

Srba, Bořivoj

Jevištní výpravy oper Giacoma Meyerbeera na pražských českých scénách 19. století

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. H, Řada hudebněvědná. [1990-1991], vol. 39-40, iss. H25-26, pp. [45]-70

ISBN 80-210-0549-1

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/112393>

Access Date: 16. 02. 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.

BOŘIVOJ SRBA

JEVIŠTNÍ VÝPRAVY OPER GIACOMA MEYERBEERA NA PRAŽSKÝCH ČESKÝCH SCÉNÁCH 19. STOLETÍ

Opery *Giacoma Meyerbeera* žily v českých repertoárech velmi intenzívním životem po více než sto roků. Na česká jeviště začaly vstupovat zhruba v polovině třicátých let 19. století a vymizely z ní v polovině třicátých let století našeho. V tomto časovém rozpětí byly v českém jazyku provedeny např. jen v pražských divadlech, Stavovském, Prozatímním a Národním (jakož i na pobočných scénách prvních dvou zmíněných divadel), ve více než 40ti zcela nových nebo obnovených nastudováních (*Křižáci v Egyptě* byli předvedeni v ukázkách 2×, *Robert ďábel* v ukázkách 3× a kompletně nastudován byl 8×, *Hugenoti* dočkali se 10 premiér, *Dinorah* 6, *Prorok* 5 a *Afričanka* 7) a ve stovkách repríz (*Robert ďábel* se objevil na pražských scénách 68×, *Hugenoti* 145×, *Dinorah* 55×, *Prorok* 37× a *Afričanka* 53×. Nejúspěšnější z těchto oper nastudovala rovněž česká divadla v Brně (*Roberta ďábla*, *Hugenoty*, *Proroka* a *Afričanku*), v Plzni (*Roberta ďábla*, *Hugenoty*, a *Afričanku*) a v Ostravě (*Hugenoty* a *Proroka*), a to některé z nich taktéž opakovaně (v Brně byli 3× inscenováni *Hugenoti* a rovněž 3× *Afričanka*, v Plzni *Hugenoti* dokonce 4×).

Adekvátně k tomuto poměrně bohatému zastoupení Meyerbeerových oper v českých repertoárech přináší česká tradice jejich uvádění i bohatou problematiku scénografickou. Na vypravení těchto oper na českých scénách se podílelo přes 30 dekoračních malířů, strojníků a techniků vyrábějících světelné efekty (jako autory výprav Meyerbeerových oper na českých scénách se až dosud podařilo identifikovat 24 malířů, 3 strojníky a 3 strůjce elektrických efektů), kteří vytvořili — jak dosavadní výzkum prokazuje — pro inscenace oper tohoto skladatele více než 50 jednotlivých dekorací či dekoračních pomůcek.

Pro scénografickou praxi českého divadla, jak se formovala v časovém úseku od vstupu Meyerbeerových oper na česká jeviště zhruba až do konce 19. století, je příznačné, že většinovou skupinu mezi těmito výtvarníky tvoří umělci cizího původu, žijící a pracující za hranicemi Čech a Moravy. Výtvarníci českého původu se při vypravování Meyerbeerových oper na našich scénách uplatnili méně významně. Pověštině šlo při-

lom o kmenové síly českých divadel a jejich dekoračních dílen.

Tato skutečnost nebyla jevem nahodilým. Vyplynula ze snahy iniciátorů českého divadelního života i celé veřejnosti překonat pocit národní méněcennosti rozvinutím divadelní tvorby na úrovni evropské. Srovnat krok se zahraničním vývojem jevištního výtvarnictví chtěly správy českých divadel především skrze inscenace v zahraničí nejvíce frekventovaných operních děl, které automaticky vstupovaly do konfrontace s inscenacemi těchto děl na zahraničních scénách. Proto také usilovaly o to, získat za výpravce takových děl nejpřednější soudobé evropské divadelní malíře, zejména pak ty, kteří již vypravili tato díla na předních cizích scénách. Pokud pak pověřovaly takovými úkoly výtvarníky domácí, i tu dbaly na to, aby se takových úkolů dostalo výtvarníkům, kteří získali již určité divadelní zkušenosti v zahraničí a kteří skýtali záruku, že ona díla vypraví na vysoké, se zahraniční konkurencí měřitelné úrovni. Těmito záměry řídily se i při zadávání úkolů k vypracování výprav Meyerbeerových oper.

Očekávání vedoucích činitelů českých divadel, že i při vypravení Meyerbeerových oper odvedou vysoce kvalitní odbornou práci, tito výtvarníci vesměs nezklamali. Ačkoli po většinu let, kdy se Meyerbeerovy opery těšily zvýšenému zájmu diváků, existoval příkrý nepoměr mezi nároky, jaké tyto opery kladou na způsob jevištního ztvárnění, a mezi možnostmi českých divadel oněm nárokům vyhovět (až do postavení a otevření Národního divadla v roce 1881 nedisponovali Češi ani jedinou scénou, která by poskytovala např. vhodné prostorové podmínky pro inscenace tzv. *velkých oper*), vytvořili pro představení Meyerbeerových děl řadu dekorací dobrých a někdy i nadprůměrných kvalit: některé z těchto dekorací patřily nejen k nejlepším výtvarným kreacím, které se v době jejich vzniku na českých scénách objevovaly, ale skutečně také snesly srovnání s výpravami meyerbeerovského repertoáru na zahraničních divadlech.

* * *

Před r. 1862 nenalézala česká opera v Praze, jak známo, dosti příhodné podmínky k samostatnému rozvoji. Jediným divadelním podniknutím, na něž bylo možno vztáhnout označení české profesionální operní divadlo, byla občasná operní představení německého souboru pražského Stavovského divadla (doplňovaného českými ochotníky) v českém jazyku. Tato představení byla pořádána v rámci provozu německých operních představení a byla plně závislá na výkonných silách a technických prostředcích pražské německé opery, které tu byly k dispozici a které sloužily především právě provozu německých představení. Toto podřízené postavení české opery pod střechou Stavovského divadla bylo samozřejmě na překážku rozvinutí nějaké významnější samostatné české operní produkce: většina zde pořádaných českých operních představení byla pouhými kopiemi představení německých nebo více či méně na nich závislými jejich replikami.

Takovými kopiemi či replikami tvůrčích projevů německého divadla byly i české inscenace Meyerbeerových oper. I ony byly povětšinou odvo-

zeny z německých představení těchto oper. Po scénografické stránce pak beze zbytku. Odkázány pouze na dekorační fond sloužící provozu německého divadla, byly studovány většinou v dekoracích, které byly vyrobeny k vypravení německých verzí těchto oper.

Tak první z Meyerbeerových oper, která se — byť ne v kompletní podobě — objevila na scéně Stavovského divadla, *Robert ďábel*, byla o svém prvním významnějším vstupu před českou divadelní veřejnost — při předvedení jejího 3. jednání o hudebně dramatickém quodlibetu uspořádaném 19. 11. 1837 ve prospěch K. Strakatého (jednotlivé árie z ní byly provedeny o jiném takovém quodlibetu již r. 1835) — bezpochyby vybavena dekoracemi, které r. 1835 uchystal výtvarník Stavovského divadla Tobias Mössner pro německou premiéru hry. Byla to typová dekorace z dekoračního fondu divadla a představovala hrobku. Pravděpodobně i v této první významnější ukázce Meyerbeerova díla na naší scéně se — stejně jako v představení německém — uplatnily „magické“ světelné efekty. (Pro německou inscenaci *Roberta ďábla* z r. 1835 vytvořil v Praze žijící, porakouštělý Ital Antonio Sacchetti individuální dekoraci pro 5. jednání díla; zobrazovala Vnitřek palermské katedrály. Později — na konci čtyřicátých let — dvě další takové individuální dekorace, a to Pohled na Palermo pro 1. jednání hry a Zříceninou kláštera pro její 3. jednání, namaloval vynikající divadelní malíř berlínské dvorní opery Karl Wilhelm Gropius. V soupise dekorací Stavovského divadla, pocházejícím asi z konce šedesátých let 19. století, se vyskytuje rovněž údaj o speciální dekoraci interiéru zvaného Robertsaal; datum vzniku této dekorace neznáme.)

Rovněž první české provedení *Hugenotů*, které mělo premiéru ve Stavovském divadle 13. 1. 1850 (hra byla uvedena pod názvem *Hugenoti čili Krvavá svatba v Paříži*), bylo bezpochyby vypraveno v týchž dekoracích, ve kterých se v tomto divadle od její premiéry v r. 1848 dávala německá verze této opery. O těchto dekoracích není prozatím známo nic bližšího. Odůvodněně lze se však domnívat, že to byly vesměs dekorace typové; jelikož málokdo z tehdejších pražských diváků znal skutečnou podobu těch konkrétních míst, do nichž libretista a skladatel opery situovali její děj, bylo možno tato místa u nás takovými dekoracemi poměrně snadno představit. Tak reprezentační sál na zámku hraběte Neverse v 1. jednání a síň v jiném paláci téhož hraběte před ložnicí hrdinky hry Valentiny ze 4. jednání, a konečně taneční síň v paláci Nesleském z jednání 5., bylo možno znázornit pomocí dekorací renesančních či pozdně gotických zámeckých interiérů (v předsíni Valentiny ložnice si přáli mít autoři velké gotické okno), park renesančního zámku na břehu Loiry v Chenonceaux ve 2. jednání pomocí dekorace Knížecí zahrada či Park, tzv. Písařskou louku na břehu Seiny v Paříži ve 3. jednání pomocí dekorace Středověké město, doplněné kulisami hospody a kostela, protestantský hřbitov v proměně 5. jednání pak pomocí dekorace Hřbitov, používané v Donu Juanovi. Všechny tyto obecné dekorace Stavovské divadlo vlastnilo.

Obdobně byla typovými dekoracemi, v nichž se ve Stavovském divadle dávala její německá verze, vybavena i Meyerbeerova *Dinorah aneb Pouť na Ploermel*, když ji tehdy již více méně samostatný český operní soubor Stavovského divadla, schystávaný pro připravované Prozatímní di-

vadlo, provedl 12. 10. 1862 poprvé česky v tzv. Novoměstském divadle. Byla zde bezpochyby dávana v typové dekoraci Skalnata krajina neboli Vlčí strž, ve které se hrávala proměna 2. jednání *Čarostřelce*, a jistě i s osvětlovacími efekty, vyráběnými elektrickými přístroji a simulujícími světlo měsíce, při němž hrdinka hry Dinorah tančí svůj proslulý „stínový tanec“; elektrický přístroj tohoto druhu vytvořil již o několik let dříve pro německé představení *Diblíka* od Ch. Birch-Pfeifferové významný člen proslulé pražské rodiny vynálezců Romuald Božek.

Od r. 1850, kdy došlo k premiéře *Proroka*, mělo Stavovské divadlo k dispozici rovněž několik individuálních dekorací k této Meyerbeerově opeře. Byla to např. lokálně příznačná Holandská krajina, představující v 1. jednání opery krajinu nedaleko Dordrechtu poblíž řeky Meusy s hradem, vesnickou hospodou a větrným mlýnem v popředí, a Tržiště v Münsteru představující münsterské náměstí s kostelem a s radnicí. K dekoračnímu vybavení hry patřil rovněž speciální elektro-galvanický aparát, který tehdejší ředitel Stavovského divadla Hoffmann odkoupil od pařížského vynálezce Lormiera a který ve 3. jednání opery vytvářel předepsaný světelný efekt „Východ slunce“. Aparát uvedl do provozu, když se to předtím bylo nepodařilo jeho bratru, mechaniku pražské polytechniky Františkovi, rovněž Romuald Božek, který jej při představeních i řídil a který si tak vysloužil v soudobém tisku přízvisko „bůh slunce“. Avšak k českému nastudování opery ve Stavovském divadle nedošlo, takže tyto dekorace a pomůcky asi nebyly ve prospěch českých diváků využity; v každém případě však inscenace sloužila jako vzor pro pozdější české provedení.

