁷ V dané době však jeho naturelu odpovídaly plněji výpravy dramatu vypjatého emocionálního zabarvení, groteskní stylizace i prudkých dějových zvrátů, jako tomu bylo při jeho spolupráci s režisérem Karlem Hugo Hilarem na činoherním jevišti (Otokar Fischer: *Hérakles*, 1920; Jan Bartoš: *Krkavci*, 1920; August Strindberg: *Královna Kristina*, 1922 a další).

Snad právě Hofmanův kredit jevištního výtvarníka s bohatou praxí, pracujícího v této době běžně pro pražskou první scénu československého divadelnictví

⁴⁴ Viz Koubská (pozn. 12), nepag. – Jaroslav Gillar, Bedřich Feuerstein, *Divadlo XVII*, 1966, č. 5, s. 36–42.

⁴⁵ Ve své studii *O moderní výtvarný výraz z roku 1924* pojmenovává Josef Čapek jeho charakteristické rysy i požadavky na jeho vnímání takto: „moderní senzibilita jest skutečně milovníkem rychlosti [...] dává přednost stručnosti při plnosti obsahu [...] obnaženost malby předpokládá divákovu schopnost vnímati bezprostředně přes velmi mocný útok čistých výtvarných elementů. Intenzivní, nevážnoucí a nelomený vjem stává se tu organickou složkou estetického hodnocení; bystré vnímání bystré formy je tu prováděno pocitem libosti.“ Viz Josef Čapek, *O moderní výtvarný výraz* (1924), in: idem, *Moderní výtvarný výraz*, Praha 1958, s. 105, 107.

⁴⁶ Viz Hilmera (pozn. 13), s. 263–321. – Ptáčková (pozn. 8), s. 23–30. První spoluprací byla inscenace Arnošta Dvořáka, *Husité* (1919) v režii Karla Hugo Hilara v MD.

⁴⁷ Viz Vlastislav Hofman, *Můj vývoj na jevištní scéně*, in: Hofman (pozn. 37), s. 9–11. – Vlastislav Hofman, *Výprava Smetanových oper v Brně*, *Divadlo IV*, 1924, s. 5.

zajistil, že jeho návrhy nalezly uplatnění na půdě brněnského Národního divadla v rámci místních oslav Smetanova jubilea.⁴⁸ Feuersteinův o jedno desetiletí starší druh ze skupiny *Tvrdošíjných*⁴⁹ se stal pro Brno zárukou profesionálního přístupu k dané problematice. Na základě dohody s dirigentem Františkem Neumannem i režisérem Otou Zítkem zhotovil Hofman kromě již existujících i návrhy pro většinu dalších Smetanových oper, takže během prvních měsíců roku 1924 mohla být postupně uvedena všechna díla oslavovaného tvůrce v novém nastudování i výpravě.⁵⁰ Ohlasy na realizaci brněnského smetanovského cyklu v dobovém tisku vyznívají velmi pozitivně, avšak scénografii uvedených inscenací komentují převážně jen v obecné rovině – jako přínosnou.⁵¹

Jediným z trojice výtvarníků, kdo byl svým životem i tvorbou dlouhodobě úzce provázaný s tradicí osobnosti i díla Bedřicha Smetany, byl František Kyse-la. Nejen v námi sledované oblasti operní scénografie, ale i výtvarného umění a v neposlední řadě také z pozice člena v úvodu zmíněného *Sboru pro postavení pomníku B. Smetanovi* – především zde v rovině mnohaletého propagačního i organizátorského úsilí.⁵²

Spolupráce předchozích let s dirigentem Otakarem Ostrčilem (a později i Ferdinandem Pujmanem) znamenala v tomto směru pro výtvarníka nespornou výhodu, jakou byla znalost názorových východisek pro inscenování Smetanových oper na jevišti přední scény republiky. Harmonické kompozice předložené Františkem Kyselou odráží interpretační shodu, kdy výtvarník nejen velmi důvěrně znal samo operní dílo a požadavky dirigenta i režiséra na jeho realizaci, ale navíc osobním rukopisem vyhovoval tvůrčím záměrům zmíněných spolupracovníků.⁵³

⁴⁸ Už ve druhé polovině divadelní sezóny 1922/1923 začaly na stranách dobového tisku probleskovat zprávy informující čtenáře o přípravách ND Brno na blížící se událost i první zmínky o počátečních jednáních při hledání příslušné tvůrčí osobnosti. Viz například Ota Zítek, Pro revizi opisů Smetanových partitur, *Listy Hudební Matice* I, 1922, č. 8–9, s. 116–118. – Nnn [František Neumann], Národní divadlo v Brně a Smetanovy oslavy, *Divadelní šepety* III, 1922–1923, s. 185–186. – Idem, Doslov k Smetanovu cyklu, *ibidem* IV, 1924, s. 219–220.

