

Srba, Bořivoj

Vývojové proměny systému kulisové dekorace v Prozatímním divadle a na jeho filiálních scénách 1862-1883 : příspěvek k dějinám českého jevištního výtvarnictví v XIX. století

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. Q, Řada teatrologická a filmologická. 2000, vol. 49, iss. Q3, pp. [9]-76

ISBN 80-210-2349-X

ISSN 1212-3358

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/114630>

Access Date: 19. 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.

STUDIE

BOŘIVOJ SRBA

**VÝVOJOVÉ PROMĚNY
SYSTÉMU KULISOVÉ DEKORACE
V PROZATÍMNÍM DIVADLE
A NA JEHO FILIÁLNÍCH SCÉNÁCH 1862–1883**

Příspěvek k dějinám českého jevištního výtvarnictví v XIX. století

Rok 1862 — přelomový rok ve vývoji českého divadelnictví jako celku — představuje významný mezník i ve vývoji českého jevištního výtvarnictví.

Toho roku — tři léta po pádu Bachova absolutistického politického režimu a po znovuoobnovení ústavního zřízení v celé habsburské monarchii — se české národní pospolitosti, vedené národně liberální stranou, v jejímž čele stál zeť „otce národa“ Františka Palackého František Ladislav Rieger, podařilo konečně realizovat jedno z dávných národních předsevzetí: vynutila si na Zemském sněmu Království českého v Praze udělení práva zřídít v Praze jako protiváhu Královského zemského divadla, reprezentativního divadelního ústavu sloužícího převážně k pořádání her v německém jazyku, určených zdejší německé menšině, v němž Češi se svými občasnými hrami se cítili jako z milosti trpění a všemožně utiskovaní a ustrkovaní podnájemníci, první zcela samostatně stálé divadlo, uvádějící své hry především pro publikum české národnosti, a proto výhradně v českém jazyku, nové, tentokrát „ryze české“ Královské zemské divadlo. Toto divadlo s pomocí Zemského výboru, výkonného orgánu výše zmíněného sněmu, který v podmínkách ústavního systému nebyl již s to čelit požadavkům české strany na uspokojení této společenské a kulturní potřeby, se tehdy podařilo vytvořit. Po pravdě řečeno, z hlediska zřizovatele, Zemského sněmu, v němž v důsledku volebního systému, pro Čechy nevýhodného, většinu měli poslanci zastupující německé voliče a který svůj souhlas vyslovil velmi neochotně, jen s ohledem na udržení národnostního smíru mezi obyvatelstvem Čech a Moravy, nešlo ani tak o založení zcela nového divadla jako spíše o rozdělení dosavadního jazykově utrakvistického, bilingvistického repertoárového provozu Královského zemského divadla, sídlícího v někdejší Nostitzově hraběcí, od přelomu století Stavovském národním divadle na Ovocném trhu, do dvou programově samostatných částí a o přenesení představení provozovaných

v češtině do nově zbudovaného divadelního stánku, tzv. Prozatímního divadla, vystavěného podle plánu architekta Hynka (Ignáce) Vojtěcha Ullmanna na vltavském nábřeží poblíž Řetězového mostu, na pozemku určeném pro výstavbu budoucího „důstojného“, jak se tehdy říkalo, Národního divadla (do jehož architektonického organismu byla budova Prozatímního nakonec začleněna jako jeho střední trakt). Přesto bylo takto vzniklé Královské české zemské divadlo uvítáno českými lidmi s velikým nadšením bezmála jako splnění snů z časů více než dvousetleté národní poroby. Netřeba zastírat — a v plném rozsahu to tak vnímal i zmíněný Zemský sněm —, že svými požadavky na vytvoření tohoto divadla sledovala česká politická reprezentace netoliko kulturní, ale právě i politický cíl: odloučením českého profesionálního divadelnictví v Praze od divadla německého a jeho osamostatněním v autonomní oficiální divadelní instituci typu zemského divadla Království českého měla být i demonstrována přítomnost českého národa v českých zemích, měl být tento národ před jinými národy „zviditelněn“.

Pro rozvoj českého jevištního výtvarnictví, a stejně tak pro rozvoj dalších složek české divadelní práce, dramatické tvorby v užším slova smyslu, tvorby inscenační a herecké, měl vznik Královského českého zemského divadla zcela zásadní význam. Neboť i když výkonnost tohoto divadla, uváděného do chodu velmi spěšně, jako by byl strach o osud ústavních reforem, a tudíž i společenských a kulturních vymožeností, jež tyto reformy přinesly, byla od samého počátku jeho existence podvazována jeho nedomyšlenou kulturněpolitickou, umělecky programovou a organizačně-provozní koncepcí — původně jen dočasné, právě „prozatímní“ usazení této instituce v miniaturním Prozatímním divadle, do něhož nebylo možno po jejím plném rozvinutí směstnat všechnu jeho činnost, takže se pro jeho působení musela pronajímat nebo dokonce od základů budovat další, filiální působiště (Novoměstské divadlo, koncertní a taneční sál na Žofině, Nové české divadlo, Letní divadlo na Hradbách aj.), otevřelo nečekaně éru „prozatímnosti“ trvající nakonec plných jednadvacet let, i když tuto výkonnost omezoval a přímo podlamoval ustavičný nedostatek finančních prostředků a vůbec chabé materiální jištění podniku — přísun subvencí ze strany zakladatele a zřizovatele divadla, Zemského výboru, byl sice plynulý, ale nevydatný a neustále přiškrcovaný, takže divadlo bylo silně závislé na příjmech ze vstupného, a aby udrželo finanční rovnováhu, muselo vycházet vstříc vkusu diváků často až za únosnou míru (pročež muselo také pořádat pravidelné „letní hry“ v arénách), i když jeho správa stala se předmětem nejen obchodní spekulace, ale především mocenských bojů mezi dvěma frakcemi (později stranami) rozštěpivší se národně liberální strany, tzv. staročechy a mladočechy, a kolotavě přecházela z rukou jedné skupiny správců soustředěných v tzv. divadelních družstvech, do rukou jiné takové skupiny, což dále narušovalo a oslabovalo a rozkládalo vnitřní soudržnost souborů a znemožňovalo soustředěný postup ve velkém plánu, i když nadto trpělo množstvím dalších neduhů, které znovu a znovu vyvolávaly obavy, zda se je vůbec podaří udržet při životě, představovalo nicméně institucionální základnu, na níž se — poprvé od dob působení tzv. Vlastenského divadla rozvíjejícího svou činnost koncem předchozího století v tzv. Boudě na Koňském trhu a v bývalém klášteře iber-

ských františkánů, v domě U Hybernů — mohla česká divadelní tvořivost rozvíjet v plně profesionálním prostředí, aniž byla přitom nějak narušována, ohrožována zákulisními intrikami sil, které se stavěly na odpor českým emancipačním, sebeuvědomovacím a seburčovacím snahám i na tomto poli. Umělecká tvorba tohoto divadla mohla se zde ve všech svých oborech rozvíjet způsobem, který jí propůjčoval nejen parametry tvorby v kvalitativním významu toho slova plně profesionální, ale skrze který nabývala ve smyslu národním charakteru umění plně „původního“.

Řekli jsme, že pro rozvoj českého divadelnictví jako celku, stejně jako pro rozvoj každé jednotlivé složky divadelní práce, měl vznik Královského českého zemského divadla zcela zásadní význam. Pro rozvoj českého jevištního výtvarnictví přineslo vytvoření tohoto divadla prospěch dokonce ještě větší, než jaký přineslo rozvoji ostatních odvětví české divadelní práce, neboť na rozdíl např. od rozvoje dramatické tvorby v užším slova smyslu, tvorby inscenační a herecké, byl — alespoň pokud máme na mysli jeho vývojový postup ve smyslu jeho emancipace na jevištním výtvarnictví německém, ve smyslu nabytí „původního“, originálního charakteru — veskrze podmíněn právě vznikem takových institucionálních podmínek a předpokladů, jaké se ustavily ruku v ruce s konstitováním tohoto samostatného, plně profesionálního českého divadelního podniku.

Až do roku 1862, do chvíle zřízení Královského českého zemského divadla, takové podmínky a předpoklady pro svůj rozvoj české jevištní výtvarnictví nenacházelo: jak aristokratičtí majitelé a vydržovatelé pražského Stavovského divadla, tak jejich sousedé, vlastníci jiné stálé profesionální scény (např. brněnskou a olomouckou, byť se v prvním případě od roku 1812 dosti pravidelně, v jiných případech alespoň občas pokoušeli pořádat v rámci německého divadelního programu i představení v české řeči), dávali skoro zásadně pořizovat nové divadelní dekorace jen pro představení hlavního programu a organizátoři českých her se téměř beze zbytku (nebereme-li v úvahu několik málo dekorací pořizených pro česká představení v tzv. Novém divadle a ve Stavovském divadle za ředitelských období Johanna Augusta Stögera a Johanna Hoffmanna) museli uspokojit s tím, co k vypravení scény nabízely stávající fondy dekorací. A pokud výjimečně byli autory těchto nových dekorací výtvarníci českého původu (v desátých letech Josef Březina /psán též Brzezina/, 1759–1818, v padesátých letech např. Jan Václav Kautský, 1827–1896), vytvářejíce svá díla povětšinou výhradně pro představení pořádaná v německé řeči, vřazovali se jimi vlastně do proudu jevištněvýtvarné tvorby německé. A rovněž v prostředí těch několika málo cestujících hereckých společností předvádějících své hry českému publiku, právě pro jejich nevyvinutou ekonomickou a provozní základnu, podmínky pro nějakou systematickou scénografickou tvorbu uměleckého významu čeští jevištní výtvarníci nenalézali: pokud i pro tyto společnosti někteří z nich pracovali, přizpůsobovali se zde natolik daným okolnostem své práce, že jejich tvorba nikde nepřekročila rámec tvorby charakteru ryze užitkového. Zhruba totéž lze říci i o tvorbě českých jevištních výtvarníků v prostředí práce českých ochotnických divadelních spolků: i zde plnila tato tvorba především užitkovou, služebnou funkci.

Rok otevření Královského českého zemského divadla 1862 představuje proto ve vývoji českého jevištního výtvarnictví — na rozdíl od toho, jak tomu bylo v případě jiných oborů divadelní práce — netoliko mezník rozhraničující a od sebe oddělující dvě různé vývojové periody, ale do velké míry mezník, od něhož se vývoj českého jevištního výtvarnictví — pokud máme na mysli význam slova český ve smyslu hledání národní identity, originality a původnosti — vlastně teprve začíná odvíjet.

* * *

Zemský sněm Království českého vyhověl — jak řečeno — udělením souhlasu k ustavení Královského českého zemského divadla tlaku, který v tomto směru česká veřejnost na něj skrze své zástupce vykonávala, velmi neochotně: bylo zřejmé, že finanční rozpočet hospodaření země bude náklady na zbudování nového divadla nadmíru zatížen a že to půjde na úkor dotací pro zemské divadlo stávající; nicméně v podmínkách ústavního pořádku nemohl požadavkům Čechů na uspokojení této jejich společenské a kulturní potřeby déle odolávat. V případě, že by jim byl nevyhověl, tak jako v minulosti ony požadavky ignoroval, totiž hrozilo, že by se nejen národnostní, ale celá politická situace v českých zemích silně zdramatizovala.