R. 1862 dospěli Češi v Praze konečně k realizaci jednoho ze svých národních předsevzetí: k vytvoření samostatného Královského zemského českého divadla, které pak našlo na více než dvacet let trvalé působiště v nově vybudovaném tzv. Prozatímním divadle. Ani zde ovšem česká operní tvorba nenalezala podmínky zcela příhodné pro svůj rozvoj. Nevydatný, stále přiškrcovaný přísun dotací zřizovatele divadla, zemského sněmu, byl příčinou toho, že divadlo neustále zápasilo vůbec o svou existenci, a nevyhovující prostorové řešení jeho provizorního útulku, v němž bylo jen miniaturní jeviště, bylo i zde překážkou rychlého vyspění české opery do podoby, jaká byla vlastní předním evropským scénám.

Teprve zde se česká opera počala emancipovat na divadle německém i ve sféře inscenační. Byl to však zdlouhavý proces, neboť nové divadlo bylo vybavováno samostatným dekoračním fondem postupně. Do svých začátků šlo bez jakýchkoliv potřebných pomůcek, a aby vůbec mohlo rozvinout svou činnost, muselo vzít zavděk některými starými opotřebovanými typovými dekoracemi, jež mu při rozdělení českého a německého provozu Stavovského divadla do dvou samostatných zemských institucí (toto definitivní rozdělení bylo provedeno teprve na jaře r. 1864) postoupila německá strana. Takto získaný základ dekoračního fondu se rozmnožoval o nové dekorace jen velmi pomalu (zemský výbor jako zástupce zřizovatele divadla dával ze svých prostředků každého roku pořídit jen 6 nových dekorací a každoročně zaplatil přemalbu 3 dekorací starých). Počet dekorací tohoto divadla dosáhl výše počtu dekorací, jež

vlastnilo divadlo německé, až teprve krátce před otevřením Národního divadla.

Inscenace prvních Meyerbeerových oper provedených v Prozatímním — byly to opery, s jejichž uvedením získali čeští divadelníci určité zkušenosti již ve Stavovském divadle, *Robert ďábel*, *Hugenoti* a *Dinorah* — musely být především z tohoto důvodu vypraveny hlavně typovými dekoracemi. Šlo povětšinou o dekorace, jež obdrželo toto nové divadlo od svých bývalých protektorů. V menším rozsahu pak o dekorace, které v letech 1862—1864 pro ně vyhotovili dekorační malíři pražského německého divadla Jan Václav Kautský (který již r. 1863 přesídlil do Vídně) a Napoleon von Rommer, dále domácí malíř českého divadla Josef Macourek a jeho pozdější nástupci akademičtí malíři Eduard Herold a Hugo Ullík, a konečně vídeňský divadelní malíř, člen proslulého rodu italských dekoratérů Carlo Brioschi.

Tak např. *Hugenoti*, kteří vstupovali 30. 10. 1864 na scénu Prozatímního divadla z těchto oper jako první, byli vybaveni veskrze takovými typovými dekoracemi: vedle několika starých dekorací z fondu Stavovského divadla uplatnily se tu z nových dekorací patrně Kautského Červený sál v slohu renesančním, Macourkův Pokoj renesanční a Park, Brioschiho Gotický sál a snad i Ullíkův Gotický dům. Oznámení, které čteme na premiérové ceduli, že totiž „dekorativní uspořádání v 2. jednání pořídil divadelní malíř p. Macourek“, neznamená asi nic jiného, než to, že Macourek — snaže se přiblížit scénické prostředí představě libretistů a skladatele — uspořádal z různých prvků typových dekorací výpravu tak, aby alespoň poněkud připomínala podobu prostředí, do něhož byl v tomto jednání zasazen děj hry.

V průběhu jednadvaceti let existence Prozatímního divadla zajisté ovšem výprava *Hugenotů* — v souladu s tím, jak do dekoračního fondu přibývaly nové přírůstky vhodné k použití v této hře — doznala značných změn. Vzhledem k tomu, že kompletní seznam dekorací Prozatímního divadla se nezachoval a že také jiné písemnosti vztahující se k těmto dekoracím jsou značně torzovité, lze se jen dohadovat, které z typových dekorací, uchovávaných ve fondu tohoto divadla, zde mohly být exponovány. Je dosti pravděpodobné, že dekorace původní zde časem nahradil Macourkův Skvostný sál z 3. jednání Offenbachovy Princezny Trebizonské (1871), Ullíkův Sál renesanční z Lecocquova Malého vévody (1878), téhož autora Francouzský park z téže hry, Brioschiho Středověké město, zhotovené r. 1867 do Gounodova Fausta.

Obdobným způsobem byla vypravena v Prozatímním divadle i premiéra *Roberta ďábla*, konající se dne 26. 11. 1864. I inscenace této opery ve většině dějství pracovala se starými typovými dekoracemi z majetku Stavovského divadla, doplněnými snad jen jednou, dvěma dekoracemi novými. Na základě analýzy písemných materiálů vztahujících se k zřízení základního dekoračního fondu Prozatímního divadla lze soudit, že v 1. jednání opery za dekoraci přinášející pohled na Palermo suploval Brioschiho prospekt Neapol z Němé z Portici, v úvodu 3. jednání že se uplatnila běžná Skalnatá krajina a v závěru patrně Románský sál. Na rozdíl od *Hugenotů* obdržela však inscenace na cestu repertoárovým životem jednu

zbrusu novou individuální dekoraci, a to dekoraci zvanou na cedulích i v příslušných úředních dokladech „Hrobka“ pro proměnu 3. jednání; jejím původcem byl Josef Macourek. Zda šlo o kompletní dekoraci znázorňující v té proměně libretem předepsaný dvůr opuštěného rozpadajícího se kláštera či pouze o plastický dekorační prvek představující hrobku, v níž jsou pochovány dávné obyvatelky kláštera, nelze z pramenů zjistit. Podle kritického referátu B. Smetany uveřejněného v Národních listech 29. 11. 1864 „dekorace trpěly leckterými vadami, které stáří sebou přinášívá“; audienční síň princezny v 2. jednání prý vyhlížela „docela zpustle“.

Tak jako v případě *Hugenotů* i v případě tomto lze předpokládat, že v průběhu dalšího repertoárového života *Roberta ďábla* v Prozatímním divadle byly zastaralé a nevhodné dekorace nahrazeny novými, bližšími představě autorů opery. Nasvědčuje tomu fakt, že později, a to již v etapě působení Bedřicha Smetany na místě kapelníka a vlastně šéfa opery v letech 1866—1874, výhrady vůči výpravě této hry ustávají. Smetana, který považoval *Roberta ďábla* za „nejgeniálnější dílo Meyerbeerovo“, se — když se byl jako dirigent ujal jeho hudebního přestudování — podle svého zvyku patrně postaral i o řádné scénické vypravení této opery. Referát L. Procházky v Národních listech z 25. 3. 1868 zdá se potvrzovat tuto domněnku konstatováním, že „jeho vliv se zračil v každé jednotlivosti“.

Obdobně jako obě zmíněné výpravy k *Hugenotům* a k *Robertu ďáblu* i výprava k *Dinorah*, uvedené zde poprvé 13. 9. 1863, se v Prozatímním divadle přidržovala postupů vyzkoušených při dřívějším provedení opery v Novoměstském divadle. Rovněž tato inscenace byla vypravena v typových dekoracích, jistěze pocházejících z majetku Stavovského divadla, a zprvu asi — jak tomu alespoň nasvědčují kritické referáty — obešla se i bez všech technických triků, které provázely její inscenaci na německé scéně. Podle zprávy v Národních listech z 25. 12. 1866 se ve 2. jednání kritickým způsobem projevoval „nedostatek dobrého a věci znalého strojmistra“ a „taktéž osvětlení měsícem bylo velmi nevinné“. Výpravu této hry podařilo se poněkud vylepšit až r. 1879, za obnovené ředitelské vlády Jana Nepomuka Maýra. Pro obnovenou inscenaci hry (prem. 24. 1. 1879) zhotovil strojmistr divadla Rosenberg technické zařízení, které umožňovalo znázornit věrohodnějším způsobem, než jak tomu bylo dříve, výjev, v němž se spolu s hrdinkou příběhu opery zřítí za bouře do horské propasti chatrný můstek improvizovaný z kmenů stromů, který propast překlenuje: rovněž zde bylo použito elektrického přístroje, tentokrát k vytvoření efektu „měsíčního světla“. Podle referátu v České včele z 25. 1. 1879 prý jen „koza, kteráž tu a tam hraje úlohu dosti rozhodující, nebyla, jak se zdálo, náležitě disponována“. Zůstává nerozluštěno, zda tu na jeviště inscenátoři uvedli opravdu živou kozu („účinkování“ živých zvířat na jevišti Prozatímního divadla nebylo ničím neobvyklým), nebo zda šlo o kašírovanou rekvizitu, které pohyb propůjčoval skrytý jevištní mechanismus (využívalo se k tomu tzv. „drážek“ prořiznutých v podlaze jeviště, eventuálně v horní krycí desce praktikáblů a můstků).

Větší péče se po scénografické stránce dostalo představení *Proroka*, jehož uvedení v premiéře z 5. 12. 1875 považoval Maýr za prvořadý pro-

gramový čin, který ho měl v očích veřejnosti rehabilitovat jako jediného kvalifikovaného vůdce české opery. Navzdory tomu ani tato inscenace nebyla — snad proto, že na to nebylo dosti času: Maýr nasadil *Proroka* na repertoár za pouhý rok po svém opětném příchodu do vedení opery — ještě vybavena individuálními dekoracemi. Uplatnily se v ní asi opět typové dekorace z domácího fondu, ve 3. jednání velmi pravděpodobně Macourkova dekorace Zimní krajina, zhotovená r. 1866 původně pro Glinkovu operu *Život za cara (Ivan Susanin)*, ve 4. jednání snad Brioschiho Středověké město, zhotovené r. 1867 pro Gounodovu zpěvohru *Faust a Markéta* a ve 2. jednání patrně dekorace zobrazující středověkou krčmu, zvaná Šmerhov, kterou r. 1871 vyrobil J. Macourek pro hru J. J. Kolára *Pražský žid*. Není ovšem vyloučeno, že zde tak potřebné individuální dekorace si tehdy čeští divadelníci vypůjčili u německé konkurence (tehdy to byla ještě dosti běžná praxe: obě zemská divadla si až do vzniku Národního divadla vzájemně vypomáhala). Rovněž nelze vyloučit, že některé z typových dekorací v tu dobu pro Prozatímní divadlo v dílnách nově vyráběných, byly zhotovovány se záměrem posloužit k vypravení právě této opery, a že tudíž byly od počátku koncipovány tak, aby se tomuto záměru vyhovělo. Jen tak si lze vysvětlit fakt, že ač se v písemnostech zemského výboru, vztahujících se k objednání, převzetí a zaplacení nově pořizovaných dekorací, tehdy neobjevuje sebemenší zmínka o tom, že by se byly daly pořídit také nové dekorace k této inscenaci, v dokumentech z pozdější doby se setkáváme s různými poukazy na dekoraci nazvanou Sál z Proroka nebo též Gotický sál z Proroka a na dekoraci nazvanou Kostel z Proroka (první z těchto dekorací se r. 1882 uplatnila např. ve 3. jednání Verdiho opery *Ernani*, druhá téhož roku mj. v 5. aktu *Roberta ďábla*). V každém případě tyto dekorace — patrně proto, že v té inscenaci byly skutečně nadměru efektivně využity, nehledíc ani k tomu, že snad pro ni byly i původně připraveny — srostly s ní během jejího repertoárového života natolik organicky, že se jim dostalo i trvalého pojmenování, odvozeného z názvu populární opery.