⁴⁹ V oblasti výtvarného umění šlo spíše o letmé setkávání obou osobností, nejdříve na poli kubismu a ve dvacátých letech díky pohostinské účasti Feuersteina na 3. a 4. výstavě skupiny *Tvrdošíjných* v letech 1921 a 1922. Umělec spojovala především divadelní spolupráce s režisérem Karlem Hugo Hilarem v pražském ND. Viz Nešlehová (pozn. 13). – Rostislav Švácha, Vlastislav Hofman, in: Švestka – Vlček (pozn. 28), s. 238–243. – Zdeněk Lukeš, Bedřich Feuerstein, in: Švestka – Vlček (pozn. 28), s. 244–245.

⁵⁰ Sám Vlastislav Hofman navázal na předchozí spolupráci s tímto divadlem; viz Telcová (pozn. 39), s. 33–54. – Neumann 1922–1923 (pozn. 48).

⁵¹ Např. V. H., Provedení Libuše, *Socialistická budoucnost* XXII, 1924, č. 56, 1. 3., s. 2–3. – -e-, Smetanova Libuše, *Rovnost* XL, 1924, č. 61, 2. 3., s. 5. – 1113, Čertova stěna, *ibidem*, č. 125, 6. 5., s. 4. – 3, Smetanovy oslavy, *ibidem*, č. 133, 14. 5., s. 3.

⁵² Zmínme i Kyselovu účast v soutěži na Smetanův pomník, návrhy pamětních desek, úsilí o zřízení Muzea Bedřicha Smetany v Praze, jeho grafické práce v tomto směru (plakáty jubilejních akcí, typografická podoba knižních publikací) a další; viz Kramář (pozn. 3). – Pečírka (pozn. 3).

⁵³ „Vždycky jsem byl přesvědčen, že pravá tvůrčí činnost nevyplyvá z pouhého úsilí o novou formu, nýbrž že nová forma je ztělesněním nového pojetí, plodem snahy o výstižnější, přesnější pojednání nějakého vnitřního obsahu, opřeného o prožitou skutečnost nebo prožitý sen.“; viz Kysela (pozn. 36), s. 384. Dostáváme se tak k ústřednímu požadavku, vyslovenému Zdeňkem

Vzhledem k bohaté publikační činnosti Zdeňka Nejedlého i Ferdinanda Pujmana můžeme předpokládat, že i oba další výtvarníci, Bedřich Feuerstein a Vlastislav Hofman, měli možnost se s jejich kritérii pro smetanovské inscenace seznámit. Precizně vypracované koncepty režisér Pujman už v budoucnosti výrazněji neměnil, a tak se v rovině publikovaných článků proměňovaly v obecně přijímaný úzus.⁵⁴ Proto se jako zajímavé v daném kontextu jeví zjištění, že výtvarníci některé koncepty přizpůsobili právě Pujmanovým režijně-dramaturgickým poznámkám a rozborům zveřejněným v tisku kolem roku 1920, zatímco u dalších se výtvarníci nechali vést výhradně svým cítěním daného operního díla. V prvním případě se režisérův náhled projektoval do půdorysného schématu, případně do celkového rozvržení scénické kompozice: v této souvislosti se stává pocho-pitelnou nejen podobnost Kyselovy a Feuersteinovy koncepty *Libuše*, ale také výjimečnost této architektonicky řešené scény v souboru dalších smetanovských scénografií Bedřicha Feuersteina. Podobně se ozřejmuje i Hofmanova koncepty opery *Dalibor* s využitím tzv. shakespearovského jeviště, zůstává však otázkou její romantický nádech, neboť Pujman podobné ladění ve svém rozboru nepožaduje.