O vybavení tohoto prvního více méně oficiálního českého divadelního podniku základními dekoracemi starala se — obdobně, jak tomu bylo i v případě Stavovského divadla — přímo úřední instituce, pod jejímž protektorátem nový podnik vznikl a která byla také majitelem budovy Prozatímního divadla, zmíněný výkonný orgán Zemského sněmu, Zemský výbor. Ten pro řízení českého zemského divadla vydržoval — a to v miniaturizované podobě již od roku 1849 — zvláštní úřad, tzv. zemskou divadelní intendaturu, do jehož kompetence — kromě jiných administrativně správních záležitostí, jako byly např. záležitosti pronajímání divadla, subvencování jeho činnosti a dohledu nad jeho hospodařením — spadaly od roku 1861 i otázky související s budováním jeho fondu in- struktu, a také jeho fondu dekoračního. A i když jednotliví intendanti (v průběhu prvních dvou desítek let existence Královského českého zemského divadla se ve funkci vedoucího intendatury vystříдалo několik osob) povětšinou respektovali stanoviska, jaká v těchto otázkách zaujímal vedoucí správní a umělečtí činitelé divadla — až do jara roku 1864 byl správou divadla pověřen ředitel Stavovského divadla, v letech 1864–1866 bylo divadlo pronajímáno soukromým podnikatelům, po roce 1866 pak divadelně-provozovatelským družstvům, která je řídila prostřednictvím jednak svých volených vedoucích funkcionářů, jednak vlastních jmenovaných ředitelů —, přec jen úspěch úsilí zabezpečit nový divadelní ústav účelnými a umělecky hodnotnými jevištními výpravami závisel především na uvážlivosti a promyšlenosti jejich postupu.

Zpočátku, v prvních dvou letech své činnosti, kdy bylo ještě osobou ředitele Franze Thomého správně spojeno s divadlem německým, bylo Královskému českému zemskému divadlu přiznáno právo využívat při vypravování her dekorací pořízených pro stavovskou scénu počínaje rokem 1783, uchovávaných

v jejím dekoračním fondu. K dispozici byly českému divadlu ovšem jen zčásti: nedostupny mu zůstaly např. dekorace z tzv. „zlatého fondu Stavovského divadla“, kde byly v podstatě jako v muzeu deponovány a ochraňovány některé, ostatně už poněkud zastarale působící dekorace Josepha Platzera (1751–1806) z osmdesátých let 18. století, z dekorací mladšího data vzniku pak smělo použít jen určitých, povětšinou velmi opotřebovaných dekorací Antonia Sacchettiho (1790–1870), Lorenza Sacchettiho (1759–1831), Tobiasi Mössnera (1790–1871), Karla Wilhelma Gropia (1793–1870), Petera Antona Jaicha (1804–1875), Aloise Gustava Schulze (1805–1860) aj. O něco později — roku 1864, když se české divadlo definitivně oddělilo od německého — rozdělil Zemský výbor část majetku původního jednotného zemského divadla mezi oba nástupnické ústavy, a v té souvislosti přešlo několik desítek těchto dekorací do zemského dekoračního fondu sloužícího českému divadlu, takže divák se s těmito dekoracemi shledával i v dalších skoro dvaceti letech, ještě těsně před otevřením Národního divadla. Většina těchto dekorací ovšem v průběhu oněch dvaceti let musela být pro přílišnou opotřebovanost — některé i opakovaně — českými malíři renovována. Pro úplnost připomeňme, že v sezoně 1876/77, kdy — zaštiťován tzv. „mladočeským divadelním družstvem“ — stál v čele divadla bývalý ředitel pražského německého divadla Rudolf Wirsing, mohlo toto divadlo čerpat i z fondu dekorací, které dal tento zkušený německý divadelní podnikatel a ředitel zhotovit na svůj vlastní náklad a které mu tehdy za úplatu půjčoval.

Zároveň však od samého jeho vzniku se česká zemská divadelní intendantura — a jmenovitě přímo František Ladislav Rieger, z jehož iniciativy bylo toto divadlo vlastně založeno — pokoušela vybavit jeho dekorační fond novými původními dekoracemi (ročně byl zemský výbor ochoten uhradit náklady na výrobu šesti nových kompletních dekorací a na renovaci tří dekorací dříve již zhotovených, a intendantura z této ochoty v plném rozsahu ku prospěchu české scény těžila).

V prvních dvou letech existence Královského českého zemského divadla využívala intendantura při vybavování jeho dekoračního fondu novými původními dekoracemi hlavně služeb malířů pracujících v dekorační dílně německého Stavovského divadla — z ní dekorace pro Prozatímní divadlo vytvářeli roku 1862 především Mössnerův nový pomocník, český malíř Jan Václav Kautský (1827–1896), zeť Petera Antona Jaicha, po Kautského odchodu do Vídně v roce 1863 pak jeho nástupce Napoleon von Romer (data narození a úmrtí se nepodařilo zjistit).

Na jaře 1864, ve chvíli, kdy došlo k opravdu již definitivnímu rozdělení zemských divadel německého a českého a kdy se řízení Královského českého zemského divadla po Franzi Thoméovi, který dotud řídil obě tato divadla, jako soukromý podnikatel ujal František Liegert, však intendantura i na tyto služby zcela rezignovala a ustavila při českém divadle novou samostatnou dekorační dílnu; ta pak pro ně — navzdory své omezené výrobní kapacitě — zhotovila více než polovinu všech jevištních výprav, jež se na jeho scénách, v letech předcházejících otevření Národního divadla, objevily.

Avšak ani po ustavení této dílny, jelikož — jak řečeno — její výrobní kapacita byla omezena, se české divadlo neobešlo bez spolupráce s externisty, vý-

tvárníky cizího původu. Před pražskými výtvarníky německé národnosti se nicméně v dalším období dávala přednost těm, kteří si dobyli umělecké pověsti v zahraničí. V průběhu jednadvaceti let trvání Prozatímního divadla pracovali pro ně např. příslušník starého italského rodu jevištních výtvarníků Carlo Brioschi (1826–1895), tehdejší hlavní malíř vídeňské Dvorní opery, vystupující jednak samostatně, jednak ve spolku se zmíněným již Čechem Janem Václavem Kautským, působícím od roku 1863 ve Vídni, a později i s Hermannem Burghartem (1834–1901), Němcem, který rovněž pocházel z Čech, a to z Trmic u Ústí nad Labem (jmenovaní tři malíři v hlavním městě monarchie časem vytvořili společný ateliér, vlastně jakousi manufakturu na výrobu divadelních dekorací a jevištnětechnických pomůcek všeho druhu). Dále to byli světově známí dvorní malíři vévody meiningenského Georga II., bratři Max a Gotthold Brücknerové z Koburgu (1836–1919; 1844–1892), proslulý dekoratér prof. Moritz Lehmann (1819–1877) z Vídně aj. Z ciziny k nám se svými pracemi přicházel i rutinovaný Josef Franz Haiss (psán též Hais, Hajs, Heiss, 1832/33[?]-1883[?]), původem také Vídeňák, spolupracující s řadou předních evropských divadel (Pešť, Berlín, Cařihrad, Oděsa, Vídeň, Hamburk aj.), který se stal dokonce podvkrát — v letech 1876–1877 a 1881–1883 — vedoucím malířské dílny pražského českého divadla. Roku 1876 byl pro pobočnou scénu Prozatímního divadla, Nové české divadlo, zakoupen komplex originálních dekorací vyhotovených malíři pařížského divadla Port Saint Martin.

Především však intendant Královského zemského českého divadla, a zejména první z nich, Rieger, usilovali získat pro trvalou spolupráci s českým divadlem v této oblasti výtvarníky domácí, umělce buď ryze českého původu, nebo původu sice německého, ale hlásící se k českému národu. Již Rieger, veden tímto záměrem, se obrátil na přední představitele českého výtvarného světa, zejména pak na výtvarníky mladšího věku, odchovance pražské Akademie výtvarných umění, malíře-krajináře ze tříd Antonína Mánesa a Maxe Haushofera, a vyzval je, aby navázali pracovní kontakty s Prozatímním divadlem. Jeho výzva nezůstala oslyšena a skutečně se mu podařilo probudit mezi těmito malíři o takovou spolupráci zájem. Kromě vynikajícího krajináře Kautského, který — jak jsme již uvedli — našel cestu k divadlu už před otevřením Prozatímního divadla, přihlásili se v letech 1862–1864 ke spolupráci s tímto divadlem ještě krajinomalíři Josef Macourek (1820–1874), Leopold Stephan (psán též Steffan nebo Štěpán, 1826–1890), Eduard Herold (1820–1895) a Hugo Ullik (1838–1881), z nichž některé se podařilo k ní připoutat pak i trvale. Spolu s Kautským a Romerem tyto malíři se energicky podjali Riegerem stanoveného úkolu vybavit Prozatímní divadlo základním souborem dekorací, a vyrobili pro ně v onom dvouletém období na třicet základních dekoračních souprav. Většina z nich vytvářela pro toto divadlo dekorace i poté, co byl Rieger ve své funkci nahrazen jinými politiky, někteří z nich ještě na konci období divadelní „prozatímnosti“.

Povětšinou také právě z tohoto okruhu Riegrem vyzkoušených a umělecky úspěšných výtvarníků byli vybíráni i vedoucí dekorační dílny Prozatímního divadla. Zprvu jako nejvýznamnější kandidát na funkci „zemského divadelního malíře českého“ vystupoval Kautský, ten se však — poté, co Rieger odmítl angažovat

jeho ženu, dceru Petera Antona Jaicha, činoherní herečku a později proslulou rakouskou spisovatelku Minnu (Wilhelminnu) Kautskou, píšíci též pod pseudonymem Eckert, a co on sám obdržel lichotivou nabídku stát se dvorním dekoráčním malířem vídeňské dvorní opery — roku 1863 přestěhoval do Vídně. Po něm aspiroval na toto místo jeho nástupce ve funkci malíře pražského Stavovského divadla, von Romer. Nakonec byl z několika aspirantů konkurzem, jehož se Kautský už neúčastnil, za „zemského malíře“ vybrán do té doby ve výtvarném světě málo známý Macourek. Po Macourkově smrti převzal roku 1874 tuto funkci tehdy v české společnosti populární, oblíbený i ctěný malíř a spisovatel Herold, syn herce Johanna Christiana Herolda. Když pak o dvě léta později, roku 1876, byl z ní odvolán, ujal se jí profesionálně dobře připravený Haiss. Toho však již roku 1877 střídal talentovaný Ullik, a ten začal posléze pracovat již i na přípravě dekorací pro dostavované Národní divadlo. Když i on — obdobně jako Macourek — předčasně zemřel, úkolu jím nedobrovolně opuštěného se roku 1881 uchopil Haiss, znovu povoláný do Prahy, který se jako dekoráčnický malíř podílel již i na vypravení prvních inscenací Národního divadla při jeho tzv. „prvním otevření“ roku 1881, a účinkoval také při obnově požárem zničených dekorací tohoto divadla v letech 1882 a 1883. Z jeho rukou pak uprostřed roku 1883, těsně před znovuotevřením obnoveného Národního divadla, převzal vedení dekoráčnické dílny Královského českého zemského divadla bývalý zaměstnanec vídeňské firmy Brioschi, Burghart a Kautský, Robert Holzer (1859–1939).

Z dalších malířů spolupracujících s tímto divadlem připomeňme alespoň Bernarda Fingerlanda (1841–1911), Fridolína Rückera (psán též Rückert, 1844–[?]) a tři příslušníky proslulé české rodiny divadelních malířů a dekoratérů Skálových, Františka Skálu (1817 nebo 1819[?]-[?]), jeho syna Valentina (1843–1891) a synovce Romualda (1848–1901).

* * *

Skutečnost, že Královské české zemské divadlo vzniklo vlastně aktem rozdělení provozu německých a českých her Stavovského divadla, sehrála významnou roli i při budování jeho dekoráčnického fondu. Nehledíc k tomu, že Prozatímnímu divadlu byly dány k dispozici některé dekorace ze zemského majetku, sloužící výhradně stavovské scéně, mohli se budovatelé tohoto fondu, především sami výtvarníci, opřít o poměrně velmi významnou tradici pražského jevištněvýtvarného a dekoráčnického umění, založenou již za baroka, ale vížící se především k jevištní tvorbě zmíněné ústřední pražské scény, původně Nostitzova, později Stavovského divadla, a reprezentovanou takovými evropsky proslulými jmény, jako byli příslušníci rodu Galli-Bibienů, Joseph Platzer, Karl Postl, Lorenzo a Antonio Sacchettiové a posléze Tobias Mössner a Karl Wilhelm Gropius. Pro formaci jevištněvýtvarné složky české divadelní tvorby mělo zvláštní význam zejména tvůrčí úsilí Mössnerovo, neboť některými jeho dekoracemi byly vybavovány nejen hry provozované v českém jazyku na scéně Stavovského divadla, ale i některé hry z repertoáru divadla Prozatímního. Ostatně i Jan Václav Kautský a Napoleon von Romer, vytvářející těsně před otevřením

Prozatímního divadla první jeho původní dekorace, vyšli přímo z Mössnerovy dílny. Další čeští jevištní výtvarníci, tak např. Eduard Herold a Hugo Ullik, se v této tradici poučovali a osobitě ji vlastními pracemi rozvíjeli i transformovali.