Skoro s jistotou můžeme naproti tomu tvrdit, že pro zmíněnou inscenaci *Proroka* z r. 1875 dal Maýr pořídit nový elektro-galvanický aparát. Tento aparát vyrobil a při představeních řídil „c. k. privilegovaný mechanik pražské univerzity“ František Hájek, po bratřech Božcích hlavní tvůrce světelných efektů na českém jevišti těch let. Prostřednictvím svého aparátu Hájek ve 3. jednání opery, líčícím shromažďování novokřtěnců na břehu rybníka u Münsteru k nástupu do boje za dobytí města, předvedl efektní „Východ slunce“ a — byť se jeho „slunce“ trhlinami ve staré dekoraci zjevilo zrakům obecenstva již předtím, než „vyplulo“ nad obzor krajiny znázorněné na transparentním horizontu — dostalo se mu za to ovací od obecenstva; podle referátu O. Hostinského uveřejněného v Národních listech 8. 12. 1875 se „obecenstvu patrně mnohem více líbilo elektrické světlo, než celý hřmotný závěrečný ensemble“.

Nejzdařileji byla v Prozatímním divadle vypravena poslední z Meyerbeerových oper — *Afričanka*, uvedená na tuto scénu (pod názvem *Afričánka*) poprvé až se značným zpožděním, dne 8. 12. 1877. Právo na její první pražské provedení si vedení Prozatímního divadla zajistilo hned

o pařížské premiéře r. 1865, ale s uvedením se muselo nakonec plných 12 let čekat, a to právě proto, že ji nebylo možno náležitým způsobem vypravit. Mezitím získali souhlas k pražskému provedení *Afričanky* němečtí divadelníci ze Stavovského divadla a jejím urychleným nastudováním připravili Prozatímní divadlo o premiérový primát.

Ani tato opera, od jejíhož úspěchu si Maýr sliboval nové významné upevnění své ředitelské prestiže, nebyla však vybavena v úplnosti výhradně novými individuálními dekoracemi. Tak 1. jednání, v němž je děj situován do „poradní síně lisabonské admirality“, 2. jednání, v němž se děj odehrává zase ve „vězení inkvizičním v Lisabonu“ a 1. scéna 5. jednání, zasazená do prostředí „zahrady královny madagaskarské“, byly vypraveny z běžných dekorací uchovávaných ve fondu divadla; 1. jednání patrně v některé z typových dekorací znázorňujících gotické nebo renesanční sálové interiéry, 2. jednání patrně v typové dekoraci Zalář a pro 1. scénu 5. jednání snad bylo použito dekorace Tropickej prales, doplněné výzdobnými dekoračními prvky, jako byly stavěcí kulisy „zlaté mříže“, „sochy lvů“ atp. Novými dekoracemi bylo opatřeno 3. jednání, které přivádí děj na palubu portugalské námořní lodi, jež nakonec v bouři ztroskotá, 4. jednání, ve kterém se tento děj zpřítomňuje v exotickém prostředí „hlavního města“ Madagaskaru na prostranství mezi královským palácem a brahmínským chrámem, a konečně proměna 5. jednání, v níž se líčí smrt hrdinky kusu, madagaskarské královny Seliky, pod korunou jedovaté vůně vydechujícího manzanillového stromu, rostoucího nad mořským útesem.

O zhotovení těchto nových dekorací byl požádán tehdy právě čerstvě angažovaný malíř českého zemského divadla Hugo Ullík, absolvent pražské akademie výtvarných umění a znamenitý krajinář, který nasbíral i jako dekoratér značné zkušenosti za opakovaných pobytů v cizině (mj. právě i zkušenosti divadelní: jako divadelní malíř působil jistý čas u německého divadla v Prešpurku, dnešní Bratislavě). Ten se spojil se strojmistrem Prozatímního divadla Rosenbergem a pro inscenaci vytvořil tři technicky a umělecky prý výtečně zvládnuté dekorace, které vyvolávaly v publiku úžas a nadšení. Nesporně šlo o vývojově velmi vyspělý typ dekorací, mezi dekoracemi Prozatímního divadla patřily tyto dekorace jak po technické, tak i po umělecké stránce k těm nejpozoruhodnějším dekoračním výtvorům, jaké se na této miniaturní scéně vůbec kdy objevily.

Ullík vystupoval v zásadě jako odpůrce, nebo alespoň jako reformátor staré scénografické konvence kulisové perspektivní dekorace. I když nenašel odvalu tuto konvenci zcela odvrhnout, od počátku své divadelnické dráhy se snažil ve svých kreacích překonat její omezení. Ačkoli i on ve svých výpravách ještě vyznačoval základní scénický prostor pomocí kulis, kulisových oblouků a prospektů, stále rozsáhleji využíval k věrohodnému znázornění prostředí dílčích dekoračních prvků, tzv. stavěcích kulis, tj. kulisových elementů s pevnými podložkami, stavěných volně na různá místa jeviště, a tzv. výsadních kusů, tj. plastických přístavků, praktikáblů, můstků a schůdků atp. Významnou roli v jeho výpravách hrály též rekvizity a nábytek.

Ze tří dekorací, které tehdy pro inscenaci *Afričanky* vytvořil, byla nej-

tradičněji koncipována dekorace zvaná Madagaskar: podle protokolů o jejím převzetí do zemského majetku se skládala z pozadí s obrazem „města Madagaskar“, ze dvou „chrámových“ kulis a z velké „balustrády“. Mnohem více vynalézavosti a malířského umění projevil v dekoraci Strom manzanillový. V ní základní podobu dějiště vyznačovaly bočné kulisy s motivem přímořských skalisek a na ně navazující praktikáblová soustava, maskovaná jako jakýsi skalní práh nad pobřežními útesy, v pozadí pak prospekt a dva horizonty vytvářející obraz moře. Centrálním objektem dekorace byly dekorační prvky ztvárňující představu původců opery o exotickém stromu, který usmrcuje svou vůní: tvořily jej tři sufity představující korunu tohoto mohutného stromu, stavěcí kulisa představující jeho kmen a popřední výsadní kus představující jeho obrovitý kořen. Před stromem byl na podlaze jeviště rozprostřen koberec, na němž obrazně zhynula královna Selika. „Květoucí strom manzanillový, větve své přes celé jeviště rozkládající, s rozkošným pohledem na daleké moře“ — jak dokládá L. Procházka v Národních listech 11. 12. 1877 — budil v publiku svým poetickým výrazem nelíčený obdiv. Největší atrakcí inscenace byla ovšem dekorace nazvaná Na palubě velké lodi. Po technické stránce skládala se skoro ze 30 dílčích prvků, nemluvě o jejím konstrukčním základě a v ní instalovaném strojním zařízení. Ullík ji vybudoval opět v podobě centrálně umístěného plastického dekoračního objektu, tentokrát znázorňujícího část galéry vyčnívající nad čarou ponoru, a to v pohledu z paluby od příde přes hlavní stožár k vyvýšené zadní nástavbě s dvěma kajutami a s průchodem do vnitřku lodi. Objekt „loď“ byl vybaven zařízením umožňujícím simulovat kolísání lodi na vlnách a posléze i její ztroskotání a potopení. Ty pak — jsouce rovněž představovány pohyblivými dekoračními součástmi — napomáhaly svým kolísáním zvyšovat dojem pohybu lodi v mořské bouři. Údajně se „loď“ ve výjevu ztroskotání rozložila v jednotlivé své součásti. Na „dvanácterkovém formátě“ jeviště Prozatímního divadla, jak praví kritik, pro nedostatečný odstup diváků od scény výjev ztroskotání lodi nezapůsobil asi příliš přesvědčivě; podle Hudebního a divadelního věstníku z 20. 1. 1878 „lomoz praskající lodě přehlušoval celý orchestr“, aniž výjev vyzněl potřebnou „katastrofickou vážností“, ale při pozdějším provedení ve velké a vzdušné prostoře otevřeného letního Nového českého divadla (28. 4. 1878) byla prý iluze zániku lodi v rozbouřeném moři dokonalá.

Na počátku osmdesátých let, těsně před uzavřením epochy „prozatímní“ existence české opery v malém nábrežním divadle, v době, kdy se tato opera chystala na svůj vstup do dokončovaného Národního divadla, došlo mj. i k určitému přelomu ve způsobu vypravování Meyerbeerových oper na českých jevištích. Tento přelom souvisel do velké míry s příchodem zpěváka-basisty Františka Hynka, dobře obeznámeného s praxí inscenování děl „velké opery“ na zahraničních scénách, zejména pak v Německu, na místo režiséra opery a s nástupem Josefa Haise, zkušeného dekoračního malíře, který studoval svůj obor u profesorů Zimmermanna a M. Lehmannna ve Vídni a u G. Fucasiho v Benátkách a působil pak u řady významných evropských divadel, do funkce „zemského dekoračního malíře“. Oba jmenovaní umělci se ještě na sklonku „prozatímnosti“ po-

kusili rozsáhle renovovat jevištně výtvarnou složku operních inscenací Prozatímního divadla, mj. též inscenací oper Meyerbeerových. I když neměli možnost vybavit tyto inscenace novými dekoracemi (tehdy se již všechny finanční prostředky určené na výrobu dekorací soustředily k úkolu vybudovat fond základních dekorací Národního divadla, ježto se ukázalo, že v tomto divadle dekorací z Prozatímního divadla pro jejich menší rozměry a jiné řešení axiometrických vztahů mezi jevištěm a hledištěm, než jaké vznikaly v nové budově, nebude možno použít), metodou důmyslného zkombinování jednotlivých dílčích součástí starých dekorací vtiskli jim namnoze zcela novou výtvarnou podobu, která lépe než jejich výtvarná podoba dřívější vyhovovala požadavkům libret i potřebám účelného aranžování jevištních akcí. Jejich řešení problému renovace jevištních výprav těchto inscenací, zachycené v několika desítkách půdorysných náčrtů, doprovázených nezbytnými slovními vysvětlivkami, v albu nazvaném Scenarium, které společně vypracovali, ovlivnilo způsob vypravování operních děl i později na Národním divadle.

Hynkovy a Haissovy výpravy Meyerbeerových oper se vyznačovaly — hlavně po technické stránce — řadou progresivních rysů, v nichž se zračila velká zkušenost, jíž tito umělci nabyli za pobytu v zahraničí. Pro tyto jejich výpravy bylo příznačné úsilí o další rozrušování konvence staré kulisové dekorace, i v tomto případě se projevující rozsáhlým využíváním tzv. lomených kulis, stavěcích kulis a přístavků, o zdynamizování jeviště pomocí jeho vertikálního a horizontálního prostorového rozčlenění, o zdramatizování jeho účinu prostřednictvím různých technických triků. Tak např. v obnovené inscenaci *Roberta ďábla* (1. prov. 12. 5. 1882) představili v proměně 3. jednání „klášterní ambit“ jako do několika plánů členěný, trojrozměrně pojatý prostor s popředím odděleným od zadní části scény, kde stavěcí kulisa znázornila sochu sv. Rosalie; do činnosti zde uvedli propadla a ohňostrůjné efekty; podle Národních listů z 15. 5. 1882 se výjevy proměny objevily „poprvé v nejplnějším a nejpestřejším světle elektrickém“. V inscenaci *Hugenotů* (1. prov. 4. 3. 1882) členili ve 2. a ve 3. jednání scénu mj. bohatě praktikábly, můstky a šikmami, a za bariérami, ohraničujícími ve 2. jednání myšlený břeh Loiry, a ve 3. jednání myšlený břeh Seiny, dali „vplout“ na jeviště v prvním případě „lodi Král“, ve druhém slavnostně osvětlené „lodi Helena“, plné „svatebních hostí“. V inscenaci *Proroka* (1. prov. 14. 7. 1882) vedle obligátního „východu slunce“, osvětlujícího divoký rej „bruslařů“ na „zamrzlém münsterském rybníku“ ve 3. aktu, připravili do 5. aktu podle zpráv tisku „velkou dekorační scénérii“, záležející v tom, že „nádherný sál, v němž děj posledního jednání se odehrává, sesuje se a jeviště naplní se umělým hustým dýmem, jímž prorážeti bude záře červeného světla ohně bengálského“. Nejméně rezolutně zasáhli do původní podoby inscenace *Afričanky* (1. prov. 29. 6. 1881), což lze pochopit mj. jako doklad inscenační vyspělosti původní kreace Ullíkovy.