Uvedení všech Smetanových oper v krátkém časovém úseku operního cyklu získalo volbou Kyselových scénických řešení skutečně jednotné vyznění, a v intencích Ostrčilova záměru cyklus gradoval jeho monumentální jevištní kreací *Libuše*. Z množství kladných recenzí v dobovém tisku jsou pro nás nejzajímavější příspěvky sice pozitivní, ale požadující současně menší iluzivnost Kyselovy scénografie a modernější pojetí.⁵⁵

Soulad tvůrčího přístupu mezi Kyselou, Ostrčilem a Pujmanem dokumentuje v plné míře i jejich spolupráce rozvíjená v následujících letech. Nejen při obnově smetanovského operního cyklu v letech 1929 a 1934, ale hlavně nad hudebně-dramatickým dílem dalších, převážně domácích autorů.⁵⁶ Zde se Kyselův náh-

Nejedlým, který František Kysela podle autora studie splnil, a to k „*nutnosti scénografa vystihnout smysl hudebního díla, k jehož podstatě je možné dospět pouze na základě nezbytného dlouhodobého vnímání a teprve vzniklý prožitek přetransformovat v rovinu výtvarnou*“.

⁵⁴ Viz Olga Bartoňková, Ferdinand Pujman, in: *Prolegomena scénografické encyklopedie*, Praha 1972, č. 10, s. 72–80. – Eadem, *Ferdinand Pujman, zakladatel české moderní operní režie*, disertační práce, Katedra hudební vědy a estetiky FF UJEP, Brno 1972.

⁵⁵ Definitivním potvrzením úspěchu byl ohlas nastudovaných operních inscenací v rámci Mezinárodního hudebního festivalu na přelomu května a června roku 1924; viz Konečná (pozn. 10), s. 153–156. Viz dále dobové recenze: Josef Bartoš, Poznámky k slavnostnímu cyklu smetanovskému v Národním divadle II, *Smetana* XIV, 1924, č. 3–4, 49–54. – Boleslav Vomáčka, Nové výpravy Smetanových oper, *Listy Hudební Matice* III, 1924, s. 12–14. – V., Jubilejní cyklus Smetanových oper, *Listy Hudební Matice* III, 1924, s. 296–300. – Jaromír Pečírka, Kyselova výprava Smetanových oper, *Výtvarná práce* III, 1924, s. 119–150.

⁵⁶ Nejedlého pozitivní náhled na Kyselu jako scénografa inscenací českých autorů potvrzuje například jeho dopis Otakaru Ostrčilovi ze dne 16. října 1924, v kterém píše: „*S velkou radostí jsem četl letošní operní program. Zvláště na Blaník [opera Zdeňka Fibicha, v ND premiéra 14. dubna 1925] se těším. A tu jsem si vzpomněl, že zrovna toto dílo by mělo být vypraveno tak, aby se hodně blížilo k Smetanovi, čili že by je měl dělat také Kysela [...] při Blaníku by to bylo jistě důležité a krásné...*“; viz Zachařová (pozn. 14), s. 128. – Nejedlý (pozn. 8), s. 485–486

led projevil nejpřínosněji v jeho schopnosti originálně navázat na odkaz českého malířství druhé poloviny 19. století i transformovat národopisné prvky do specifické syntézy vyjadřující české prostředí. Záměrem bylo podobně jako v případě smetanovského cyklu vytvořit základ pro směřování dalších generací výtvarníků. Smetanovská scénografie Františka Kysely byla nesporným obohacením operního jevištního výtvarnictví tehdejšího Československa, do jisté míry jako novum se projevilo i jeho východisko hudební složky v roli hlavního inspiračního zdroje.

Kyselova tvorba, včetně jeho inspirace v domácí tradici lidového umění, souzněla i s propagovaným vlastenectvím příznačným pro počáteční období první republiky a odpovídala tehdejší zálibě v „oficiálním“ dekorativním stylu. V době, kdy získal možnost podílet se na reprezentativním podniku takového rázu, jakým divadelní oslavy Smetanova jubilea nepochybně byly, zastával tento výtvarník v rámci československého umění výjimečné postavení. Jeho osobitý výtvarný projev velmi přesně souzněl s dobovými potřebami reprezentace nově vzniklého státu z čehož vyplývalo i množství významných zakázek a důležitých uměleckých úkolů, které měl možnost ztvárnit.⁵⁷ Jedním z takových úkolů se stala i scénografie cyklu Smetanových oper.