Např. s některými Mössnerovými dekoracemi se setkávali diváci Prozatímního divadla po celým jednadvacet let jeho existence (byly to např. Mössnerovy obecné dekorace **Gotický pokoj dvoudveřní**, **Nostický pokoj se čtyřmi kulisami**, **Salon dřevěný**, **Jižní krajina**, **Měšťanská zahrada**, dále **Oblouk k Stříbrnému rokokovému pokoji**, **Oblouk k Alkovnímu pokoji**, **Kulisy k Sálu**, dva další kulisové oblouky a zadní stěna s motivy **Skal** aj.).

Nadto však byla jevištnévýtvarná tvorba Stavovského divadla pro formaci české scénografie velmi inspirativní i tím, že jí zprostředkovávala poznání v té době nejprogressivnějších postupů scénografie evropské.

* * *

Obdobně jako dramatická tvorba v užším slova smyslu, tvorba inscenační a herecká, i tvorba jevištnévýtvarná procházela v 19. století v Evropě velmi významnými proměnami.

I v tomto století — zejména v jeho prvních dvou třetinách — se většina evropských divadel — a bylo to dáno zejména skutečností, že jejich značná část, zejména velké reprezentativní scény, nadále působila v divadelních budovách barokního typu — v podstatě stále ještě při vypravování jeviště přidržovala pozdně barokové a klasicistní inscenační konvence. V návaznosti na přežívající barokový typ divadelní budovy, v níž poměr mezi hledištěm a jevištěm určoval princip „divadla — kukátka“, za situace, v níž divák ze svého místa v hledišti pozoruje v neproměnné vzdálenosti od jeviště dění na něm se uskutečňující jakoby skrze kukátko, usilovala divadla charakterizovat jednotlivá prostředí předváděných dějů pomocí systému tzv. kulisové dekorace, pokryté iluzionistickou perspektivní malbou.

I tehdy ještě po stránce technické základem jevištních výprav zůstávaly tzv. kulisy, tj. různé veliké, malbami pokryté pruhy plátna, v určitém, pro onu konvenci příznačném prostorovém uspořádání, a to do prostoru scény buď zavěšené na ocelových lankách, tzv. „provazištních tazích“, nebo po napnutí na pevné rámy a podložky do něho vestavované tak, aby vykrývaly tři z jeho čtyř stran a jeho strop, a tím aby též zabraňovaly divákům nahlížet do zákulisí, tedy různé tzv. „kulisy boční“ neboli „postranní“, sestavené zpravidla do párových dvojic a vykrývající pravou a levou stranu „jevištní krychle“, jim někdy i počtem odpovídající řady „kulis stropových“ neboli „sufit“, zavěšených nad scénou v pořadí za sebou, vykrývající její horní část, a vzadu za stejným účelem instalované rozměrné plátno, zpravidla zvící šíře a výše portálového otvoru, tzv. „prospekt“, zastírající vzhled do pozadí scény.

A samozřejmě i tehdy ještě po stránce významotvorné hlavním prostředkem charakterizace prostředí předváděných dějů nebyly samy tyto technické prvky jevištní výpravy, nýbrž byly jimi malby, pokrývající jednotlivé kulisy, sufity a prospekty a další její dílčí součásti z vnější, z hlediště viditelné strany. Tyto malby — na jednotlivých kulisových součástech zobrazující pouze určité segmenty představované jevové skutečnosti a skládající celkový obraz teprve svým společným působením — byly nadále v jeden celek spínány pomocí iluzionistického perspektivního malířského ztvárnění zobrazovaných objektů. Onen efekt celistvě působícího jednotného malířského obrazu vznikl právě díky tomu, že všechny jejich perspektivní linie se jako ve svém úběžníku sbíhaly v jediném myšleném bodě, nacházejícím se na zadním prospektu (tehdy již jen výji-

mečně ležícím na jeho ose, povětšinou — aby se vyvolal efekt určitého zdramatizování prostoru — mimo ni, a to zhruba ve výši očí diváků sedících v zadních, elevací zvednutých řadách, či mírně nad úroveň pohledu těchto diváků). S výjimkou živých bytostí všechno důležité, co z předmětné reality mělo být na scéně zřetelně (tedy nejen sama znázornovaná prostředí, různé exteriéry a interiéry, ale dokonce i pohyblivé, přírodní a umělé jevy, tvořící jejich neodmyslitelnou součást, jako jsou např. námořní a říční lodě, mraky pohybující se po obloze, vzduchem volně plynoucí kouř), se snaží vyjádřit postupy iluzionistické perspektivní malby.

Jinak řečeno, i tehdy do určité míry, alespoň v některých kracích, přežívala stará barokní a klasicistní představa, že scéna má působit nikoli jako trojrozměrný plasticky utvářený prostor, nýbrž jako — byť skrze různé druhy kulisových dekoračních elementů — do prostoru rozestoupený, přec jen dvojrozměrně působící malířský obraz, jakási obdoba běžných malířských obrazů závěsného typu.

Zároveň však v 19. století — a čím více šlo toto století ke svému konci, tím silněji — byla přežívající baroková a klasicistní dekorační konvence rozrušována a postupně rozkládána pozvolně pronikajícími tvárními principy mladších stylových konvencí, skrze něž nejen vzala za své její původní slohová čistota, ale které ji posléze, v jeho závěru, ze scény zcela odstranily.

Již v první polovině 19. století se mezi evropskými divadelními tvůrci, čítaje v to i jevištní výtvarníky, rozšířilo přesvědčení, které ve druhé polovině toho století posléze převládlo, že nelze nadále trojrozměrnou životní skutečnost v jevištních výpravách vyjadřovat pouze zmíněnými malířskými způsoby vedoucími k jejich znázornění v podobě — byť, jak řečeno, pomocí kulisového systému do prostoru rozestoupeného, přec jen jako dvourozměrný objekt se jevícího — malířského artefaktu, ale že je třeba trojrozměrný charakter zobrazovaných prostředí navozovat, při zachování iluzionistického perspektivního rázu dekorace, prostředky spíše „architektonickými“ a „sochařskými“, oně trojrozměrnosti zobrazovaných prostředí adekvátními, tedy prostředky prostorovými, plastickými, umožňujícími znázornit je v podobě artefaktu trojrozměrného. Čímž měl být vyrovnán rozpor mezi reálnými hmotnými součástmi scény, jako je herec, nábytek, rekvizita, a hmotnými součástmi pouze namalovanými na ploché kulise: k tomuto přesvědčení se v průběhu onoho století postupně přiklání převážná část jevištních výtvarníků a v jeho duchu se pokusí celý kulisový dekorační systém reformovat. Na konci století se zásad barokové a klasicistní dekorační konvence z těchto výtvarníků dogmaticky přidržují jen ti nejkonzervativnější.

Základní trend proměn, jimiž jevištněvýtvarná tvorba v průběhu 19. století procházela, by tudíž bylo možno vyznačit pomocí konstatování, že ruku v ruce s tím, jak se proměňovala i po mnoha jiných stránkách, proměňovala se tato tvorba zásadně i v tom smyslu, že po větší část toho období byla dotud převládající konvence scénické charakterizace prostředí dramatického děje pomocí malířsky pojímané, dvojrozměrně působící kulisové dekorace postupně vystřídávána konvencí charakterizující taková prostředí pomocí „architektonicky“ a „sochařsky“, trojrozměrně pojímané scénické výpravy, pracující zásadně s prvky prostorovými, plastickými.

Jak z uvedeného je patrné, byl výše charakterizovaný vývoj jevištního výtvarnictví po stránce slohové v zásadě určován postupem evropského umění, a také divadla, od odezňivajícího klasicismu přes počáteční i vrcholnou fázi romantismu, až k prvním projevům nastupujícího realismu: zatímco staré tendence v něm dlouho ještě doznávaly, prosazovaly se v jeho rámci stále silněji a silněji ony tendence nové, předjímající vývoj jevištního výtvarnictví první půle 20. století.

Proces proměny systému malířsky pojmávané a dvojrozměrně působící kulisové scénické výpravy v konvenci vypravování scény pomocí trojrozměrných plastických prvků nebyl ovšem nesen jen vlastním „samovývojem“ jevištního výtvarnictví jako takového. Tento proces se uskutečňoval samozřejmě v bezprostřední závislosti na obecném vývoji způsobů divadelního zobrazování skutečnosti, na vývoji dramatické a hudebnědramatické tvorby v užším slova smyslu, režie a herectví, a také na vývoji samého výtvarného umění.

Rozhodující vliv na formování onoho procesu vykonávala zejména dramaturgie, a to již proto, že to byli autoři dramatických a hudebnědramatických skladeb, kdo určoval kde, v jakých prostředích a jak se na jevišti předváděný příběh bude odehrávat.

Pokud vstupovala do soudobých repertoárů díla staré klasicistní dramatiky (např. díla francouzských klasicistů Corneille, Racina, Voltaira, ale i např. Němců Lessinga a Ifflanda, opery Gluckovy a Mozartovy), a stejně tak tomu ovšem bylo i v případě raně romantické dramatiky (např. děl zpěvoherního repertoáru italského, Rossiniho, vyjma ovšem Viléma Tella, Belliniho, Donizettiho, mladého Verdiho), byl tento vliv minimální. Tyto hry soustřeďující děje okolo intimních vztahů několika málo osob a snižující úlohu chóru na úlohu nanejvýš jen komentujícího činitele, povětšinou jen na roli pouhé stafáže, hry nepočítající s rozvinutím davových výjevů a naopak předpokládající, že provedení bude soustředěno k virtuóznímu hereckému, především deklamačnímu a pěveckému podání zejména „ariózních“ partí díla, bylo lze s úspěchem provádět i na scéně vypravené pomocí starobyle již působící kulisové dekorace pozdně barokového a klasicistního typu, která v důsledku toho, že skutečností objekty na ní byly zobrazeny ve způsobu iluzionistické perspektivní malby, herce a pěvce — protože ti by v případě, že by byli ke svému pohybu chtěli využít celé plochy jeviště, pro svou rozměrově konstantní velikost v poměru k objektům namalovaným na kulisách v zadní části scény, k jejich perspektivně se zmenšujícím rozměrům, vyhlíželi jako „obři“ dosahující svými hlavami do výše např. namalovaných korun stromů, druhého poschodí domu či přímo do oblak — vytlačovala do popředí scény, skoro až na proscénium (kam směřovali např. pěvci ovšem i proto, že při svých artistních výkonech potřebovali vidět dobře gesta dirigenta), tedy do části scény, kde nebylo dostatek místa pro rozvinutí hybnějších pohybových akcí a kde proto ztělesnitelé převáděných osob běžně zaujíмали sošné postoje, jaké zaujmají interpreti rolí a partů při pouhém koncertním vystoupení. Ba v těch případech, kdy bylo k dispozici jen prostorově poměrně nevelké jeviště, jevílo se využívání postupů přežívající se konvence kulisové dekorace tohoto typu při charakterizování dejišť příběhů takových her z hlediska vytváření vyváženého tvaru inscenace více na místě než scénování, které si osvojilo některé modernější jevištněvýtvarné postupy, předjímající následný vývoj scénografie svým tlnutím k prostorovému utváření scény do podoby scény realistického typu. Např. v inscenacích děl druhu klasické „číslové“ opery, zakládající svůj úspěch na virtuózním zpěvním podání pracujícím s prostředky bel canto, mohli umělci svou artistní vyspělost naplno demonstrovat nejlépe ve scénickém prostředí vypraveném právě pomocí kulisové dekorace, vyvádějící je do popředí scény před dirigentovu taktovku, na malou vzdálenost od diváků.