Optimální vnější podmínky pro důstojné vypravení Meyerbeerových oper se vytvořily nicméně teprve r. 1881 v nově vybudovaném Národním divadle. Teprve v tomto poměrně velkém a na svou dobu moderním divadle byly po ruce hmotné prostředky a především jevištní prostor umož-

ňující důstojné vypravení i oper na výpravu tak mimořádně náročných, jakými byly opery Meyerbeerovy. Vstup těchto oper na jeviště Národního divadla znamenal proto i zvýšení úrovně jejich scénografie.

Nicméně nelze nevidět, že vzestup úrovně scénografie Meyerbeerových oper v Národním divadle nebyl tak výrazný, jak by se bylo dalo vzhledem k těmto změněným vnějším podmínkám předpokládat. V tomto případě zapůsobily ovšem zcela jiné okolnosti, než jaké působily negativně na inscenační praxi české opery v dřívějších dobách. Rozhodoval tu do jisté míry i moment subjektivní. Národní divadlo, instituce plně již emancipovaná na německých protektorech, vynesena k životu rozmachem českých národních sil, kladlo si v podstatě již jiné programové úkoly, než jaké sledovalo české divadelnictví dříve. Svůj hlavní úkol vidělo stále více v uvědoměném pěstování původní tvorby, a pokud věnovalo pozornost tvorbě jinonárodní, pak ve snaze napravit, co se v dobách „prozatímnosti“ zanedbalo, orientovalo ji ku hrám na česká jeviště dotud neuvedeným nebo k soudobým zahraničním novinkám (Bizet, Massenet, Charpentier, Čajkovskij, Wagner, Goldmark). Úkol uvést v reprezentativním podání na scénu Meyerbeerova díla jevil se v nové situaci úkolem druhoradým.

Od r. 1880, kdy se blížila stavba Národního divadla ku svému dokončení, začaly intendatura, provozovatelské družstvo a ředitelství Královského zemského českého divadla postupně budovat i základní fond dekorací, jenž měl umožnit rozvinout repertoární provoz nového divadla v potřebné šíři. V té souvislosti se začalo i s přípravou výroby dekorací, jichž by bylo možno použít i k vypravení Meyerbeerových oper, tvořících stále ještě pevnou součást kmenového repertoáru. I tentokrát daly se ještě vyrábět převážně dekorace typové, které bylo možno využít v poměrně širokém spektru dobového repertoáru, oproti dřívějšku se však mnohem více dbalo na to, aby tyto typové dekorace věcně i umělecky vyhověly potřebám inscenací „Meyerbeera“. Proto také např. mezi 34 dekoracemi, kterými hlavní tvůrci dekoračního fondu Národního divadla, malíři vídeňské dvorní opery Carlo Brioschi, Hermann Burghart a Jan Václav Kautský, kteří se již na konci šedesátých let sdružili k vytvoření ateliéru, jenž pak zásoboval dekoracemi přední divadla na celém světě, položili základ tohoto fondu, bylo hned několik koncipováno tak, aby mohly být využity v meyerbeerovských inscenacích. Bylo to např. 4—5 dekorací určených k využití v *Hugenotech* — byl to podle všeho Slavnostní sál ve slohu renesančním, Pokoj ve slohu renesančním, dále Zahrada a Hřbitov, dále několik dekorací použitelných v *Robertu ďáblu*, tak např. Románský sál a Románský pokoj a dále dekorace Klášterní dvůr, určená hned od počátku k uplatnění ve 3. dějství této opery, a konečně dekorace vhodné k využití v *Proroku* — různé gotické sály, Gotický pokoj, Kostel aj. O něco později, r. 1883, zhotovili několik dalších takových dekorací, které mohly být zasazeny do inscenací Meyerbeerových oper, tak např. Knížecí zahrada a Staroněmecké město. Z dekorací vzešlých z dílen jiných významných tvůrců základního dekoračního fondu Národního divadla mohly být takto využity některé dekorace dvojice malířů dvorního divadla vévody meiningenského, bratří Gottholda a Maxe Brücknerů

z Koburgu — např. Park, který se nabízel k využití v *Hugenotech*, Románský sál, jehož bylo možno použít v *Robertu ďáblovi*, Žalář, jenž byl použitelný v *Afričance*, Holandská síň, která se dala uplatnit v *Proroku*. Dále dekorace malíře dvorní opery mnichovské Angela Quaglia, pocházející rovněž z r. 1883 — Sál ve slohu renesančním a Pokoj ve slohu renesančním, jež byly s to vhodně vyznačit prostředí v *Hugenotech*, Vlašský gotický sál soudní, jenž byl připraven pro *Afričanku*. Z výtvarníků takřikajíc „domácích“ takové dekorace do fondu Národního divadla dodal především Josef Haiss.

Kromě toho někteří z jmenovaných výtvarníků zhotovili pro inscenace Meyerbeerových oper dekorace výhradně použitelné jen v nich.

Jako první z Meyerbeerových oper vstupovali na scénu Národního divadla, a to již při příležitosti tzv. prvního otevření tohoto divadla — *Hugenoti*: v premiéře uskutečněné 19. 6. 1881. Podle tvrzení tisku ocitli se na pořadu slavnostních her zahajujících činnost Národního divadla právě proto, že byly k dispozici všechny dekorace potřebné pro jejich vypravení, zatímco jiné hry, zejména původní, se z dekoračního fondu, do té doby pořízeného, vypravit nedaly. Zdá se však, že hlavním důvodem, který rozhodl o jejich nasazení na tento repertoár, byla přec jen snaha prvního ředitele divadla J. N. Maýra znovu s plnou silou demonstrovat za programovou představu Národního divadla jako světového velkooperního domu.

Na scénu tehdy *Hugenoti* vstupovali ve výpravě Brioschiho, Burgharta a Kautského, v některých z výše zmíněných nových dekorací vyrobených se záměrem posloužit jimi k vypravení právě této opery. Přesně určit, které z těchto dekorací to byly, však za daného stavu výzkumu pramenů neumíme. Známé prameny také nevyprávějí nic o detailním zařízení scény, které bylo vyhotoveno v dílnách divadla a které dekoracemi navozovanou představu o zobrazovaném prostředí dále zpřesňovalo a konkretizovalo.

Výprava musela být neobyčejně zdařilá, v tisku neobjevují se vůči ní žádné výhrady, naopak jen samé chvály. I Maýrovi odpůrci ji prohlašují za „skvostnou a oslnivou“, sám O. Hostinský v Daliboru z 1. 7. 1881 tvrdí, že výpravu takového „zevnějšího lesku“ Praha do té doby ještě neviděla.

První provedení *Hugenotů* po požáru Národního divadla 27. 2. 1884 co do vizuální působivosti tuto inscenaci ještě předčilo. V novém nastudování účinkovaly jistě některé z původních dekorací vídeňských mistrů, ale je pravděpodobné, že se zde ke slovu dostaly i některé z mezitím nově vyrobených typových dekorací bratří Brücknerů a Quaglia, a dále různé dekorační doplňky od Roberta Holzra. Individuální ráz získaly tyto typové dekorace v onom představení zejména díky právě uplatnění originálních, speciálně pro tuto hru pořízených stavěcích kulís, přístavků, praktikáblů, nábytku a rekvizit. Z těchto doplňků se tu uplatnily např. poměrně složité praktikáblové stavby (v tisku se mluví o „patrových kioscích“ a „entré“), dále vodotrysk s „živou“ vodou, jevištní vůz s naaranžovanou na něm „lodí s baldachýnem“, bohatě řezbované renesanční skříňně a kaširované pohyblivé rekvizity představující labutě.

Z dobových časopiseckých zpráv vyplývá, že zde např. zcela nově byla koncipována dekorace k 2. jednání. Podle těchto zpráv tu režisér Hynek spolu s výtvarníkem Holzrem za pomoci typových dekorací i speciálních doplňků vytvořili velmi přesvědčivý obraz zahrady zámku v Chenonceaux, do níž se malebným zálivem rozlévala Loira. Divák byl prý přímo unesen, jak psaly Divadelní listy 5. 3. 1884, „skvělou úpravou královské zahrady, kde nescházelo ani vodotrysku, ani jezer luxuriosních, po nichž se (...) labutě projížděly a otáčely“. I tentokrát diváky zcela strhl ve 3. jednání hry „příjezd“ ozdobené a slavnostně osvětlené „královské lodi se svatebčany“. Naproti tomu vadilo, že „židle a křesla náležely všem dobám historickým a ředitelským“; do kategorie poslední náležely „gotické, dědům našim známé“ — jak praví referent — „židle z doby Stögerovy“.

Zdá se tudíž, že podléhající své touze po vystupňování vnější působivosti scény na maximum se tvůrci výpravy při jejím koncipování uchýlovali k efektům značně samoučelným, které nesledovaly ani tak cíl přesvědčivě charakterizovat prostředí, jako spíše cíl ohromovat diváka stále novými a novými režisérskými a výtvarnickými „nápady“. V důsledku toho se nesmírně komplikovala i technická stránka přípravy scény: nehlédíc ani na pracnost celkové přípravy scény před představením, bylo při tomto neustálém obohacování základní koncepce výpravy novými inscenačními prvky posléze zapotřebí na přestavby scény mezi akty, ba i při proměnách uvnitř jednotlivých aktů, vyhrazovat stále více a více času. Takto vzniklými přestávkami byl ovšem těžce narušován dojem plynulosti a celistvosti průběhu dramatického a hudebního dění: představení pak jako celek trvalo na tu dobu neobvykle dlouho — do třiačtyřicáté hodiny.

V typových dekoracích pocházejících z mezitím pořízeného dekoračního fondu Národního divadla byla v premiéře 26. 9. 1886 vypravena i Meyerbeerova opera *Robert ďábel*, která byla předtím naposledy uvedena r. 1883. Zda se v této nové inscenaci *Roberta ďábla* také skutečně uplatnila Brioschiho, Burghartova a Kautského dekorace Klášterní dvůr, která byla pro ni připravena již r. 1881, není z pramenů zřejmé. Od poloviny r. 1885 vlastnilo totiž Národní divadlo novou, podobně tematizovanou dekoraci, která mohla původní dekoraci v její funkci v proměně 3. jednání docela dobře zastoupit, totiž individuální dekoraci Klášterní dvůr měnící se v trosky, kterou pro české nastudování Rubinsteinova *Démona* (prem. 18. 10. 1885) namaloval malíř hamburské Městské opery Karl Grunner. Efektní Grunnerova dekorace sugestivním způsobem zpodobovala rozpadávající se dvůr starého kláštera románsko-byzantského slohu, a stejně vhodně vyhovovala potřebě znázornit ve zmíněné proměně předepsané prostředí děje jako 4 roky stará dekorace vídeňských mistrů. Tuto „starou“ dekoraci dokonce smělostí svého kompozičního rozvrhu, přesnou kresbou a útočnou barevností, sugescí citově podbarveného *couleur locale* jasně předčila. Je však rovněž možné, že i další Grunnerova dekorace určená pro *Démona*, Klášterní cela, představovaná rozlehlým interiérem rovněž románsko-byzantského typu, zde nahradila některou z dekorací románských sálů a pokojů, jež pro inscenaci *Roberta ďábla*

uchystali vídeňští malíři. S jistotou víme pouze, že ve 3. jednání obecnou dekoraci Klášterního dvora doplňovaly v této inscenaci dílčí dekorální prvky, dvě dřevěné bedny představující hrobky, v nichž se ukrývaly a z nichž do scénické akce v „geisterscéně“ vstupovaly tanečnice účinkující tu v roli mrtvých a obživlých jeptišek, a dvě otáčecí stavěcí kulisy představující náhrobky a sloužící patrně podobnému účelu.