Soubor scénografií, který vznikl shodou okolností v rámci smetanovských oslav je v historii československé meziválečné operní scénografie neobvyklým dokladem. Jeho přínos tkví v možnosti posouzení osobitého přístupu každého ze zmíněné trojice autorů k vizuální složce shodných hudebně–dramatických děl. Mozaika rozdílných i obdobných rysů výtvarného zpracování jednoho uměleckého úkolu vypovídá o vývoji jevištního výtvarnictví v počáteční etapě samostatné Československé republiky, pro který je v tomto ohledu charakteristické pozvolné prolínání modernějších scénických postupů do inscenační tradice.

Zajímavost nabízejícího se vzájemného srovnání vzrůstá pod zorným úhlem předcházející i následné spolupráce všech tří uměleckých osobností s divadlem. V zrcadle zmíněné komparace přitom vynikne nejen míra originality přístupu každého tvůrce k dané problematice, ale odrazí se v něm také hledisko přijatelnosti různého výtvarného zpracování shodného tématu v divadelním kontextu určitého místa i doby.

a 489. – Nejedlý (pozn. 16), s. 191–200. O vztahu režiséra k scénografově tvorbě viz Ferdinand Pujman, *Divadelní dílo Františka Kysely*, in: Zdeněk Sádecký (ed.), *Živá hudba*. Sborník prací HF AMU, Praha 1962, s. 177–180.

57 Poche – Marešová (pozn. 19). – Marešová (pozn. 8), s. 43–48.

STAGE DESIGNS OF SMETANA CYCLE FROM 1924 BEDŘICH FEUERSTEIN – VLASTISLAV HOFMAN – FRANTIŠEK KYSELA

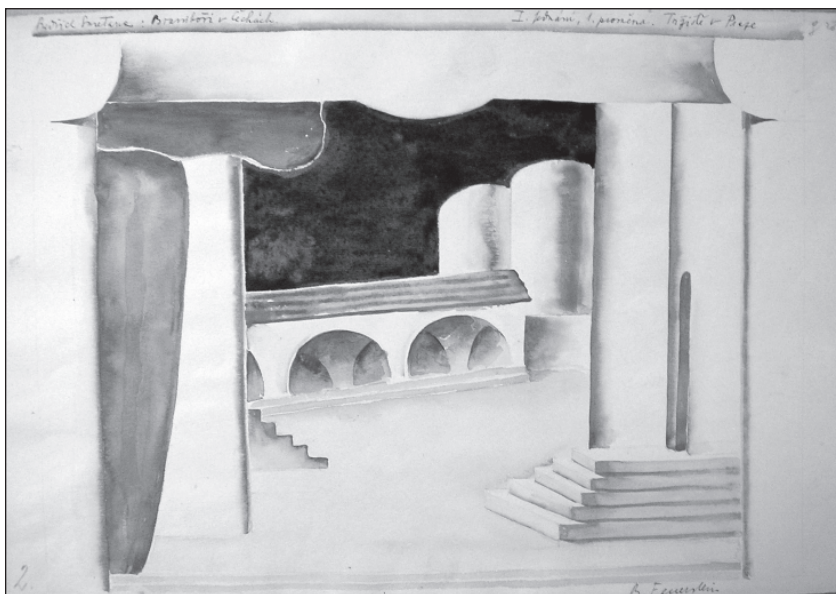
In 1924 took place the centennial celebration of birth and the fortieth anniversary of death of Czech composer Bedřich Smetana. This event influenced not only art but also the whole society in then Czechoslovakia. During the anniversary year took place many celebrations, memorial tablets dedications, editions of Smetana's work and other events related to his person and work. In theatre, many of his operas were put on stage. The production of all Smetana's operas in the National Theatre in Prague was the most important. Within the preparations of these operas ran a competition of the scenic design of four of them: *Braniboři v Čechách* (*Brandenburgers in Bohemia*), *Dalibor*, *Čertova stěna* (*The Devil's Wall*), and *Libuše*.

Three designers took part: Bedřich Feuerstein (1892–1936), Vlastislav Hofman (1884–1946) and František Kysela (1881–1941). At this time all of them were already respected and successful personalities in many fields of art (e.g. architecture, painting, commercial art etc.). Bedřich Feuerstein's designs were characterized by a simple composition inspired by purism. On his stage settings he used pure forms and fine color scheme. These basic creative principals enabled him variety of possibilities. But Feuerstein's designs were not realized although they came out from Smetana's music and were several years ahead of the Czech contemporary opera scene design. Vlastislav Hofman realized his designs in Brno National Theatre. All of Smetana's opera were staged there as well. His concepts brought along an illusive world characterized by a simple trapezoidal ground plan with painted backdrop in an expressive color scheme. The most interesting of his stage designs was *Braniboři v Čechách* – on these settings created the cubistic forms of the medieval architecture parallel to the Czech patriotism and pride. František Kysela's designs tried to correspond with the music and the stage set. His intention was above all to express Smetana's music but he did not avoid descriptions and decorative details. On Kysela's stage settings we can find harmonic colors together with fine, delicate vertical shapes. He was finally chosen to stage the operas in The Prague National Theatre.