Jinak tomu bylo v případě provádění děl romantické dramatické produkce, která zdůrazňovala, ať v ohledu historickém nebo lokálním, individuálnost zobrazovaných prostředí a která projevovala zálibu v přivádění dějů do těch prostředí, jež působila na jevišti efektně a exoticky, právě „romaneskně“. Např. v případě typického produktu rané fáze vývoje romantického divadelního umění, tzv. „velké opery“ scribovsko-meyerbeerovského stříhu, která při charakterizaci prostředí rozsáhle pracovala s prvky lokálního koloritu, „couleur locale“, nebo v případě novoromantické

opery wagnerovské, která v podstatě z „velké opery“ vycházela a ji překonávala. Ale také např. v případě romantických historických her francouzské provenience (V. Hugo).

Scénické ztvárnění děl tohoto druhu, děl, která — nehledě ani k tomu, že zasazovala své děje namnoze do časově a místně často velmi konkrétně určených prostředí, a někdy do prostředí exotických — chtěla zpřítomňovat na scéně děje navýsost „dramatické“, nesené jednáním mnoha lidských jedinců i velkých lidských mas, někdy i epické děje zpřítomňující na scéně různé sociální převraty, revoluce, povstání a války nebo přírodní katastrofy, se mohlo setkat s úspěchem jen za předpokladu, že inscenátoři budou mít k dispozici zcela jiný typ dekorací, než jaké jim nabízela stará kulisová dekoráční konvence. Ve všech těchto případech — měly-li být tyto hry s úspěchem scénicky předvedeny — se jevílo nezbytným nejen opustit představu, že je možno charakterizovat na jevišti dramatická prostředí pomocí starých tzv. „obecných“ neboli „typových“ dekorací, svou všeobecností vyhovujících potřebám scénického vyprávění pouze těch her z repertoáru toho kterého divadla, v nichž bylo prostředí děje charakterizováno neméně všeobecně, a zaměnit dekorace tohoto druhu dekoracemi tak říkajíc „individuálními“, zobrazujícími určitá specifická prostředí způsobem právě netypickým, individuálním, a zhotovenými speciálně jen pro potřeby inscenace té a oné a nijaké jiné hry, ale že je navíc nezbytné — s ohledem na nároky, jaké dramatické předlohy kladly na své scénické provedení — zásadně proměnit celý dekoráční systém, přestoupit od vytváření malovaných dekorací dvojrozměrného druhu k dekoracím pracujícím rozsáhle i s plastickými prvky.

Po této stránce na proměnu konvence utváření scénického prostoru obzvláště podnětně zapůsobily opery Giacoma Meyerbeera psané na libreto Eugena Scriba: nehledě k tomu, že umísťovaly své děje do velmi přesně pojmenovaných prostředí, konkretizovaných historicky i lokálně, již tím, že v prudkých přesmyčkách proměňovaly dramatické situace, že zároveň uváděly do pohybu jak protagonisty děje, tak jejich lidské okolí, že střídaly tak říkajíc „výjevy intimní“, v nichž hrdinové zápasili o svou vnitřní pravdu, se scénami zpřítomňujícími na scéně velká společenská hnutí, vy-
nucovaly si, aby při jejich jevištní realizaci byl scénický prostor utvářen zcela jinak než dříve, právě plasticky, aby — rozčleňován horizontálně i vertikálně — nabyl podoby prostoru, v němž by panovaly mezi zobrazovanými objekty prostorové vztahy odpovídající prostorovým vztahům, v jakých vystupovaly tyto objekty ve vzájemném poměru ve skutečnosti samé. I scéna za této situace musela být — v souladu s tím, jak se do pohybu dostávaly dramatické postavy ji zalidňující — uvedena do pohybu, a to nejenom skrze tento nový způsob zobrazení prostorových vztahů mezi objekty skutečnosti, uváděnými do hry, ale i za pomoci různých strojních zařízení. Pro zajištění plného úspěchu inscenací těchto oper bylo ovšem zapotřebí vynalézat i nové postupy osvětlování jeviště stejně jako nové pyrotechnické triky.

Ještě větší tlak na proměnu kulisové scény než dramatická tvorba typu „velké opery“ vykonávaly tzv. výpravné hry (Spectacle-Stücke), vycházející do jisté míry ještě z tradice barokových „maschinen-komedií“, především však ze zkušeností právě nově se formující konvence „velké opery“, ale rozvíjející její postupy už v úrovni umělecky značně pokleslé, v podívaných, jejichž atraktivita záležela v tom, že přiváděly před oči diváka v dobrodružných příbězích děje smysly diváků co možná nejvíce vzrušující, děje často i katastrofické povahy, pro něž za dějiště volily právě známá prostředí, anebo prostředí ne tak příliš známá, zato ale exoticky působící. Velká obliba tohoto dobového dramatického žánru, procházejícího jevišti skoro po celé století (ve druhé polovině tohoto století byly to zejména scénické adaptace románů Julia Verna) nutila inscenátory vyrovnávat se s jejich často až přemrštěnými nároky na scénografickou složku vynalézáním nových a nových postupů stále více rozrušujících starý systém kulisové dekorace.

Když konečně v průběhu století, zejména pak v jeho druhé polovině, pronikne na scénu společenská hra realistické faktury, přivodí tento dramatický útvar samozřejmě posléze úplný pád popi-
sované dekorační soustavy. K tomuto pádu ovšem dojde až v období, které leží za hranicemi údo-
bí, v němž se vývoj v této stati sledovaný skutečnil, takže v kontextu našeho výkladu mu budeme
věnovat pozornost jen natolik, nakolik je opravdu nezbytné. V každém případě však průnik těchto
her přináší s sebou rozklad systému: kulisové dekorace svými požadavky na realistickou věrnost
scénického zobrazení prostředí v dramatickém díle charakterizovaného, a tudíž i na utváření je-
vištního prostoru do podoby prostoru citěného vysloveně trojrozměrně.

* * *

Na požadavky zásadní proměny systému vypravování divadelních her, požadavky formulované
novou romantickou dramaturgií, reagovali jevištní výtvarníci různě — v závislosti na programových
stanoviscích, jaká tehdy zastávali, ale i na vlastních prostorových podmínkách, jaké pro jevištní práci
skýtaly samy divadelní budovy, v nichž své kreace realizovali, jakož i na finančních dotacích, jež
majitelé těchto budov a divadelní podnikatelé v oněch budovách působící na výrobu dekorací vyna-
kládali.

V podstatě však lze konstatovat, že většinová skupina tehdejších jevištních výtvarníků výzev
přicházejících z této strany neoslyšela a požadavkům na ně kladeným svou tvorbu přizpůsobila: na
počátku druhé poloviny století výtvarníci převážně části významných evropských divadel již pra-
cují nejen s tradičními závěsnými prvky kulisové scény, s kulisami, sufitami a prospekty, ale i s vý-
vojově mladšími takovými prvky, navozujícími iluzi trojrozměrnosti přesvědčivěji než dosavad
užívané kulisové elementy.

Jedním z dekoračních prvků, které v 19. století nejvýznamněji napomáhaly procesu proměny
systému kulisové, malířsky dvojrozměrně pojímané dekorace v systém plasticky koncipované,
tedy trojrozměrně působící dekorace, stala se paradoxně i tradiční součástka kulisové scény —
závěsná kulisa obdélníkového tvaru, co do rozměru zvící zadního prospektu, v jejíž centrální části,
nad její spodní základnou, byl prostřížen různě tvarovaný otvor či otvory — tzv. oblouk (německy
Bogen), a eventuálně jeho varianta, tzv. půloblouk či čtvrtoblouk (kulisa nohavicového tvaru zpo-
dobující zpravidla sloup či sloupy, tzv. „haxna“).

Tento oblíbený dekorační prvek kulisové scény 19. století vynalezl údajně již na konci století
předchozího proslulý italský dekoratér Gasparo Galliani (1760–1818), když zjistil, že by bylo
možno dvě spolu vzájemně tematicky korespondující párové postranní kulisy a jim tematicky
odpovídající sufitu propojit v jeden celek, v závěsnou kulisu právě typu prospektu uvedeným
způsobem upraveného, která by byla jakýmsi zvláštním rámcem hlavního obrazového motivu
dekorace, vymalovaného na jeho zadním prospektu, rámcem usměrňujícím pohled diváka ke zmí-
něnému motivu. Po něm začala s úspěchem této možnosti ve svých kreacích využívat většina ev-
ropských jevištních výtvarníků.

V dalším období se s tímto kulisovým prvkem při vypravování scény pracovalo pak skutečně
především jako s takovým rámcem napomáhajícím významově vyzvednout motiv uplatněný na
zadním prospektu: další z význačných evropských divadelních malířů a dekoratérů té doby, pro-
slulý, z Prahy pocházející a ve Vídni se usadivší Joseph Platzer, který však své výpravy určoval
nejen vídeňskému Dvornímu divadlu, ale i jiným divadlům v habsburském mocnářství, mj. i praž-
skému divadlu Nostitzovu a Stavovskému, a v Čechách dále také např. zámeckému divadlu rodu
Waldsteinů v Litomyšli, nahrazoval takovými oblouky především trojice vzájemně spolu kore-

spondujících neutrálních rámcových kulis a sufit výzdobného rázu, zavěšovaných hned za portál: jeho oblouky byly zpravidla pokryty malbami představujícími části architektury palácového typu, boční zdi anebo sloupoví a na nich položený příčný překlad, anebo malbami různých draperií, baldachýnů a závěsů. Zavěšuje takto malířsky pojednané oblouky rovněž hned za portál na první z řady provazištních tahů, zdvojoval těmito oblouky vlastně obrazový účín portálu a za ním zavěšených skutečných baldachýnů, bočních závěsů a samotné opony, a vytvářel tak ze všech těchto součástí scény prostorově odstupňovaný rámec vlastního scénického obrazu, utvářeného dalšími kulisovými prvky, s centrálním motivem namalovaným na zadním prospektu; při tomto způsobu „zarámování“ se ovšem vlastní scéna pohledu diváka tím více jevila jako malířský obraz.

V průběhu století však výtvarníci mladších generací — u nás např. celoevropsky proslulí Antonio Sacchetti a Tobias Mössner — pochopili, že oblouků je při vypravování scény možno využít mnohem efektivněji, než jak to činili tito staří mistři, kteří stále pojímali scénu jen jako malíř, jako pouhý malířský artefakt. Na rozdíl od nich rozpoznávali, že oblouk má všechny předpoklady sloužit nejen jako neutrální rámec vlastního scénického obrazu prostředí, a tedy jako vyslovené jen výzdobný element, nýbrž přímo jako součást toho obrazu, jako prostředek vyznačující, spolu s malbami pokrytými kulisami a sufitami a samým prospektem, vzhled předváděných prostředí. Vycházejíce z tohoto rozpoznání, pracovali s obloukem dokonce nejen jako s běžným kulisovým prostředkem modelace dramatického prostoru, ale jako s jedním z hlavních takových prostředků, upřednostňující jej před jinými.

Těchto oblouků, pokrytých malbami zobrazujícími dílčí prvky zobrazovaných dějišť, využívali přitom k modelaci jak prostředí exteriérového, tak interiérového typu. Např. ve výpravách zobrazujících exteriéry byly na nich zpravidla vymalovány po každé straně listnaté stromy, jejichž rozrostlé větve se ve vrcholu oblouku navzájem proplétaly v podobě jakési stromové „klenby“ (tzv. Baumschlag). Ve výpravách zobrazujících interiéry, např. interiéry palácového typu, pak architektonické prvky, povětšinou zdi a sloupy spojené příčným překladem s částí stropu bohatě zdobeného štukami, v interiérech lidového typu to pak byly boční zdi místnosti propojené vodorovným trámem, na němž spočíval strop sestavený z nahrubo opracovaných dřevěných prken atp. Zvlášť efektivní způsob jejich využití představovaly ty případy, kdy napomáhaly zpřítomnit v inscenaci zároveň prostředí exteriérové, zároveň pak interiérové. Pomocí oblouku byla kupř. navozována iluze, že divák pohlíží na předváděná exteriérová dějiště jakoby z otevřené verandy nebo saly terreny, nebo z pootevřeného vchodu vojenského stanu, zadní část scény pak znázorňovala cílové místo divákova pohledu, zpravidla zahradu, park, volnou krajinu nebo vojenské ležení atp. Jindy byl na oblouku namalován vojenský stan sestavený z celt zavěšených na okolních stromech, otvorem v oblouku pak bylo vidět do interiéru tohoto stanu. Atp.