V novém nastudování se na scéně Národního divadla 16. 12. 1887 objevila i *Dinorah*. Ale tak jako dříve, ani tentokrát nebyla jejímu vypravení věnována zvláštní péče. Též ona byla vypravena v typových dekoracích — tehdy mělo Národní k dispozici hned tři různé dekorace tzv. Hornaté krajiny od Brioschiho, Burgharta a Kautského, a to jednu pořízenou k *Libuši* a dvě k *Černohorcům*, další podobnou dekoraci, zvanou Skalnatá krajina, do *Viléma Tella* od bratří Brücknerů a údajně též tři dekorální komplety Horských krajin (nebo jejich doplňky) od R. Holzra — a mohlo pomocí těchto dekorací vytvořit přesvědčivý obraz romantické horské přírody, kterou bloudí šílená Dinorah. Individuální ráz propůjčovaly dekoraci i v tomto případě četné doplňky, stavěcí kulisy, přístavky, rekvizity atp. Byly to dekorální předměty označené v seznamech stavěcích kulis a přístavek Národního divadla jako „Chatrč, Skála s křížem, Kmeny (na most), Kameny 3×, Skalky 2×, Stavidla 2×, Zábradlí 4×“.

O světelných efektech uplatňujících se v této inscenaci nevyprávají dosud známé prameny nic konkrétního. Protože v Národním divadle bylo již běžně užíváno k osvětlování scény elektrické světlo, přestaly působit světelné efekty jako zvláštnost a braly se jako součást rutinní práce osvětlovačů.

Meyerbeerův *Prorok* — ačkoliv s jeho uvedením se počítalo již od r. 1881 — se na scéně Národního divadla poprvé objevil rovněž poměrně pozdě: až 8. 11. 1888. Toto opožděné uvedení nešlo však tentokrát na vrub nedostatku finančních prostředků potřebných pro pořízení důstojné výpravy: základní soubor dekorací vhodných k vypravení této hry mělo Národní divadlo — jak již bylo řečeno — k dispozici od r. 1883, některé z nich dokonce od r. 1881. O pozdním nasazení *Proroka* na repertoár rozhodly důvody jiné, především dramaturgické.

Z typových dekorací základního fondu Národního divadla, z nichž některé byly — jak jsme rovněž uvedli — koncipovány tak, aby vyhověly požadavkům, jaké kladla na výpravu právě tato hra, se v inscenaci uplatnil patrně některý ze dvou Gotických sálů Brioschiho, Burgharta a Kautského a týchž autorů Staroněmecké město, vyrobené původně pro Goudonova *Fausta*, dále bratří Brücknerů Vězení a Holandský pokoj a snad i Quagliův Gotický pokoj. S téměř stoprocentní jistotou můžeme naproti tomu tvrdit, že zde byla využita typová dekorace J. Haïsse z r. 1883 Zimní krajina, neboť Haïss zhotovil tuto dekoraci jako dekoraci variabilní, jako komplet dekorálních součástí umožňující sestavit jejich různým kombinováním několik různých variant „zimních krajin“, mj. též — při využití speciálních doplňků, zejména alternativních stavěcích kulis a speciálních horizontů — „zimní krajinu“ odpovídající předepsanému dějišti proměny 3. jednání *Proroka*. Dekorace se skládala z 5 oblouků „korun stromových s kmeny“, 3 stavěcích kulis „zasněžených stromů“, 2 panoramatických

zdí (představujících asi zamrzlý rybník) a dále ze 3 závěsných prospektů, Otevřená krajina, Obzor sluneční a Město Münster; z připomenutých prospektů, z nichž druhý byl průsvitný a při uplatňování zadního osvětlení průhledný, byly v inscenaci použity patrně oba naposled jmenované; tyto prospekty umožňovaly předvést východ slunce a spolu s ním i panorama Münsteru vynořující se za svitu vycházejícího slunce z ranních mlh. Protože mezitím dekorace v různých obměnách posloužila k vypravení např. Raupachovy činohry *Mlynář a jeho dítě* (1883) a Verdiho zpěvohry *Maškarní ples* (1884), nebylo její uvedení v premiéře *Proroka* považováno za novinku, a proto ani oznámeno na cedulích.

Premiérové cedule *Proroka* ohlašovaly jako nové dekorace pouze dvě: dekoraci Vnitřek chrámu od J. Kautského ve 4. jednání a Pohled na hořící město Münster od R. Holzra v 5. jednání. Všechno však nasvědčuje tomu, že i dekorace Vnitřek chrámu patřila k souboru dekorací již dříve zhotovených: byla patrně totožná s dekorací Kostel, dodanou firmou Brioschi — Burghart — Kautský Národnímu divadlu již na jaře 1881. Návrhy dekorace Kostel se zachovaly, a z nich je patrné, že dekorace modelovala scénický prostor způsobem odpovídajícím dispozicím, které pro jevištní výpravu kusu vytyčili v scénických poznámkách jeho autoři: na horizontu zobrazený hlavní chrámový prostor ubíhá doprava a přitom umožňuje průhled do boční lodě, od tohoto prostoru se pak odděluje obloukem menší prostor představující chrámovou předsíň; zobrazená architektura je pojednána ve slohu přísné německé gotiky, odpovídající slohovému pojetí münsterské katedrály. Skutečnost, že dekorace je ohlašována na cedulích jako novinka, napovídá tomu, že až do chvíle premiéry *Proroka* nebyla na scéně Národního divadla použita. Nově byly pro tuto inscenaci pořízeny Holzrův prospekt Pohled na hořící město Münster a dále též přístavek Okno k věži; obě tyto součásti výpravy byly vyhotoveny r. 1888. Holzrův prospekt zjevil se zrakům diváků patrně až v samém závěru díla, a jak dochovaný návrh dokládá, představoval typ tzv. závěrečné dekorace, v jakých si libovala romantická dekorační konvence již od třicátých let 19. století.

Tak jako v Prozatímním divadle i v Národním divadle byla mimořádná péče věnována zejména vypravení Meyerbeerovy *Afričanky*. Vstupujíc na scénu tohoto divadla již v závěru jeho první celistvé sezóny, dne 6. 6. 1884, se tato inscenace svou vnější pompézností včleňovala do řady v té sezóně uvedených „velkých“ oper, vybavených exkluzivními výpravami, jako byly *Aida*, *Carmen*, *Maškarní ples* ad. Premiérová cedule ohlašovala, že — tak jako *Aida* nebo *Carmen* — i *Afričanka* je kompletně vybavena zbrusu novými individuálními dekoracemi, pravdou však je, že dvě z použitých dekorací, a to Poradní síň v admiralitě lisabonské od A. Quaglia v 1. jednání a Žalář od bratří Brücknerů ve 2. jednání, obecně již předtím na jevišti vidělo; novými dekoracemi byly zde pouze Quaglioova dekorace Na ostrově Madagaskaru ve 4. jednání a Holzrovy kreace Na palubě velké lodi ve 3. jednání a Strom manzanillový na břehu mořském v 5. jednání.

Pokud jde o první zmíněnou dekoraci, zdá se zcela nesporným, že se pod připomenutým názvem skrývala Quaglioova Vlašská gotická síň soud-

ni; je to totiž ze všech dekorací, jež Quaglio Národnímu divadlu dodal, jediná, která mohla suplovat ve funkci „Poradního sálu v admiraltě lisabonské“. Dekorace se zde však uplatňovala nikoli ve své — ostatně dříve již v jiné hře viděné — původní podobě, nýbrž byla doplněna novou malou estrádou, což přivedlo ředitelství divadla k rozhodnutí představit ji jako dekoraci zbrusu novou. Šlo o jednu z umělecky nejzdařilejších dekorací fondu Národního divadla, a též v *Afričance* jistě zapůsobila především sugescí dobře provedeného výtvarného díla, zejména přesnou kresbou a vyváženou barevností ústrojně vystavěného prostoru. Malířsky dobře cítěna a prostorově zajímavě řešena byla i Quagliova dekorace zobrazující exotické prostředí „městské metropole“ Madagaskaru. K ornamentálnímu pojetí zde předváděných staveb dospěl ovšem Quaglio studiem staveb indického subkontinentu, toto pojetí bylo však plně v souladu s autorským pojetím předváděného prostředí děje u Meyerbeera. O dekoraci bratří Brücknerů Žalář nevíme nic bližšího.

Působivými byly bezpochyby i obě dekorace Holzrovy. Na rozdíl od dekorací Quagliových však tyto dekorace nejsou v archívech dokumentovány výtvarnými návrhy a představu o nich si lze učinit jen na základě torzovitých písemných pramenů. Z těchto pramenů je např. zřejmé, že dekorace znázorňující palubu lodi Vasca de Gamy byla po technické stránce pouhou variantou obdobné dekorace Ullíkovy z r. 1877, byť variantou — s přihlédnutím k novým podmínkám prostorovým a finančním — původní Ullíkovo řešení rozšiřující a obohacující. Holzrova „námořní loď“, jejíž technické uspořádání navrhl strojmistr Národního divadla J. Denk, se skládala — pomineme-li železnou konstrukci s pojíciemi se k ní dřevěnými nosnými součástmi (konstrukci vyrobila První českomoravská továrna na stroje v Praze) — v podstatě z týchž prvků jako „loď“ Ullíkova, jen rozmnožených (byly tu místo jednoho „lodního stožáru“ dva, plachtové lodi bylo simulováno pomocí hned několika „plachet“, hladina moře byla znázorněna pomocí série pohyblivých stavěcích kulís a zejména pruhů plátna s namalovanými vlnami atd.). Alespoň přibližnou představu o tom, jak asi dekorace vyhlížela, umožňuje navodit dochovaný Holzrův návrh dekorace Paluba lodi Santa Maria z r. 1886, vyhotovený pro inscenaci Stroupežnického hry *Kryštof Kolumbus*. Trik „potopení lodě“ byl i tentokrát znázorněn rozpohybováním celé dekorace a postupným rozložením její centrální stavby na jednotlivé součásti, jakož i komíháním a zvedáním stojek a pruhů plynů představujících mořské vlnobití. S uznáním veřejnost přijímala také Holzrovu dekoraci Strom manzanillový na břehu mořském: podle slov kritiky i tato nová dekorace „oslňovala nádherou“, a ve svrchované míře „zajímala svým rysem i vděčným teatrálním koloritem“.

* * *

Přehled vývoje scénických výprav Meyerbeerových oper na pražských českých scénách v 19. století je možno tedy uzavřít zjištěním, že tyto výpravy povětšinou plně vyhovovaly požadavkům a potřebám uvádění oper francouzského mistra v našem domácím prostředí. Poměrně přesvědčivě

charakterizovaly prostředí jejich děje a umožňovaly rozvinout jimi předepsané scénické akce. Důležité je, že svůj úkol plnily i v obtížných podmínkách pro českého diváka přijatelným způsobem, v souladu s jeho poetickou konvencí.

Uměleckou originalitu těchto výprav lze ovšem brát i v pochybnost. Jejich autoři až na nepatrné výjimky se nesnažili řešit problém vypravení Meyerbeerových oper na české scéně osobitým způsobem. Většina kreseb vyšlých z rukou výtvarníků zahraničního původu byla pouhými kopiemi dříve již jimi vytvořených výprav, určených pro jiná divadla, nebo byla na těchto předchozích výpravách značně závislá. O mnoho původnějšími nebyly ani práce domácích výtvarníků. I většina těchto tvůrců se řídila cizími vzory a jen omezenou měrou uplatňovala samostatný tvůrčí postup.

Vývojový význam tohoto úsilí se v důsledku toho uzavírá v hranicích české divadelní kultury. Z tohoto významu vyčerpávají se výpravy Meyerbeerových oper na pražských českých scénách 19. století ponejvíce tím, že podnětně zapůsobily v našem domácím prostředí. Scénografickou konvencí, jak se v té době utvářela zejména úsilím divadel francouzských, německých a italských, nijak podstatně neobohatily. Za daných okolností účinkovaly — z vývojového hlediska posuzováno — jako činitel zprostředkovávající jinde objevené a vynalezené postupy české scénografické tvorbě, a nikoli jako činitel prostředkující mezi touto tvorbou a obecným vývojem divadla ve smyslu jeho bezprostředního ovlivnění. Avšak jako činitel plnící svou zprostředkovatelskou misi směrem od světového vývoje scénografie k vývoji scénografie domácí hrály nesporně významnou roli: zásobu tvárných postupů velmi vydatně rozmnožovaly postupy novými, které se pak uplatňovaly i mimo inscenace Meyerbeera, v celé české operní produkci.