The collection of stage designs of the Smetana's operas is therefore an important proof of the Czechoslovak stage design development between the 1920s and 1930s. Besides, the result of the competition, the choice of František Kysela, shows the importance of presentation the "national" composer in its time. In 1924, six years after the independent Czechoslovakia came into being, the decorativeness of the "national style" was the most acceptable and it also was associated with the official presentation of the young republic abroad.

Původ snímků – Photographic Credits – Fotonachweis:

1–4, 10, 12: Praha, Národní muzeum – Divadelní oddělení; 5–8: Brno, Moravské zemské muzeum – Divadelní oddělení; 9, 11: Praha, Muzeum Bedřicha Smetany



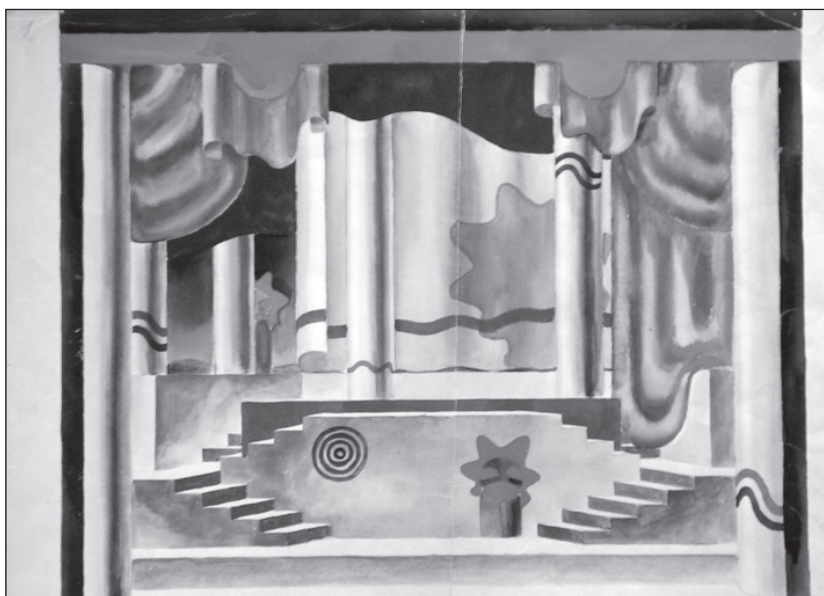
1. Bedřich Feuerstein, *Braniboři v Čechách*: I. jednání, proměna
 Praha, Národní muzeum – Divadelní oddělení
 Bedřich Feuerstein, *Brandenburgers in Bohemia*: act I, scene 2
 Prague, National Museum – Theatre Department



2. Bedřich Feuerstein, *Dalibor*: I. jednání – Soud na Pražském hradě
 Praha, Národní muzeum – Divadelní oddělení
 Bedřich Feuerstein, *Dalibor*: act I – The Trial at the Prague Castle
 Prague, National Museum, Theatre Department



3. Bedřich Feuerstein, *Čertova stěna*: III. jednání – Na břehu Vltavy
 Praha, Národní muzeum – Divadelní oddělení
 Bedřich Feuerstein, *The Devil's Wall*: act III – The monastery at the bank of Vltava
 Prague, National Museum, Theatre Department



4. Bedřich Feuerstein, *Libuše*: I. jednání – Vyšehrad
 Praha, Národní muzeum – Divadelní oddělení
 Bedřich Feuerstein, *Libuše*: act I – Vyšehrad
 Prague, National Museum, Theatre Department



5. Vlastislav Hofman, *Braniboři v Čechách*: I. jednání – Letní sídlo Wolframa Olbramoviče
Brno, Moravské zemské muzeum – Divadelní oddělení

Vlastislav Hofman, *Brandenburgers in Bohemia*: act I, scene 1– Wolfram's Country Farmstead
Brno, The Moravian Museum, Theatre Department