Nutno také říci, že zpočátku býval součástí dekorace zpravidla maximálně jeden takový kulisový oblouk. Teprve časem se na scéně objevovaly kulisové výpravy s větším počtem oblouků, nejčastěji pak se dvěma a třemi (možnost uplatnění oblouků v dekoraci byla ovšem omezena hloubkou jeviště a jeho technickým vybavením).

Výtvarníci také zjistili, že bude účelnější, když zavěsí oblouk ne přímo za portál, jak to činili jejich předchůdci na počátku století, ale do centrálního prostoru jeviště. Přepaživše takto scénu v její celkové rozloze, zpravidla v její polovině přiléhající k rampě, členili ji obloukem na dvě prostorové části, přední a zadní: zatímco část přední byla vymezena jako část plně akční, jako hlavní hrací prostor, zadní, z hlediska rozvíjení hereckých akcí prostor, který v systému kulisové dekorace zůstával za všech okolností — pokud jde o možnost jeho hereckého rozehrání — prostorem „mrtvým“, ježto sem — jak už řečeno — nebylo možno herce uvést, aby se se svou přirozenou

neproměnnou tělesnou velikostí nedostával do rozporu s perspektivně zmenšenými objekty znázorňenými na kulisách, dále vytvářel iluzi prostorové členitosti a hloubky zobrazovaného prostředí.

Práce s kulisovými oblouky dovedla jevištní výtvarníky evropských divadel tehdy i k rozsáhlému využívání dalšího nekonvenčního závěsného prvku kulisové výpravy, tzv. předního prospektu. V případě této dekorativní součásti šlo vlastně o netypický oblouk, oblouk, jenž co do plošného rozměru se podobal obligátnímu prospektu zadnímu, od něhož zároveň přebíral také funkci nositele hlavního výtvarného motivu dekorace; byl to vlastně jakýsi hybrid oblouku a prospektu. Od zadního prospektu se lišil tím, že v něm — obdobně jako v oblouku — byl vystřižen zpravidla v jeho centrální části otvor (a často i několik různě dimenzovaných a tvarovaných otvorů), skrze nějž (nebo skrze něž) bylo možno vhlédnout do jevištního prostoru nacházejícího se za ním — do skryté části scény. Zadní prospekt byl tak degradován na pouhý doplněk dekorace, pouhou uzávěru strany jeviště nejbližší od hlediště. Také tento přední „prostrižený“ prospekt býval ovšem zavěšován v přední polovině jeviště.

Např. hlavní výtvarník Královské opery a Královské činohry v Berlíně Karl Friedrich Schinkel (1781–1841) za svého působení na těchto scénách v letech 1816–1830 vybavoval své výpravy zpravidla dvěma oblouky, zatímco např. Angelo (II.) Quaglio (1829–1890) rozšiřoval počet použitých oblouků na pět i více (pro druhý obraz Wagnerova Tannhäusera, uváděného roku 1867 v Královském divadle v Mnichově, vytvořil dekoraci *Sängerhalle* (Síň pěvců), ve které se uplatnilo hned pět oblouků a dále přední „prostrižený“ prospekt).

Zároveň mnozí výtvarníci rozrušovali tradiční podobu kulisové scény již v první polovině století tím, že mezi závěsné kulisové prvky rozsáhle zapojovali přemístitelné tzv. „stavěcí kulisy“ neboli „výsadní kusy“ (v němčině označované termínem *Versetzstücke*, v českém divadelním slangu termínem „stojky“). V případě těchto „stavěcích kulis“ neboli „výsadních kusů“ šlo o kulisy, jejichž plátno bylo zpravidla napnuto na pevných latových konstrukcích nebo aplikováno na pevné, dřevěné či lepenkové podložce a které zprvu byly stavěny volně do centrálního prostoru scény, časem však umísťovány i na její boky jako tzv. „zdi“ (*Wände*) namísto závěsných kulis nebo v podobě tzv. „bariéry“ nebo „nízkého horizontu“ neboli „malého pozadí“ přepažujících scénu v její zadní části, poblíž tzv. „zadního prospektu“.

Tyto kulisy, které spolu se závěsnými kulisami zobrazovaly zpravidla jen dílčí partie představovaného prostředí, se samy o sobě nijak razantně nevyčleňovaly z rámce kulisové dekorace, dále se podrobovaly zásadám, jimiž se výtvarníci řídili při upravování scénického prostoru pomocí iluzionistické perspektivní malby, nicméně bohatěji než stará statická kulisa, tkvějící neproměnně na svém předem určeném místě, napomáhaly členit prostor scény. Nadto tím, že za ně bylo možno ukrýt praktikáblu, schody a můstky, sloužící k rozvíjení hereckých akcí, umožňovaly různé prostorové elementy funkčně zapojovat do dramatické hry. Nepochybně i ony navzdory svému kulisovému charakteru významně přispívaly k prostorovému rozčlenění scény a k jejímu zdynamizování.

Začalo-li se již jednou pracovat s těmito kulisovými prvky, bylo samozřejmě jen otázkou času, aby se dospělo k pokusům z takto koncipovaných dílčích dekorativních elementů kulisové scény vytvářet jevištní výpravy koncipované více méně ve způsobu trojrozměrné scénické architektury. Tak např. zkombinováním plastické stavěcí kulisy znázorňující kmen stromu a řady příslušným způsobem prostřihaných transparentních sufit, představujících větvoví tohoto stromu, vznikl prostorový objekt *Strom*, který díky prostorovému pojetí působil velmi realisticky. Když výtvarník dvě a výjimečně i tři a více stavěcích kulis typu kulisových „stěn“, tzv. „zdí“, sestavil na scéně tak, aby přiléhaly bočními stranami těsně k sobě, sevřeny v půdorysu do pravého nebo tupého úhlu, získal prostorový objekt, který vyhlížel jako součást reálné architektury, jako rohová část

domu nebo sálu, pokoje atp. V případě, že byly takto navzájem propojeny dvě stavěcí kulisy, ho-vořilo se o tzv. „dvojduché“, tj. „dvojitě“ stavěcí kulise nebo též o „lomené“ kulise. Spojením několika takových kulisových stěn, představujících stěny interiéru, obehpnajících jevištní prostor ze tří od diváka vzdálených stran, nabyl tento prostor věrohodně působícího vzhledu skutečného interiéru. Pro takto vytvořený scénický „interiér“ se ujalo pojmenování „zavřený“ nebo „uzavřený pokoj“ a podle místa jejího vzniku byl tento typ dekorace nazván „francouzským pokojem“. Položením pevného stropu na takto upravenou dekoraci se tento z kulis zbudovaný „interiér“ dokonale „uzavřel“ i shora — iluze, že divák vhlíží „odříznutou“ přední stěnou do skutečného interiéru, byla tak vystupňována na maximum. Zde se již skrze práci s takovými stavěcími kulisami kulisová deko-race převracela jednoznačně v prostorovou dekoraci realistického typu.

Trend k prostorovému plastickému, „architektonickému“ a „sochařskému“ pojmání scény razil si ve třicátých a čtyřicátých letech 19. století nesporně cestu i dříve takto pojímané práci s těmito dvěma poměrně tradicionalistickými prvky kulisové jevištní výpravy.

Hlavním prostředkem procesu proměny malířsky pojímané kulisové dekorace v dekoraci pojí-manou více méně „architektonicky“ byly nicméně především různé plastické součástky scény, které svou trojrozměrnost nijak nepředstíraly, které byly skutečně trojrozměrnými objekty ze své vlastní jevové povahy. Vedle součástí sloužících k horizontálnímu a vertikálnímu členění jevištní-ho prostoru, a tudíž i k vyzvednutí hereckých akcí nad úroveň jevištní podlahy, praktikáblů, spo-jovacích můstků, šikem, schodišť, schodů a schůdků, byly to i různé typy jevištního mobiliáře, pohovek a postelí, skříní a komod, stolů a stolků, trůnů, křesel, židlí a dalších sedátek, mezi něž nutno započítat např. i kaširované „kamenné“ či „drnové“ lavičky, balvany a pařezy, na něž herec mohl vystoupit, usednout atp., které rovněž účinkovaly k rozehrávání těchto akcí. Zvláštního vý-znamu v tomto procesu směřujícím k zplastičení scény nabývaly zejména ty plastické dekorace ní doplňky, které byly — jsouce rovněž akčně využívány — spojovány v jeden kompaktně působící celek s kulisami, zejména pak stavěcími, tak např. plasticky provedené vstupní otvory různého druhu, dveře, okna, jež bylo možno otevírat i zavírat a jimiž se dalo procházet, „krby“ a „niky“, v nichž se bylo možno skrýt atp., zabudované do otvorů pevných stavěcích kulis a prospektů typu pevných stěn („zdi“ s prolomenými v nich otvory, osazenými těmito prvky, byly často stavěny i mezi běžné závěsné kulisy do kulisových „ulic“, kolmo nebo šikmo k ose jeviště, čímž se dekorace zčásti měnila v typ dekorace „uzavřené“). Tých vývojový význam měly i tzv. „přístavky“ neboli „předsadní kusy“ (Vorsetzstücke), plastické prvky přistavované těsně ke stavěcím kulisám a v při-padě kulis znázorňujících prvky exteriérového typu představující např. domovní schody a schůd-ky, pilíře, opěrné zídky a jiné výčnělky staveb, do prostoru stavěné plastické zábrany a zábradlí, např. „balustrády“, „mříže“, „ploty“ a „plůtky“, kaširovaná „skaliska“ a „kořeny stromů“ atp. Jako prvky přispívající k prostorovému pojednání scény vystupovaly v systému kulisové dekorace i závěsy, tak např. baldachýny, draperie, portiéry, opony a záclony atp., připojované zejména ke stavěcím kulisám typu „zdi“, znázorňujícím interiérové architektury; ty pak jako předměty plnící na jevišti tutéž funkci, jakou plnily i ve skutečném životě, působily velmi silně k vytváření iluze, že prostředí, které jeviště divákovi představuje, je opravdu oním prostředím, za jaké je vydáváno. Ve stejném způsobu pochopitelně působily pak samy všechny ty rozmanité, z běžné tehdy životní praxe do iluzivního světa jeviště přenesené předměty užitkové denní funkce. Ve srovnání s jevišt-něvytvářeními praktikami uplatňovanými v rámci kulisové dekorace konvence ještě na počátku století, kdy skoro všechno, co se mělo při charakterizaci prostředí na scéně uplatnit, muselo být namalováno, tedy např. i všechny detaily architektur včetně dveří a oken, ale také nábytek, záclon-y atp., znamenalo toto zapojení trojrozměrných plastických objektů do scénického prostoru vy-

mezovaného malovanou kulisou, ať už pro účely divadelního předvádění vyrobených nebo přímo ze životní reality sem přenesených, z výše uvedeného hlediska nesporně pokrok, byť nelze zastít, že stylová čistota kulisových, malířsky koncipovaných jevištních výprav byla tím silně narušována.

Ve snaze v souladu s předpisy dramatických libret jevištní prostor zdynamizovat, nespokojovali se tehdy jevištní výtvarníci jen s tím, že jej pomocí uvedených prvků, závěsných i stavěcích kulis, praktikáblů, konstrukcí, schodišť, šikmých ploch a můstků, vertikálně a horizontálně složitě rozčleňovali, což umožňovalo režisérům herecké akce dynamicky rozehrávat, ale pohyb usilovali vnést do takto utvářeného prostoru i ryze mechanicky: pomocí složitých strojních zařízení skýtajících možnost některé z elementů scény, dokonce i celou podlahu rozpohybovat. Projevem této snahy bylo i vytváření tzv. „wandeldekorací“ (Wandeldekoration), tj. zadních prospektů namalovaných na plátnech o délce několika desítek metrů, které byly přetáčeny přes dva válce od jedné strany jeviště na druhou a které měly vyvolávat v divákovi dojem, že sleduje proměny krajinného prostředí z nějakého dopravního prostředku anebo za letu nad zemí (u nás bylo takových „wandeldekorací“ asi poprvé použito již v roce 1842 v inscenaci Toldovy kouzelné féerie *Der Zauberschleier oder Maler, Fee und Wirthin* (Čarovný závoj aneb Malíř, víla a hospodská) v Novém divadle v Růžové ulici v Praze.