Máme-li odpovědět na otázku, v čem konkrétně spočíval přínos popsaných scénických výprav Meyerbeerových oper vývoji české scénografie, pak musíme přihlédnout zvlášť k technickým, a zvlášť k malířským vlastnostem těchto výprav.

Pokud jde o vliv, jaký vykonávaly Meyerbeerovy opery na technickou stránku soudobé scénografické konvence, lze jejich význam stručně vyjádřit konstatováním, že tyto opery skrze požadavky, jaké kladly na scénografii, dále velmi podstatně rozrušovaly konvencí iluzionistické kulisové dekorace galli-bibienovského typu. Tak již tím, že v prudkých dramatických přesmyčkách proměňovaly dějové situace, že v souladu s nimi uváděly do prudkého pohybu jak protagonisty děje, tak sborové masy, že střídaly tak říkajíc scény intimní, v nichž hrdinové zápasili o svou vnitřní pravdu, se scénami vyjadřujícími veliká společenská hnutí, nutily inscenátory, zejména pak režiséry a scénografy, aby jinak než dříve pracovali s jevištním prostorem. V inscenacích těchto oper nestačilo již vymezit prostor scény jen pomocí řady statických kulís, sufit, oblouků a perspektív. Scéna musila být sama nyní zdynamizována adekvátně k tomu, jak se do pohybu dostávali hrdinové ji zalidňující. I když tvůrci výprav k Meyerbeerovým operám nadále s takovými prvky kulisové scény, jaké jsme právě vyjmenovali, nadále pracovali, pod tlakem zvláštních nároků těchto oper na utváření scénického prostředí usilovali ve svých kresbách o bu-

dování jevištního prostoru ne již více po způsobu dvojrozměrného, iluzionisticky koncipovaného obrazu, ale jako prostoru trojrozměrného, architektonického, a to pomocí jeho složitějšího členění vertikálního i horizontálního. Např. rozdělením jednotného jeviště na dvě i více různých akčních dějišť umožnili při aranžování jevištních akcí přiměřeně rozlišit výstupy sólistické a sborové. Měli-li režiséři a scénografové požadavkům, jaké na své vypravění Meyerbeerovy opery kladly, plně dostát, byli nuceni tradiční kulisy, sufity, oblouky a prospekty ve výpravách k těmto operám doplňovat ve stále větším měřítku dekoračními stěnami napnutými na pevných podložkách, dekoracemi tzv. lomenými, tj. stěnami na sebe po stranách doléhajícími, dalšími stěnami vsazovanými mezi kulisy, do kulis a prospektů vestavovanými plastickými dveřmi a okny a různými tzv. „výsadními kusy“, po jevišti volně rozestavovanými stavěcími kulisami a trojrozměrnými dekoračními prvky atp. Prostor jeviště býval v inscenacích těchto oper zpravidla složitě členěn horizontálně, přepažován oblouky zvící prospekty, skrze jejichž otvory bylo vidět do zadních částí jevištní krychle, uzavíraných pohledu diváků dalšími prospekty. V závěrečné fázi tohoto vývoje se rozsáhle uplatnila i tzv. „francouzská“, pokoje, vymezující předepsané interiérové prostory pomocí tří i více na sebe navazujících stěn a na ně shora položeného stropu. Zároveň se inscenátoři stále častěji uchýlovali k pokusům členit scénu pomocí praktikábových konstrukcí, schodů, šikmých ploch a můstků.

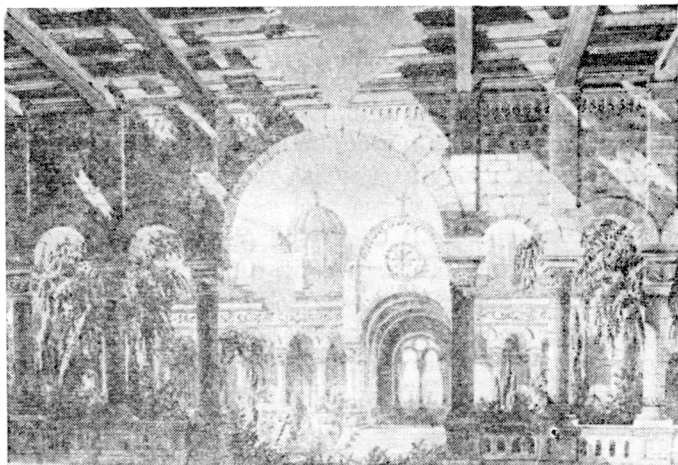
Nešlo přitom jen o dekorace statické, v souladu s požadavky libretistů a skladatele byly některé z těchto dekorací pomocí různých strojních zařízení i uváděny do pohybu: simulovaly např. pohyb lodí po řekách a mořích, vzednutí mořské hladiny za bouře, potopení námořní lodi, zborcení lávky, výbuch prachárny a zřícení paláce, otáčení křídel hnacích soustrojí větrných mlýnů atp. Úsilí o pravdivé vyjádření dynamických vlastností zobrazovaných prostředí vedlo dále k tomu, že prostřednictvím jevištně technického triku dvojí přemalby plátna dekorací a světelných proměn byly na scéně znázorňovány i různé přírodní a umělé děje, měnící vzhled zobrazovaných exteriérů a interiérů, stmívání i rozetmívání oblohy, východy slunce a měsíce, lijáky, bouře a uragány, požáry a výbuchy. Ke slovu přicházelo přitom již nejen plynové osvětlovací zařízení, ale i různé elektrické aparáty, pro tyto hry speciálně vynalézané a vyráběné, takže výpravy Meyerbeerových oper rozhodujícím způsobem posouvaly kupředu i vývoj osvětlovací techniky.

Pokud jde o vliv na vývoj samého výtvarného ztvárnění dekorací, účinkovaly Meyerbeerovy opery na českých scénách rovněž velmi podnětně. Zájem na přesvědčivém vyjádření specifik prostředí děje těchto oper — ježto při charakterizaci prostředí rozsáhle pracovaly s prvky „couleur locale“ — vynucoval si, aby malíři při výtvarném pojednání dekorací upouštěli od zastaralé manýry klasicistní perspektivní malby a zaměnili ji konvencí malby romantické. Na rozdíl od klasicistních výtvarníků snažících se představit reálné prostředí v idealizované objektivující podobě usilovali autoři dekorací k Meyerbeerovým operám převážně o vystižení individuálního charakteru předváděných prostředí, a spolu s tím i o vystižení subjektivního momentu, nálady, kterou tato prostředí v pozorovateli

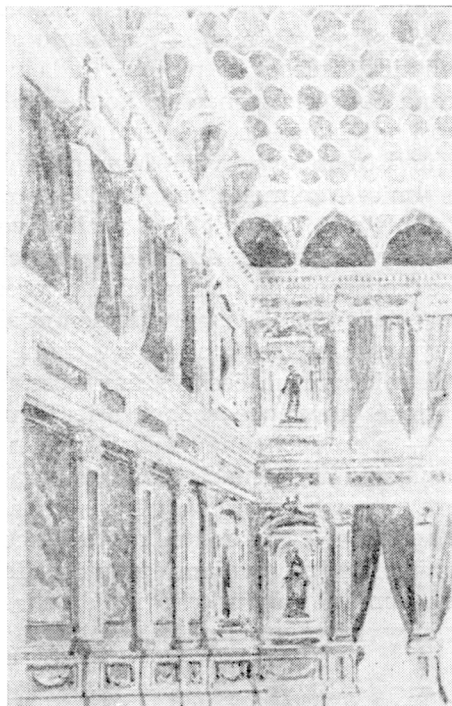
vzbuzovala. Scéna pak v inscenacích těchto oper působila jako iluzivní obraz komponovaný z řady ze skutečnosti odpozorovaných detailů, avšak konstruovaný zároveň tak, aby zdůrazněním některých zvláště příznačných detailů vynikla malebnost, romanesknost a pitoresknost zobrazovaného prostředí, tedy nikoli jako nápodoba skutečnosti, ale právě jako uměle sestrojená kompozice, vyjevující účast tvůrčího subjektu.

Ale ani na tomto stanovisku výtvarníci vypravující na českých scénách Meyerbeerovy opery neustrnuli. Čím více se století sklánělo ku svému závěru, tím více — shodně s tím, jak postupovali i při vypravování jiných her — reagovali i na další impulzy, které přinášela obrazivá fantazie autorů těchto oper: na fakt, že autoři jejich libret a Meyerbeer sám zasazovali děje svých příběhů do konkrétních, lokálně příznačných a všeobecně známých prostředí. Zprvu, v dobách, kdy vkus a vzdělání českého diváka byly na nízké úrovni, mohli malíři pracující pro česká divadla pomíjet tuto místně a historicky příznačnou určenost předváděných prostředí, časem však — v závislosti na tom, jak se šířilo a upevňovalo obecné povědomí o autentické podobě takových lokalit — museli ji brát při vytváření svých dekorací v úvahu. I nadále při zobrazování takových prostředí případ od případu dávali volný průchod své představivosti, ale povětšinou se i snažili věrně vystihnout jedinečné, neopakovatelné rysy zobrazovaných krajín a staveb. A aby v tomto smyslu dosáhli věrnosti co největší, podnikali rozsáhlá studia topografická a historická, někdy zobrazované objekty studovali přímo na místě. V souladu s tím sílily v jejich výpravách pozice realistické kresby a malby. Řada z jevištních výprav Meyerbeerových oper na českých scénách z konce století měla proto ráz realistických, ba přímo i naturalistických kreačí.

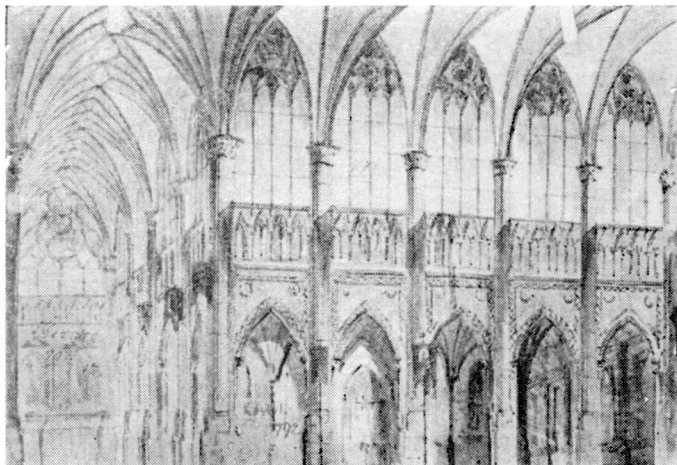
Úhrnem lze tedy o jevištních výpravách Meyerbeerových oper na českých scénách říci, že jimi — zejména pak těmi, které se na těchto scénách objevovaly ve 2. polovině 19. století — vrcholí ve vývoji české scénografie romantická — byť v závěru již silně realistickými postupy rozrušovaná — konvence zobrazování dramatického prostředí výtvarnými prostředky. A protože — díky tomu, že byly doménou aktivity výtvarníků cizího původu anebo výtvarníků českých, ale i v cizině se inspirujících — pronikaly jejich prostřednictvím na české scény postupy spjaté s vrcholným rozvojem romantické konvence scénografie francouzské, italské a německé, ovlivňovaly — a to rozhodně větší měrou než výpravy jiných zahraničních her — vývojovou formaci této scénografie jako celku. Do velké míry právě skrze tyto výpravy doháněla i česká scénografie 2. poloviny 19. století své opoždění za vývojem světové scénografie, opoždění dané nerovnoměrným historickým vývojem české divadelní kultury v rámci kulturně politických poměrů rakouského mnohonárodnostního státu, a nabývala významu plně vyvinuté umělecké disciplíny.