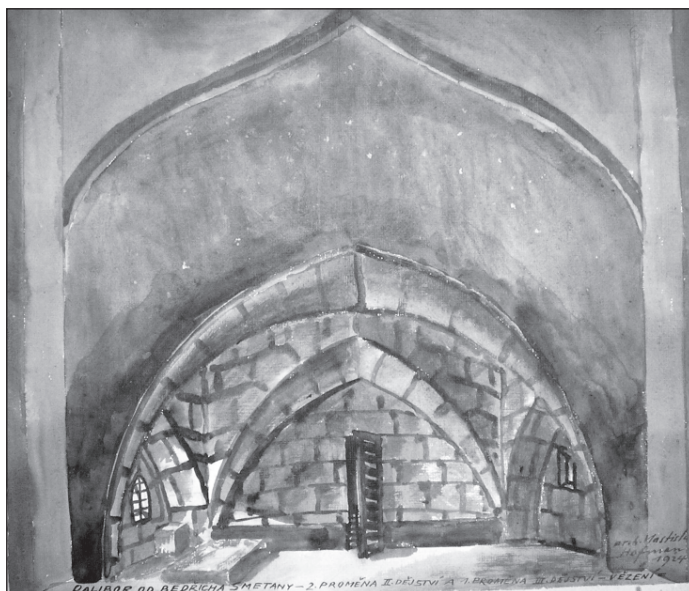


6. Vlastislav Hofman, *Braniboři v Čechách*: I. jednání, proměna – Praha
Brno, Moravské zemské muzeum – Divadelní oddělení

Vlastislav Hofman, *Brandenburgers in Bohemia*: act I, scene 2 – Prague
Brno, The Moravian Museum, Theatre Department



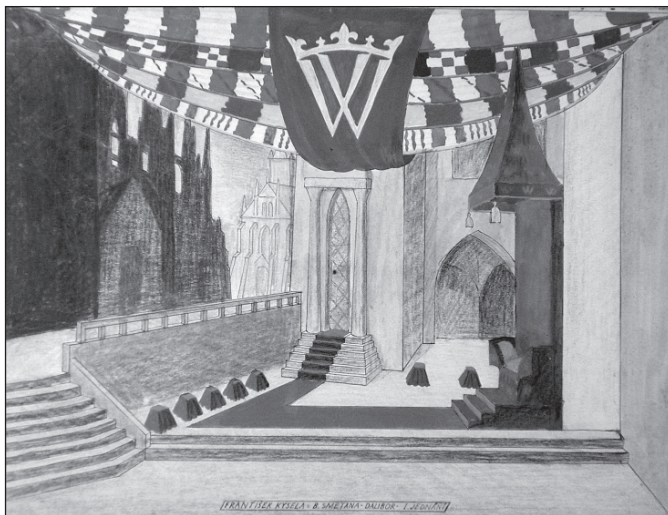
7. Vlastislav Hofman, *Dalibor*: I. jednání – Soud na Pražském hradě
Brno, Divadelní oddělení, Moravské zemské muzeum.
Vlastislav Hofman, *Dalibor*: act I – The Trial at the Prague Castle
Brno, The Moravian Museum, Theatre Department



8. Vlastislav Hofman, *Dalibor*: II. jednání, 2. proměna – Vězení
Brno, Moravské zemské muzeum – Divadelní oddělení
Vlastislav Hofman, *Dalibor*: act II, scene 3 – The Prison
Brno, The Moravian Museum, Theatre Department



9. František Kysela, *Braniboři v Čechách*: I. jednání, proměna – Praha
 Praha, Muzeum Bedřicha Smetany
 František Kysela, *Brandenburgers in Bohemia*: act I, scene 2 – Prague
 Prague, Bedřich Smetana Museum



10. František Kysela, *Dalibor*: I. jednání – Soud na Pražském hradě
 Praha, Národní muzeum – Divadelní oddělení
 František Kysela, *Dalibor*: act I – The Trial at the Prague Castle
 Prague, National Museum, Theatre Department



11. František Kysela, *Čertova stěna*: III. jednání – Klášter na břehu Vltavy
 Praha, Muzeum Bedřicha Smetany
 František Kysela, *The Devil's Wall*: act III – The Monastery at the bank of Vltava
 Prague, Bedřich Smetana Museum



12. František Kysela, *Libuše*: I. jednání – Vyšehrad
 Praha, Národní muzeum – Divadelní oddělení
 František Kysela, *Libuše*: act I – Vyšehrad
 Prague, History and Theory of Theatre, National Museum