Úsilí o pravdivé vyjádření dynamických procesů probíhajících v předváděných prostředích vedlo i k tomu, že skrze jevištnětechnický trikový postup tzv. dioramy, záležející v tom, že v určitých místech kulisových elementů bylo tuhé plátno nahrazeno řídkou tkaninou, na níž byla provedena malba dvou vzájemně kompatibilních, avšak v detailech rozrůzněných obrazů, a tyto obrazy byly pak před očima diváků zpřítomňovány pomocí záměny předního osvětlení za zadní, jakož i pomocí jiných jevištnětechnických triků, byly znázorňovány různé proměny např. atmosféry dějišť v rozličných ročních nebo denních dobách. Ke slovu přítom přicházelo tehdy nejen od poloviny století ve většině evropských divadelních domů zaváděné plynové osvětlovací zařízení, ale i nejnověji vynalezené elektrické osvětlovací přístroje, např. různé elektrické aparáty typu primitivního reflektoru.

Za této situace nemohli výtvarníci bez povšimnutí přejít ani skutečnost, že mnozí technicky zdatní tvůrci nejrůznějších jevištních podívaných, kouzelníci, eskamotéři, „fyzikové“ a „optikové“ počali již v první polovině 19. století využívat ve svých produkcích nově vynalezených diaspozičních projekcí, založených na principu „laterny magiky“, tzv. „mlhových obrazů“. V Praze byli to např. Leopold Döbler a malíř a fotograf Jan Brandejs, kteří takové „mlhové obrazy“ předváděli tehdy i na scéně Stavovského divadla, nikoli však v jeho inscenacích, nýbrž — žárlivě sřežíce své vynálezy — ve svých samostatných vystoupeních. V drážďanské Dvorní opeře pracoval od roku 1867 známý dramatik a režisér Hermann Bahr s projekcí diapositivů, tj. obrazů malovaných na skle, již jako s regulérním jevištněvýtvarným prostředkem.

* * *

Průchozí můstek od typu staré malířsky koncipované kulisové dekorace k typu architektonicky řešené dekorace prostorové představují zejména dva ze zmíněných jevištněvýtvarných postupů: postup, který je v literatuře někdy prezentován jako tzv. Semperova reforma systému kulisové dekorace, a reformní úsilí, které vedlo k vytvoření tzv. „zavřených“, „uzavřených“ neboli „francouzských pokojů“.

Pokud jde o postup zmíněný na prvním místě, jeho název odkazuje k jeho údajnému autoru, k slavnému architektu a výtvarníku Gottfriedu Semperovi (1803–1879), staviteli a dekorátoru

drážďanského Královského dvorního divadla, který v tomto divadle působil v letech třicátých a čtyřicátých. Ten — nespokojen s konvencí uvádět moderní romantický repertoár v tradičních kulisových dekoracích, které svou „ostrou“ perspektivou vytlačovaly herecké akce do popředí scény, proměňující její zadní části v „mrtvý“ prostor, vytvářel již od poloviny třicátých let dekorace, ve kterých byl obloukem nebo předním, příslušným prostřizním upraveným prospektem, přepažujícím zhruba v jedné třetině nebo polovině jeviště jako stěna, jevištní prostor rozdělen na dvě části, na přední a zadní, přičemž přední část se díky této stěně proměnila v prostor „intimní“ povahy, v němž se herecká akce automaticky soustředila v bezprostřední blízkosti hlediště, kdežto zadní část, do níž bylo možno vhlédnout skrze otvory oblouku nebo předního prospektu, uzavírána zadním hlavním prospektem, nadále herecky nevyužita, vytvářela především dojem přirozené prostorové hloubky prostředí přílehlajícího k prostředí předváděnému v přední akční části scény.

Zpravidla se tohoto postupu využívalo k utváření prostorových vztahů mezi elementy výpravy v těch případech, když zobrazovaným dějištěm byla prostředí interiérového typu a jestliže bylo zapotřebí pro větší přesvědčivost předváděných intimních dějů navodit dojem určité intimity scénických akcí: v takových případech scénu přepažující oblouk nebo přední prospekt byly zpravidla pokryty malbou znázorňující stavební prvky oddělující od sebe různé části budov, stěnu pokoje či sálu s funkčními okny, dveřmi, verandu, atp. Otvory prostřiznými v oblouku či v prospektu pak bylo vidět do zadní části jeviště, představující další interiérové prostory určité budovy, sál nebo předpokoj, chodbu apod. nebo k budově přilehlou zahradu či volnou krajinu. Časem přišlo se ovšem na to, že výhody této reformy se mohou projevit i v těch případech, kdy zobrazovaným centrálním dějištěm byly exteriéry: v takových případech používalo se k přepažení scény tzv. „stromového oblouku“, tj. — jak řečeno — oblouku pokrytého malbou zobrazující mohutné listnaté stromy, jejichž koruny se ve vrcholu vzájemně stýkaly, nebo obdobně stylizovaného prostřizného předního prospektu. Později k těmž účelům byly používány i různé závěsné kulisy, spouštěné z provaziště doprostřed scény v podobě příslušným způsobem upravených předních prospektů (např. v případě dekorací typu tzv. „transparentními lesy“).

Druhý zmíněný postup uplatňující se tehdy při vypravování scény, postup využívající k charakterizaci interiérových prostředí tzv. „uzavřených“ neboli „francouzských pokojů“, navazoval velmi bezprostředně na Semperovu reformu. Rozdíl mezi právě popsaným způsobem vypravování scény a způsobem tímto záležel v tom, že se k vymezení přední části jevištního prostoru jakožto „interiéru“ použilo namísto závěsných kulis a prospektů pevných stavěcích kulis, jakýchsi kulisových stěn, jež byly — jak už řečeno — sestaveny tak, aby těsně přiléhaly jedna ke druhé, vytvářejíce právě iluzi „uzavřenosti“ reálného interiérového prostředí. Nejjednodušší typ takových „uzavřených“ dekorací zpodobujících interiéry — byly to nejen dekorace zobrazující pokoje, ale i sály, a posléze i selské světnice — představovaly ty, které byly sestavovány ze tří hlavních, souvisle propojených kulisových stěn, často však dekorace zobrazující takové interiéry mívaly i velmi členitý architektonický tvar, byly sestavovány z poměrně velkého počtu takových „zdí“, šesti, osmi i více. V případě dekorací tohoto druhu máme ovšem už co činit nikoli s kulisovou dekorací klasicistní nebo raně romantické proveniencie, nýbrž s „plastickou“ dekorací, skrze jakou demonstroval svou snahu o sblížení jeviště s životní zkušeností realismus. V dekoracích tohoto druhu byl převrat kulisového dekoračního systému ve scénografii, chápající scénu jako trojrozměrný prostor, do velké míry již uskutečněn.

Všechna výše uvedená fakta — uvedli jsme tu ovšem údaje jen o těch postupech evropského jevištního výtvarnictví, které se jeví jako nejvýznačnější — sdostatek přesvědčivě dokládají, že proces proměny staré kulisové dekorace malířského typu v prostorově řešenou dekoraci „architektonického“ typu dosáhl na počátku druhé poloviny 19. století značně vysokého stupně vývojové vyspělosti.

Ani tehdy v případě této proměny nešlo ovšem o náhlý převrat, o nějaké radikální, revolučně vyznívající popření dosavadní konvence. Totálně popřít starý kulisový dekorační systém neumožňovala výtvarníkům v zásadě ani architektura budov řešící vztah hlediště a jeviště barokovým „kukátkovým“ způsobem, neumožňovala to ani vlastní technická zařízení jevišť. Šlo skutečně o proměnu postupnou, evolučně probíhající i v závislosti na pěstovaném typu repertoáru, v němž se vedle sebe uplatňovaly hry, vycházející ještě z klasicistní estetické základny, s hrami novějšího data vzniku, s hrami romantické a novoromantické slohové provenience, a už i s hrami přiřazujícími se k slohovým útvarům realistickým. Tak se stalo, že ve druhé polovině 19. století se na evropských scénách vedle sebe objevovaly dekorace vytvářené v přežívajícím systému kulisové, dvojrozměrně koncipované malířské dekorace stejně jako dekorace usilující v podstatě již o utváření jevištního prostoru jako prostoru trojrozměrného; nejvíce jevištněvýtvarných kresek představovaly výrazové fenomény jakéhosi smíšeného typu, spájající v jednotu postupy obou těchto vzájemně se popírajících konvencí. Tento dekorační dualismus, kombinující staré postupy s novými v určitém jednotném nasazení, charakteristicky poznamenal celý vývoj jevištního výtvarnictví 19. století, ba i vývoj, který překročil zadní hranici námi zde sledovaného úseku evoluční cesty kulisového dekoračního systému a přenesl se do dalšího období: ovlivňoval její průběh nejen až do konce onoho století, ale fakticky až do chvíle, kdy na počátku 20. století evropská jeviště ovládly moderní postrealistické směry.

* * *

Samozřejmě i výtvarníci Stavovského divadla — Mössner, Jaich, Kautský a von Romer — v této poměrně pokročilé chvíli vývoje evropské scénografie setrvali u zvolna se přežívající konvence kulisové dekorace, pokryté iluzionistickou perspektivní malbou: i nadále jednotlivé inscenace vypravovali a zobrazovaná v nich dějiště charakterizovali hlavně za pomoci závěsných kulis, sufit a prospektů.

Nespokojovali se však jen s tím. Vedle těchto tradičních základních prvků kulisové dekorace používali k vypravení her repertoáru Stavovského divadla četné prvky netradiční, které onu tradiční podobu kulisové dekorace, chápající scénu jako malířský obraz, rozrušovaly a měnily ji ve výpravu prostorově cítěnou a utvářenou vlastně „architektonicky“.

Jak jsme již uvedli, jedním z nejvýznamnějších prvků, jimiž — jakkoliv to zní paradoxně — zvolna bral za své malířský ráz kulisové scény, byl i tzv. oblouk — závěsná kulisa spojující v jeden celek postranní párové kulisy s odpovídající jim sufity a rámuje hlavní výtvarný motiv celé dekorace, vymalovaný na zadním prospektu.

S touto vlastně plně integrální součástí kulisové scény 19. století začal v Praze jako první pracovat údajně Platzer; ten se však — jak jsme už řekli — pokoušel spojit v oblouk pouze sufity vykrývající strop jeviště s postranními

kulisami zabraňujícími divákovi v pohledu do zákulisního prostoru po obou bočních stranách jeviště především proto, aby získal možnost zesílit obrazový účín portálu vytvořením dalšího rámce obepínajícího zmíněný scénický obraz: proto svým obloukům povětšinou propůjčoval podobu jakési malované draperie, jindy podobu antikizujícího architektonického prvku. A proto je také zavěšoval na provazištní táhla nacházející se hned za portálem.

Při práci s obloukem si Platzer počínal ještě jako jevištní výtvarník, který vnímá scénu konsekventně jako malířský obraz. O dvě generace mladší Mössner si na rozdíl od svého předchůdce bystře uvědomoval, že je ke škodě věci, je-li oblouk využíván toliko jako výzdobný prvek, když může být využit jako prostředek scénické modelace prostředí, tedy dramaticky. V jeho výpravách oblouk představoval organickou součást dekorace; tak jako kulisy a sufity byl pokryt malbami zobrazujícími dílčí prvky představovaného dějiště. V dekoracích předvádějících exteriéry byly na něm zpravidla — jak bylo tehdy již v Evropě obvyklé — vymalovány stromy s mohutně rozrostlým větrovím, nahoře ve vrcholu oblouku se navzájem proplétajícím, ve výpravách předvádějících interiéry to bylo např. sloupoví nebo postranní zdi místnosti, nesoucí příčné překlady, architráv či trám, na nichž je položen strop. A samozřejmě se změnou jeho funkce při modelování obrazu prostředí se změnilo i jeho umístění v prostoru jeviště: Mössner jej již nezavěšoval hned za portál, ale na různá místa do prostoru první poloviny jeviště.