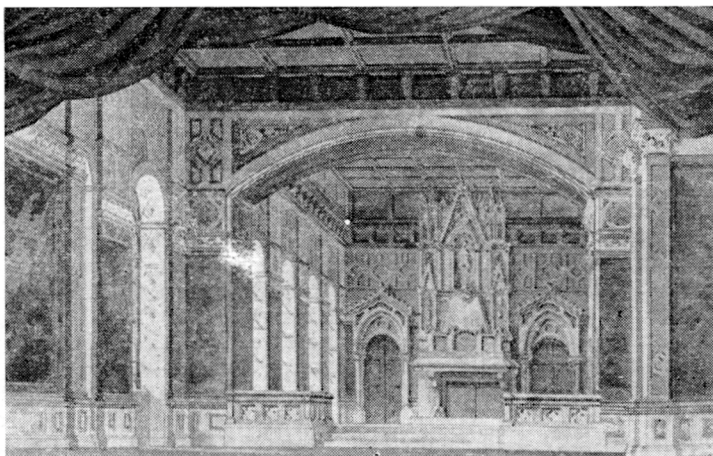
1. K. Grunner: *Klášterní dvůr měnicí se v trosky*, 1885. Návrh dekorace (dekor. fond ND, č. 78) k 4. jedn. opery A. G. Rubinsteinova *Démon* (prem. ND 18. 10. 1885); dekorace mohla ve výpravě *Roberta ďábla* v ND časem zastoupit dekoraci *Klášterní dvůr* od Brioschiho, Burgharta a Kautského. Akvarel 450 × 325 mm. AND, Alba výt. návrhů dekorací ND z let 1880—1900, sv. I, přír. č. 172/83, s. 48. Foto O. Malina.



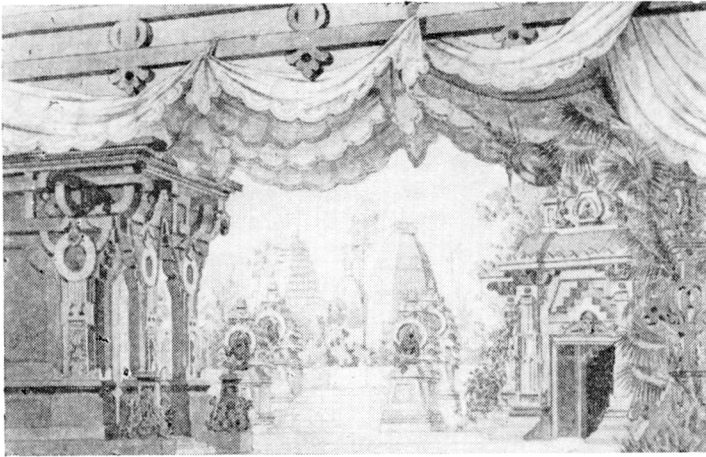
2. C. Brioschi — H. Burghart — J. Kautský: *Slavnostní sál v slohu renesančním*, 1881. Návrh typové dekorace (dekor. fond ND, č. 1), která mohla být využita v inscenaci *Hugenotů* v ND (prem. 19. 6. 1881). Akvarel 246 × 364 mm. AND, Alba výt. návrhů dekorací ND z let 1880—1900, sv. II, přír. č. 173/83, s. 18. Foto O. Malina.



3. C. Brioschi — H. Burghart — J. Kautský: *Kostel*, 1881. Návrh prospektu typové dekorace (dekor fond ND č. 7), která byla s největší pravděpodobností použita k vypravení 4. jedn. *Proroka* v ND (prem. 8. 11. 1888); na cedulích ND ohlášena jako: „J. Kautský, IV. akt Vnitřek chrámu“. Akvarel 378 × 275 mm. AND, Alba výtv. návrhů dekorací ND z let 1880—1900, sv. I, přír. č. 172/83, s. 51. Foto O. Malina.



4. A. Quaglio: *Vlašský gotický sál soudní*, 1884. Návrh typové dekorace (dekor. fond ND, č. 40), která byla v ND s největší pravděpodobností využita k vypravení 1. jedn. *Afřičanky* (prem. 6. 6. 1884); na cedulích ND ohlášeno jako: „I. akt: Poradní síň v admiraltě lisabonské“. Akvarel 448 × 296 mm. AND, Alba výtv. návrhů dekorací ND z let 1880—1900, sv. II, přír. č. 173/83, s. 8. Foto O. Malina.



5. A. Quaglio: *Město Madagaskar*, 1884. Návrh dekorace (dekor. fond ND, č. 156), vytvořené pro inscenaci *Afričanky* v ND (prem. 6. 6. 1884); na cedulích ND ohlášeno jako: „IV. jedn.: Na ostrově Madagaskar“. Akvarel 447×296 mm. AND, Alba výt. návrhů dekorací ND z let 1880—1900, sv. I, přír. č. 172/83, s. 22. Foto O. Malina.

Vysvětlení zkratk v popisech pod obrázky: ND — Národní divadlo; AND — Archív Národního divadla.

PRAMENY A LITERATURA

Zkratky: AND — Archív Národního divadla; NMDO — Národní muzeum — divadelní oddělení; PNP — Památník národního písemnictví — archív; SÚA — Státní ústřední archív.

Cedule: Cedule Stavovského, Prozatímního a Národního divadla jsou svázány po ročnicích a ulož. v NMDO, v torzovitých konvolutech též ve fondu býv. Strahovské knihovny v PNP, denní vývěskové letáky Národního divadla v AND. — **Úřední dokumenty:** Písemnosti týkající se výroby dekorací Stavovského, Prozatímního a Národního divadla (mj. též dekorací k inscenacím Meyerbeerových oper), jejich převzetí do majetku Země české, úhrady finančních nákladů na jejich pořízení atp. viz zejm. ve sbírkách SÚA, a to ve fondu Zemský výbor II, 1791—1873, sign. 84—93 a 8, kart. 1199, fasc. 84—93, Theatergebäude=und Effecten=Inventarium; sign. 84—93, kart. 1215, fasc. 84 b, Dekorace Stavovského divadla; sign. 84—93, kart. 1212, fasc. 84 p 2, Dekorace; sign. 84 p 3—19, kart. 1230, fasc. 84—93/p 9, Malíř; a ve fondu Zemský výbor III, 1874—1928, sign. 4311/XIV — 5/5, kart. 5192, mimo složky Dekorace 1874—1883; kart. 5193, fasc. XIV 5—5, Maler, alg.; tamtéž fasc. XIV 5—6, Dekorationen 1874—1883; tamtéž fasc. XIV 5—6, Inventar, fundus instructus etc. 1874—1883; sign. 4319 /XIV 5—6, kart. 5198, fasc. XIV 5—6, Dekorace 1884—1893; sign. 4319 / XIV — 5—6, kart. 5199, fasc. XIV 5—6, Skladiště dekorací a malírna 1884—1893; sign. 4327/ XIV — 5—6, kart. 5208, fasc. XIV 5—6, Fundus instructus 1881—1903. — V SÚA dále viz fond písemností Družstva Národního divadla (původně majetek NMDO), stará sign. D 63, Bilanční hlavní kniha Národního divadla od r. 1881, zde pak zejm. Účet rekvizit a Účet dekorací. — Dále viz Inventar über sämtlichen dem deutschen

Landes — Theater gehörige u. dem neu antretenden Theater-Director Herrn Wirsing in der Osterwoche des Jahres 1864 übergebene Meubeln, Effecten u. sonstigen Requisiten, dokument z blíže neurčeného fondu; dokument je znám jen z excerpt J. Porta, opis excerpt pořídila za života J. Porta L. Klosová a je uchováván v jejím soukr. archívu. Konečně viz též Inventář dekoráčních přístavků Národního divadla z r. 1889, NMDO, bez sign., bez inv. č. — **Výtvarné návrhy:** J. Macourek: Scénické návrhy, NMDO, sign. S—IX c — 3 a, inv. č. 12892/33; H. Ullík: Různé náčrtý, NMDO, sign. S IV a — 1 a, inv. č. 3350/30 (za práce Ullíkovy jsou zde ovšem mylně označeny i práce jiných autorů); H. Ullík: „Skicář“, album údajně Ullíkových dekoračních a kostýmních návrhů, NMDO, sign. S—VII a — 5 e, inv. č. 153/27 (i v tomto případě jde o konvolut prací několika autorů); R. Holzer a J. Heiss: Scenarium s půdorys her hraných v letech 1882—1884, NMDO, bez sign., č. inv. 4297/50; Alba výtvarných návrhů dekorací Národního divadla z let 1880—1900, sv. I—II, AND, přír. č. 172 — 173/83; R. Holzer: Hořící město, návrh prospektu, NMDO, blíže neoznačená složka bez sign. a bez inv. č., dříve vedeno jako album č. 3009, přír. č. 6690/38; anonym: Návrhy kostýmů k inscenaci opery Prorok, AND, sign. F 13; F. Kolár: Návrhy kostýmů k Afričance, NMDO, sign. S VIII c — 2 a, inv. č. 3323/142 a 3347/143. — **Časopisecké referáty:** nesign.: *Opera*, Zlatá Praha 1, 1864, č. 19, 1. 10. 1864, s. 229; A. [B. Smetana]: *Zpěvohra*, Národní listy, 28. 11. 1864; A. [týž]: *Zpěvohra*, tamtéž 29. 11. 1864; A. [týž]: *Zpěvohra*, tamtéž 10. 12. 1864; nesign.: *Divadlo*, tamtéž 25. 12. 1866; Dr. P. [L. Procházka]: *Zpěvohra*, tamtéž 25. 3. 1868-ř-: *Česká zpěvohra*, Hudební listy 3, 1872, č. 9, 29. 2. 1872, s. 75; nesign. [L. Procházka]: *Zpěvohra*, Národní listy 8. 12. 1875; nesign.: *České divadlo*, Světozor 9, 1875, č. 50, 10. 12. 1875, s. 596; Dr. P. [L. Procházka]: *Zpěvohra*, Národní listy 11. 12. 1877; nesign.: *Opera*, Hudební a divadelní věstník 2, 1878, 20. 1. 1878; nesign.: *Opera*, tamtéž 2, 1878, č. 1, 1. 5. 1878, s. 6; y.: *Divadlo*, Česká včela 4, 1879, č. 2, 25. 1. 1879, s. 47; nesign.: *Opera v Národním divadle*, Divadelní listy 2, 1881, č. 18, 25. 6. 1881, s. 156—157; O. H. [O. Hostinský]: *Česká zpěvohra*, Dalibor 3, 1881, č. 19, 1. 7. 1881, s. 150; nesign.: *Hlasý o Národním divadle*, Divadelní listy 2, 1881, č. 20, 9. 7. 1881, s. 176; -ý.: *Česká zpěvohra*, Dalibor 3, 1881, č. 36, 20. 12. 1881, s. 287; B. [J. Böhm]: *Král. zemské české divadlo*, Divadelní listy 3, 1882, č. 12, 18. 3. 1882, s. 100; O. Hostinský: *České divadlo*, Národní listy 15. 5. 1882; nesign.: *Z českého divadla*, tamtéž 14. 7. 1882; O. Hostinský: *České divadlo*, tamtéž 18. 7. 1882; -gy-: *Česká zpěvohra*, Dalibor 6, 1884, č. 9, 7. 3. 1883; B. [J. Böhm]: *Opera česká*, Divadelní listy 5, 1884, č. 7, 5. 3. 1884, s. 60; -tt-: *Divadlo*, Národní listy, příl. k č. 158, r. 24, 1884, 8. 6. 1884, s. 5; L. D. [L. Dolanský]: *Opera*, Ruch 6, 1884, č. 17, 15. 6. 1884; B. [J. Böhm]: *Opera*, Divadelní listy 5, 1884, č. 17, 15. 6. 1884, s. 138; nesign.: *Hugenotté* (13. ledna), Hudební listy 7, 1889, č. 3, 25. 1. 1889, s. 18. — **Paměti:** Chvalovský, E.: *Počátky a rozvoj českého divadla*, rkp., NMDO, Pozůstalost E. Chvalovského, sign. Č 2187, IV, č. 1, s. 52. — **Soupis repertoáru:** Laiske, M.: *Pražská dramaturgie (1762?—1862) I—II, Česká divadelní představení v Praze do otevření Prozatímního divadla*, Praha (Ústav pro českou a světovou literaturu ČSAV) 1974; Kittl, A.: *Prozatímní divadlo 1862—1883*, rkp., uložen v Kabinetu pro studium českého divadla ČSAV Praha, bez sign.; Doležil, H. — Piša, A. M.: *Soupis repertoáru Národního divadla v Praze 1881—1935*, Praha 1939; Konečná, H. a kol.: *Soupis repertoáru Národního divadla v Praze 1881—1983, I (1881—1920)*, Praha (Národní divadlo) 1983; Telcoví, J. a V. — Dufková, E.: *Soupis repertoáru českého divadla v Brně 1884—1974*, in: Almanach Státního divadla v Brně II, Brno 1974; Procházka, J. a kol.: *Soupis repertoáru plzeňského divadla (1865—1965)*, in: Sto let českého divadla v Plzni 1865—1965, Plzeň 1965, s. 95—201; nesign.: *Soupis repertoáru opery od roku 1919 do roku 1978*, in: 60 let Státního divadla v Ostravě, Ostrava (Státní divadlo v Ostravě) 1977, s. 49—87; Hilmer, J.: *Výtvarníci Prozatímního divadla (Údaje o inscenacích z cedulí)*, strojepis NMDO, bez sign., přír. č. 589/62. — **Knižní vydání libret:** viz Urbánkova bibliotéka operních a operetních textův, ř. II: *Afričanka* (cit. edice sv. 29), Praha 1885 (2. vyd.); *Robert ďábel* (cit. edice sv. 36), Praha 1887 (2. vyd.); *Hugenoti čili Noc bartolomějská* (cit. edice sv. 47), Praha 1889 (2. vyd.); *Prorok* (cit. edice sv. 55), Praha 1889. — **Literatura:** Šubert, F. A.: *Dějiny Národního divadla v Praze 1883—1900*, Praha 1908; Nejedlý, Z.: *Dějiny opery Národního divadla I—II*, Praha 1935, 2. vyd.

1949; Bartoš, J. [Jan]: *Prozatímní divadlo a jeho činohra*, Praha 1937; Bartoš, J. [Josef]: *Prozatímní divadlo a jeho opera*, Praha 1938; Port, J.: *O výtvarných osudech divadla v Čechách se zvláštním zřetelem na Stavovské divadlo*, strojopis, dis. práce KU 1929 (viz též v NMDO, sign. c 37); Jarka, V. H.: *Kritické dílo Bedřicha Smetany 1858—1865*, Praha 1948; Hepner, V.: *Scénická výprava na jevišti Národního divadla v letech 1883—1900*, Praha 1955; Vondráček, J.: *Dějiny českého divadla, Doba předbřeznová 1824—1846*, Praha 1957; Valová, S.: *Romuald Božek a divadlo*, Acta scaenographica 5, 1964—65, č. 7, únor 1965, s. 135—136; *Dějiny českého divadla II*, Praha 1969; *Dějiny českého divadla III*, Praha 1977; Schöne, G.: *Das Bühnenbild im 19. Jahrhundert*, in: Katalog des Theater-Museums, München 1959, s. 5—20; Povoledo, E.: *Scénografia*, in: Enciclopedia dello Spettacolo VIII, 1962, s. 1590—1612; Wolff, H. Ch.: *Oper, Szene und Darstellung von 1600 bis 1900*, Leipzig 1968, 2. vyd. 1979 (Musikgeschichte in Bildern); Wolff, H. Ch.: *Das Bühnenbild in der Mitte des 19. Jahrhunderts*, in: Bühnenformen, Bühnenräume, Bühnendekorationen, Beiträge zur Entwicklung des Spielorts, Berlin 1974, s. 148—159; Srba, B.: *Scénické výpravy Meyerbeerových oper na českém jevišti* [redakčně zkrácená a upravená část 1. verze přítomné práce], Hudební věda 21, 1984, č. 4, s. 376—385, obr. příl.

THE STAGE SETTING OF THE OPERAS BY GIACOMO MEYERBEER ON THE 19TH CENTURY CZECH SCENES IN PRAGUE

First of all, a few framework data. The beginning of the history of the Czech opera, i.e., the opera produced by the Czech companies for the Czech audience and sung in its vernacular is usually considered 1823, the date of the first operatic performance sung in Czech (the work in question was Josef Weigel's *Die Schweizerische Familie*, or 1826, the date of the premiere of an amateur production of the first original Czech opera, František Škroup's *Dráteník* (*The Tinker*) in Prague. (There were some interesting attempts at the Czech *Singspiel* in the second half of the 18th Century, nevertheless they were disconnected so that they belong rather to the pre-history). Up to the 1860s, no permanent Czech theatre or opera company existed in the Kingdom of Bohemia. Theatre was played and opera sung exclusively in German (or, in case of the opera, up to the first decades of the 19th century, in Italian). Professional Czech performances or rather, occasional Czech performances of professionals for the Czech public were from time to time suffered on the privileged stage of the Standestheater in Prague a scene that in some more liberal periods of its existence was considered slightly „utraquist“ i.e., bilingual, German and Czech, but mostly strictly unilingual, i.e., German. It was only in 1862 that the professional Czech operatic ensemble was formed within the framework of the Czech Provisory Theatre in Prague. (It is here where all premieres of the operas by Smetana took place). Before the National Theatre was opened in 1881 and, after its destruction by fire, reopened in 1883, the opera in Czech was played also on some other, temporary Czech or utraquist scenes. However, it is only in the National Theatre, a theatre built „by the nation for the nation“ that the Czech opera obtained its own respectable premises.

The operas by Meyerbeer, one of the most reputed and most popular composer of his time formed a constant part of the Czech operatic repertory almost since the very beginnings, i.e., since the end of the first decade and remained there for next to one hundred years (the last production of Meyerbeer in the National Theatre in Prague appeared in the beginnings of the 1930s). The name of Meyerbeer, however, is almost synonymous with the style of the grand'opera, i.e., with a style equally demanding in respect to the stage set as to the music. To stage an opera by Meyerbeer was always considered a challenge, an extremely daring enterprise the result of which

was significant of the state of the art in that respective theatre or theatrical culture.

In the very beginning, the works of Meyerbeer were introduced before the Czech audience only in the form of the excerpts from *Robert le Diable* and *Il Crociato in Egitto* played as parts of *quodlibets* interpolated in matinés destined for the low-brow lower-class audience, i.e., the Czech speaking public at the Standesther, in 1834 and 1835, respectively. Also the first full-length production of a Meyerbeer's opera in Czech, *Les Huguenots* in 1950, took place still in the Standestheater. Till the end of the First World War the Top Five of the most popular Meyerbeer's operas reappeared regularly on different Czech operatic scenes. Different new stagings of *Les Huguenots* took place in 1864, 1867, 1876 and 1881 in the Provisory Theatre, the New Town Theatre, the New Czech Theatre and the National Theatre, respectively. *Dinorah* was produced in the New Town Theatre in 1862 and in 1863 in the Provisory Theatre, *Robert le Diable* in 1864 (Provisory Theatre), in 1868 (New Town Theatre) in 1877 (New Czech Theatre) and in 1886 (National Theatre). *Le Prophete* was staged in 1875 (Provisory Theatre), in 1877 (New Czech Theatre) and in 1888 (National Theatre). Excerpts from *L'Africaine* were introduced in 1867 (Provisory Theatre), the opera itself in 1877 (the same theatre), then in 1878 (New Czech) and in 1884 (National Theatre). In sum, the Top Five had 40 premieres or revivals with the total of 330 performances which includes 142 performances of *Les Huguenots*. At the same time, naturally, Meyerbeer was played on the German speaking scenes in Prague. These performances, however, remain out of the focus of this article.

The *grand'operas* by Giacomo Meyerbeer were considered something cosmopolitan and the selection of stage-designers for them was made accordingly. Most of the artists were, consequently, foreigners, some of them the most prominent personalities of the period's stage design or *l'art décoratif*, as e. g. Anton de Pian from Viennese *Burgtheater*, Karl Wilhelm Gropius from *Das Königliche Opernhaus* in Berlin, Angelo Quaglio (and most probably also Antonio II Quaglio) from *Die Königliche Oper* in Munich, Karl Grunner from *Nationaltheater* in Hamburg, brothers Gotthold and Max Brückner of Koburg from the Theatre of the Prince of Meiningen in Meiningen, Carlo Brioschi, Hermann Burghart and Jan Václav Kautský originally from *Hofoper*, then co-owners of their own stage-setting manufacture in Vienna, the sons of Jan Václav Hans and Fritz Kautsky who, together with Francesco Rottonara continued the leadership of the firm-co-founded by their father, etc.

Among the foreign artists working temporarily in Prague, let us mention, first of all Antonio Sacchetti. Sacchetti, an Italian naturalized in Austria, worked, for a certain time as master of the painting-shop (art director) of the Standestheater. His successor in the same position was Tobias Mössner (assisted by Peter Anton Jaich), succeeded, in his turn, by Napoleon von Rommer, all of them born Viennese. Later, at the period shortly before the opening of the National Theatre, the Czech theatre made its best of the experience of Joseph F. Haiss, a notorious cosmopolitan (Budapest, Terst, Graz, Berlin, Istanbul, Odessa, Vienna, Hamburg), born in Germany.

Stage artist of Czech origin were, by the same token, in a certain disadvantage. Most of them were regular employees of the theatre who worked in the stage-setting workshops. One of them was the son-in-law of Jaich Jan Václav Kautský who, however, shortly after having obtained his father's-in-law position at the Standestheater, left for Vienna. Only Josef Macourek, the master of the painting shop of the Provisory Theatre, and Hugo Ullík, one of his successor in the same position were given this occasion. Later, during the period of the National Theatre, the same opportunity came up for Robert Holzer and Karel Štapfer, two consequent plastic art directors of the theatre.

As to the machinery and special effects, this was the domain of brothers František and Romuald Božek, members of a family of reputed inventors, of František Hájek, licensed mechanic of the Prague university, and of the machinists Rosenberg and Denk.

In comparison with the stage settings of Meyerbeer's operas abroad, the stage sets of the Prague Czech scenes can be said to have passed muster and that some of

them, eg. those by Kautský, brothers Brückner, Quaglio and Grunner attained the international standards. On the other hand, none of them could have been considered a truly original artistic creation: most of them were tributary to the standard settings for their respective operas as staged abroad. The historical significance of these settings is, therefore, restricted to the narrow national boundaries of the then provincial Czech operatic theatre.

Within these limits, however, the stage settings of the Meyerbeer works must be considered an important step forward. They helped to overcome the obsolete convention of the coulisse-style scene-painting. Instead of a painter, they called for an architect, i.e., for a designer thinking in three rather than merely in two dimensions, moreover an artist with a dynamic rather than static imagination. In contrast to other operatic works of that period, the operas by Meyerbeer excluded the possibility of being staged in standard sets and unconditionally required a setting individually tailored for that particular production. Moreover they presupposed stage settings capable of doing justice to the *couleur locale*, settings endowed with a force to evoke atmosphere and illusion, not to speak about the spectacular changes of scenes and other effects. Under these circumstances the operas by Meyerbeer helped to abolish the worn-out classicist convention and to establish the new, romantic style of stage decorations, a style based on the direct involvement of the artist' personality and subjectivity in his work.

In the history of Czechoslovak scenography, the staging of Meyerbeer enabled forms an important step towards the full emancipation of the stage design as a recognized art discipline.