Též v Mössnerových výpravách tyto oblouky někdy nabývaly podoby a velikosti prospektu, v němž byl vystřižen tu menší, tu větší otvor anebo otvorů několik. Tak např. v dekoraci nazvané **Moderní elegantní pokoj v rokokovém stylu (Blaués Zimmer, 1841)** Mössner zavěšením takového rozměrného oblouku vymezil přední část scény jako jakousi předsíň či předpokoj či halu, v každém případě jako vstupní část zobrazovaného interiéru, oddělenou od vlastního sálu či salónu, zadní pak jako sám hlavní jeho prostor. Oblouk v dekoraci **Žalář (Kerker-Gewölbe, před r. 1845)** vymezoval přední část scény jako zaklenutou kobku, do jejíž jedné zdi byl vkován železný kruh sloužící k připoutání vězňů, zadní jako další, dosti rozlehlý prostor vězení. Oblouk **Celta (Zelt, 1846)**, představující závěs typu draperie kryjící vchod do velitelského stanu vojenského tábora, obdobně propůjčil oné přední části význam vnitřku onoho stanu, zadní část jeviště, již bylo možno popatřit skrze otvor oblouku-draperie, pak vymezil do podoby táborového náměstíčka ohraničeného desítkami dalších stanů. Tímto způsobem Mössner ve stejné době jako drážďanský Gottfried Semper dokázal již navozovat ve svých výpravách silný dojem trojrozměrnosti jevištního obrazu; přepažením scény obloukem či prostříhaným prospektem účelně — vytvářeje tak pro herce vhodný akční prostor pro vyjadřování citových hnutí intimní povahy — zkracoval scénu, aniž byl nucen — s ohledem na prostorové vztahy utvářející se mezi hercem a dekorací — vzdát se zadního prostoru tolik potřebného pro navození iluze skutečné přirozené prostorové hloubky zobrazovaného prostředí.

A ovšem i Mössner usiloval rozrušovat tradiční podobu kulisové scény tím, že mezi závěsné kulisové prvky rozsáhle začleňoval i stavěcí kulisy, tzv. „výsadní kusy“, zpodobující převážně dílčí segmenty zobrazovaného prostředí.

V seznamech dekorací Stavovského divadla z roku 1846 je evidováno 763 takových stavěcích kulis, pocházejících z největší části z let 1834–1846, tedy právě z období Mössnerova vedení dekorační dílny Stavovského divadla (jsou to různé „domy“, „stromy“, „sochy“, „záhony“, „skaliska“, „kandelábrý“ atp., např. *Dům s Fausta* a dále např. *Stan, Most, Dub, Hradní brána, Sochy do Anglické zahrady, Velký záhon, Voliéra do Zahrady, Balustráda, Stromy – pomerančovníky, Hodiny se dvěma skelety, Mříže, Skály*).

A ovšem i Mössner — využívaje těchto dekoračních prvků časem stále rozsáhleji — brzy dospěl k pokusům vytvářet z takto koncipovaných součástí dekorace, působící více než malířským zpodobením trojrozměrnosti zobrazovaných objektů trojrozměrností skutečnou. Tak např. pomocí spojení stavěcí kulisy zpodobující kmen dubu a několika za sebou zavěšených prostříhaných sufit, znázorňujících korunu tohoto rozsochatého stromu, vytvořil prostorový objekt **Dub** pro inscenaci opery *Norma* (1845 [?]). Spojováním různých kulisových stěn, „zdí“ znázorňujících stěny domů a naléhajících na sebe v ostře vyznačených rozích vytvářel řadu scénických objektů navozujících svou plasticitou přesvědčivě iluzi skutečných domů — takové „lomené“ dekorace se objevily před rokem 1845 např. v jeho dekoraci *Moderní město*, v níž se vedle „jednoduché“ stavěcí kulisy **Dům** uplatnila čtyřdílná „lomená“ dekorace **Velký dům**. V dekoraci pro hru *Noc hrůzná v zámku Paluzzi*, v dekoraci nazvané „**Palluzzi-zimmer**“, pokusil se před rokem 1845 na pražském jevišti snad vůbec poprvé uzavřít jevištní prostor, znázorňující zde palácovou síň, pevnými stěnami na způsob později známých „uzavřených“ neboli „francouzských pokojů“ (dekorace se skládala z prospektu se vsazenými středovými dveřmi, ze šesti kulis, z jedné přenosné stavěcí kulisy, ze dvou postranních stěn, ze čtyř postranních „zdí“ s průchozími dveřmi, ze dvou postranních „zdí“ s otevíracími a zavíracími okny a z jednoho v úředních dokumentech blíže nespecifikovaného „výsadního kusu“). V padesátých letech zhotovila prý dílna Stavovského divadla ještě pod Mössnerovým vedením dva takové „uzavřené pokoje“, z nichž jeden, představující věrohodně bohatý měšťanský interiér, vymezoval prostor jeviště pomocí tří pevných stěn a stropu na těchto stěnách ležícího. Atp.

I pro Mössnera hlavním prostředkem transformace malířsky pojímané kulisové dekorace v dekoraci plastickou, pojímanou víceméně „architektonicky“, staly se různé dekorační součásti, které svou trojrozměrnost již nepředstíraly, které byly trojrozměrnými z vlastní povahy svého materiálového vypracování, např. praktikáblý, můstky, schůdky, otevírací dveře a okna, nábytek a rekvizity, ale i záclony a závěsy. Značného významu v tomto procesu i v jeho případě nabývaly zejména plastické dekorační doplňky vyráběné metodou kaširování, spojované často v jeden celek s kulisovými prvky, zejména se stavěcími kulisami, tzv. „předsadní kusy“, plastické kořeny stromů, různé stavební přístavky, balustrády, ploty a plůtky atp. A také on se často uchyloval k vyzdobování „jevištních interiérů“ různými draperiemi, závěsy a záclonami, které silně přispívaly k navození iluze, že to co na jevišti se předvádí, je reálným životním prostředím.

V této době ovšem ani Mössner nenalezl odvahu jít k nějakému výraznějšímu potlačení systému kulisové dekorace — všechny uvedené pokusy skončily

u kompromisního pojetí jevištní výpravy, spájajícího v jednotu prvky staré i nově se rodící konvence. Tak např. svůj **Měšťanský pokoj** (1844) upravil z perspektu, šesti kulis, jedněch dveří středních a čtyř postranních a ze dvou postranních oken, **Selskou místnost** (před rokem 1845) z perspektu, šesti kulis, jedněch středních dveří, dvou postranních dveří a ze dvou postranních oken. **Zcela moderní sál** (1846) z perspektu se dvěma vchody, z osmi kulis, jednoho oblouku a ze dvou dveří. **Obrazárnu** (před rokem 1845) z perspektu, osmi kulis, jedněch středových dveří, dvou postranních dveří a z jednoho postranního okna. Dekorace **Město** (1844) se skládala z perspektu, dvanácti kulis a ze dvou „lomených“ **Domů**.

Pro inscenaci Meyerbeerovy opery *Die Kreuzritter in Ägypten (Křižáci v Egyptě)*, uvedené ve Stavovském divadle o slavnostním představení konaném v září 1836 na počest korunovace Ferdinanda V. za českého krále, vytvořil mj. — a to pro její 2. jednání — dekoraci **Turecký přístav**, sestávající se z perspektu, dvanácti kulis, jedné „zdi“, jednoho **Popředí se sfingami**, z dvou „kusů“ parapetu představujícího **Mořskou vodu**, **Velké lodě pro hudebníky** skládající se ze tří „kusů“, **Lodě pro křižáky** a **Sultánovy lodě s baldachýnem**.

Výjimku v tomto směru představuje v Mössnerově jevištněvýtvarné tvorbě dekorace k pražskému německému představení Nestroyovy frašky *Zu ebener Erde und im erster Stock oder Die Launen des Glückes (Při zemi a v prvním poschodí aneb Rozmary šťestí, 1835)*, v níž výtvarník pomocí těžkých staveb — inspiruje se vídeňským provedením této frašky — rozčlenil scénu na dvě hrací plochy, uspořádané do podoby dvou podlaží poschodového domu.

Pro Trauxholdornovu hru z vojenského prostředí *Pan Havlín čili Přepadení v pohraničních horách* (před rokem 1846), a to pro její 1. dějství, vyhotovil dekoraci **Zahrada**, v níž instaloval tři funkční vodotrysky, otevírací branku a k vytvoření jevištní iluze prostředí polního ležení dal postavit na scénu několik vypůjčených vojenských stanů, které obklopil z živé přírody sem přenesenými stromy a keři. V inscenaci *Romea a Julie* (před rokem 1846) vytvořil dekoraci **Hořící galerie na hradě**, která se během představení proměnila trikem v obraz téhož místa po jeho vyhoření, zaplněného troskami trámů a zdi. Pro baletní představení *Glücklicherschiffbruch (Šťastné rozkotání lodi, 1836)* od Fabriho vytvořil dekoraci představující přístav s plovoucími loděmi a bárkami v pozadí, jakož i pohyblivou kajutu. Roku 1841 ve své dekoraci **Slavnostní (Nádherný) sál (Prunksaal)** přikryl stavěcí kulisy představující slavnostní sál poprvé stropem.

Na Mössnerův příklad navazovali pochopitelně i jeho mladší druhové, Peter Anton Jaich, Alois Gustav Schulz a Jan Václav Kautský, kteří dokonale ovládli tyto technické novoty, uplatňující se při vytváření kulisové scény, a rozvíjejíce všechno progresivní, co vytvořily předchozí generace, dovedli vývoj tohoto zobrazovacího systému do roku 1862, roku rozdělení Královského zemského divadla na divadlo německé a české, k jeho zmíněnému vyspělému stupni.

Vývoj samostatné české jevištněvýtvarné tvořivosti, vývoj, jehož hlavním prostředím se stává roku 1862 ustavené Královské české zemské divadlo působící v Prozatímním divadle a na několika pobočných scénách, začíná na tomto evolučním stupni. Tedy nikoli v bodě „nula“, ale na onom stupni, kterého dosáhl vývoj dekorační konvence právě ve Stavovském divadle.

Všichni „domácí“ výtvarníci Královského českého zemského divadla se snažili navazovat velmi bezprostředně na nejdůležitější výsledky tvorby svých předchůdců i kolegů z německého Stavovského, později Královského zemského divadla, zejména pak ty, které se pojí ke jménu Mössnerovu, a ve svých vlastních kracích se je pokoušeli v rámci podmínek, daných stísněnými vnějšími okolnostmi českého divadelního podnikání, i překonávat rozvinutím některých nových originálních postupů (zejména pak v oblasti formování vztahu díla k prostředí jeho původu, především ovšem v úsilí o vystižení specifík domácího prostředí).

V té souvislosti je nutno považovat za významné, že na vytváření jevištních výprav prvního českého divadla v Praze se od samého jeho založení vedle výtvarníků českého původu podíleli i výtvarníci cizích národností; kromě výtvarníků pražského německého divadla, kteří zprostředkovávali českému divadelnictví svou tvorbou onu tradici evropského dekoračního umění, kterou i oni sami spoluvytvářeli, byli to i divadelní malíři a strojmistři vídeňští, berlínští, drážďanští, pařížští aj. Obvykle se v naší domácí odborné literatuře účast těchto výtvarníků cizího původu, spjatých s názorovým světem zahraničních, zejména rakouských a německých divadel, na vypravování děl českého divadla hodnotí negativně, jako něco, co bylo na újmu vyhraňování „národního charakteru“ českého jevištního výtvarnictví, a často velmi nespravedlivě bývají tito výtvarníci také označováni za pouhé rutinéry, představitele dobové konvence. Nelze však pominout, že jejich většina — nehledíc ani k vysoké umělecké vyspělosti děl mnohého z nich, které si vážil např. i Jan Neruda (viz např. jeho ocenění práce vídeňského Moritze Lehmana anebo francouzských výtvarníků z pařížského divadla Port Saint Martin) — uváděla skrze své dekorace na českou scénu technické postupy, které se praktikovaly jinde a s nimiž domácí výtvarníci nebyli vždy obeznámeni, a pomáhala tak pozvedat tuto provinciální scénu na úroveň nejmodernějších evropských scén. Toto konstatování platí zejména o hostujících v Praze výtvarnicích vídeňských divadel, o zmíněném již Lehmannovi, Brioschim, Burghartovi a Kautském, z nichž dva posledně jmenovaní — jak už řečeno — ostatně pocházeli z Čech, ale také o bratřech Brücknerových z Koburgu pracujících pro světově proslulé divadlo meiningenské.

* * *

V prvním období působení Královského českého zemského divadla, kdy bylo toto divadlo pod ředitelskou správou Franze Thomého ještě personálně a organizačně spojeno s Královským zemským divadlem německým a dočasně využívalo služeb jeho dekoratérské dílny a zčásti spolupracovalo se zahraničními hosty, tedy v období trvajícím od okamžiku otevření divadla dne 20. listopadu

1862 do okamžiku jeho plného osamostatnění, kdy byla jeho správa převedena z rukou ředitele Thomého do rukou ředitele Liegerta, 28. března 1864, byla ovšem převážná část jeho nově vznikajících dekorací koncipována ještě v duchu tradičního pojetí kulisového dekoračního systému, a to namnoze v poloze, která byla novějším vývojem evropského jevištního výtvarnictví již překonána a opuštěna: jejich autoři — navzdory tomu, že byli mezi nimi přední domácí i zahraniční výtvarníci, jako např. zprvu v Praze ještě pobývající Kautský nebo vídeňský Brioschi — vypravovali tehdy inscenace Prozatímního divadla pomocí převážně několika základních prvků kulisové scény, prospektu a tří párů postranních kulis, nebo prospektu, oblouku a dvou párů takových kulis, nebo prospektu a dvou oblouků.

O příčinách tohoto jevu lze se jen dohadovat. Není vyloučeno, že hlavní příčinou konzervativního pojmání nově zhotovovaných základních dekorací Prozatímního divadla byla skutečnost, že zemská intendantura neměla sdostatek hmotných prostředků, aby se při nezbytnosti vyrobit do začátku naráz větší počet dekorací, které by umožnily rozběhnout repertoárový provoz, mohlo pomýšlet na výrobu dekorací technicky složitějších, a finančně proto i nákladnějších, nebo že nebyla volná kapacita pro výrobu v zemské dekorační dílně, která nově musela zásobovat dekoracemi dvě divadla najednou, nebo z obou těchto příčin.

Tak např. Carlo Brioschi, člen proslulého rodu italských, později ve Vídni se usadivších a porakouštělých dekoratérů a divadelních malířů, syn slavného Giovanniho Brioschiho, který svého času též pracoval pro Prahu, kráčeji od roku 1854 jako nástupce svého otce ve funkci divadelního malíře vídeňské dvorní opery a též vedoucího rodinné dekorátérské firmy od úspěchu k úspěchu (v Praze byl tehdy populárnější než jeho otec: v nově zbudovaném Novoměstském divadle byl roku 1859 podle jeho návrhů vyzdoben strop, Brioschi sám pro toto divadlo namaloval hlavní oponu a vybavil je řadou základních dekorací), vytvořil v letech 1863–1864 — ač před tím byl Stavovskému divadlu dodával dekorace nejmodernějšího typu — pro Prozatímní divadlo okolo deseti (úředními dokumenty je doloženo, že jich bylo pouze osm, ale podle údajů na cedulích a informací tisku zhotovil ještě asi jednu až dvě dekorace nad tento počet) obecných a individuálních dekorací výhradně kulisového typu, koncipovaných v duchu toho nejkonzervativnějšího pojetí kulisového dekoračního systému.

Např. jeho obecná dekorace *Gotický sál* (1863) — dekorace, kterou se českému publiku představil vůbec poprvé — se skládala pouze z prospektu a ze šesti postranních kulis, podle data vzniku v pořadí druhá jeho dekorace, určená české scéně, dekorace *Neapol* (vystupující též pod názvem *Krajina u Neapole ve Vlaších*, 1863) rovněž z prospektu a ze šesti kulis, jeho dekorace *Krásostavitelské (Architektonické) město* (1863), která se nejprve uplatnila v inscenaci Shakespearova *Kupce benátského* (1863) a pak pod názvem *Starobylé město* znovu v Shakespearově tragédii *Romeo a Julie* (1864) z prospektu a ze dvou oblouků, jeho dekorace *Zahrada* (asi totožná s dekorací uváděnou v úředních spisech pod názvem *Jižní park*, procházející z konce roku 1863) z prospektu, oblouku a ze čtyř kulis, stejným způsobem byla upravena dekorace *Sál senátorů* (1864) — skládala se z prospektu, oblouku a ze čtyř kulis — a *Forum Ro-*

manum — ta sestávala z prospektu, oblouku a ze šesti kulis (dvě nebo dokonce všechny tři posledně jmenované dekorace účinkovaly v inscenaci Shakespeara *Julia Caesara*, již 28. března 1864 zahajoval svou éru Liegert).

* * *

Nicméně již v tomto prvním období existence Královského zemského českého divadla se na jeho jevišti objevovaly dekorace naznačující, že ani toto chudé divadlo nesetrvá při právě charakterizovaném tradicionalistickém způsobu vypravování her — a že i ono — jakmile se zlepší hmotné a provozní podmínky jeho práce — přimkne se i v této oblasti své tvorby k progresivnějším vývojovým trendům prosazujícím se v evropském jevištním výtvarnictví, jejichž působením docházelo k proměně tradičního kulisového systému. Někteří výtvarníci pracující pro toto divadlo — a to i ti, kteří pod tlakem podmínek byli v prvopočátečním období jeho existence nuceni respektovat zavedený starší úzus vypravování scény —, již tehdy projevovali snahu rozrušovat tradiční pojetí dekoráční práce tím, že kulisové dekorace doplňovali různými prvky trojrozměrnými, individualizovanými, „výsadními kusy“, „lomenými“ („dvojduchými“) stavěcími kulisami, plastickými přístavky a doplňky, mobiliářem a rekvizitami.

V téže době, kdy Brioschi zásoboval z Vídně Královské české zemské divadlo dekoracemi umělecky sice mimořádně zdařilými a působivými, avšak po technické stránce navýsost konzervativního pojetí, Jan Václav Kautský — krátce předtím, než na jaře 1863 nastoupil do služeb dekoráční dílny vídeňského dvorního divadla, aby se zde stal Brioschiho kolegou, a bezprostředně poté — vytvářel pro pražské české divadlo vedle dekorací téhož typu i dekorace koncipované v duchu nejmělejších výbojů Mössnerových. V jejich podobě, i technické, se projevovala snaha zrealizovat a zkonkretizovat jevištní obraz životního dění i tím, že scéna získá skrze tyto dekorace, zejména právě různé dílčí dekoráční prvky, vestavované jednotlivě do tradiční kulisové výpravy, charakter prostředí působícího svou skutečnou, nepředstíranou trojrozměrností.

V období od vzniku Královského českého zemského divadla v listopadu 1862 do jeho plného osamostatnění, do konce března 1864, vytvořil pro ně Kautský — nehledě k tomu, že vymaloval strop Prozatímního divadla v renesančním stylu, navrhl řešení jeho portálu a vyrobil pro ně hlavní malovanou oponu, dále mezioponu, tři écharpy k oponě a dvě proscéniové stěny — nejméně osm, možná však až jedenáct celistvých dekorací a řadu dekoráčních doplňků (v dochovaném opisu inventáře z tohoto období figuruje Kautského jméno jako jméno autora celkem osmi dekorací, v protokolech Zemského výboru je potvrzeno jeho autorství — kromě autorství opon a jejich příslušenství — dokonce v případě pouhých šesti dekorací, mezi nimi však tři, které nejsou v inventáři zachyceny, cedule ohlašují scénické využití toliko sedmi z nich). Byly to — jak dosvědčují zmíněné úřední materiály — dekorace **Pokoj měšťanský** (1862), **Pokoj nádherný** (1862), **Síň** (1862), **Krajina otevřená** (1862), **Červený sál** (1863), **Město ve slohu středověkém** (**Středověké město**, **Gotické město**, 1863), **Les** (nebo též **Černý les**, 1863) a snad i dekorace **Jedlový les** (1864), a dále dekora-

ce **Vesnice** (1864) a **Selský dvůr** neboli **Dvůr pachtovní** (1864) a konečně dekorace **Římský sál** (1864). Tento soubor základních dekorací doplňovaly různé druhy kulisy (**Kulisy Draperie**, **Kulisy lesní**) a sufit (**Červená sufitá**, **Nebe**, **Oblaka**, **Dřevěný strop**, **Klenutý strop**, **Lesní klenba**). Z údajů cedulí lze pak usuzovat, že **Pokoj měšťanský** se poprvé objevil asi v premiéře veselohry Pier-ra Henriho Adriana Decourcelleho a L. Thibousta *Obědvám s matkou* (1862) a **Pokoj nádherný** asi v představení Putlitzova *Solného* (1862), **Gotické město** pak v 1. jednání inscenace Shakespearovy tragédie *Život a smrt krále Richarda Třetího* (1863), **Les** ve 4. jednání inscenace *Krále Leara* (1863), **Římský sál** v proměně 1. jednání inscenace Belliniho *Normy*, hrané v počátku Liegertovy éry (1864), a **Selský dvůr** ve 2. jednání inscenace Mosenthalovy *Debory* z téhož času (1864).

Většina těchto dekorací byla po technické stránce koncipována tím nejjednodušším způsobem. Avšak např. dekorace **Gotické město** (**Středověké město**, **Město ve slohu středověkém**), kterou Kautský zhotovil — jak řečeno — až za svého pobytu ve Vídni pro zmíněnou inscenaci *Richarda III.*, uvedenou v říjnu 1863, se skládala z prospektu, ze šesti kulisy a ze šesti patrně „lomených“ stavěcích kulisy představujících jednotlivé domy. Jeho dekorace **Vesnice**, pocházející z počátku roku 1864, o jejímž vstupu na scénu bohužel nemáme zpráv, pak z prospektu, oblouku — tzv. **Brány**, dvou kulisových **Zdří**, ze stavěcích kulisy **Věž** a **Strom** (či **Stromy**) a ze dvou dalších, v pramenech však blíže neidentifikovaných dekoračních součástí. Krátce nato, v dubnu 1864, bezprostředně po zahájení ředitelského období Liegertova, se v inscenaci *Debory* ve 2. jednání objevila na jevišti Prozatímního divadla Kautského nová dekorace **Selský dvůr**, v soupise dekorací uváděná též pod názvem **Dvůr pachtovní**, vytvořená ještě za Thomého ředitelování, ve které se vyskytoval prospekt znázorňující zadní stěnu pachtovního domu, oblouk, dvoukřídlová vrata upevněná mezi dvěma pilíři, postranní dveře a stavěcí kulisa (nebo plastický „kus“) **Studně**. Plastické dveře zakomponoval Kautský i do jinak zcela tradičně koncipované dekorace **Červený sál**, dodané do Prahy v prosinci 1863, sestávající z prospektu, oblouku a ze čtyř kulisy; dveře byly vsazovány do středové části prostříženého prospektu.

* * *

Také divadelní malíř a strojmistr Napoleon von Romer, který v Mössnerově dekorační dílně nastoupil roku 1863 na místo opuštěné Kautským a působil zde až do konce ředitelské éry Franze Thomého, tj. do 27. března 1864, marně se v únoru a březnu toho roku ucházejí v konkursu o funkci zemského malíře českého divadla, usiloval o podobné dynamičtější pojetí kulisové jevištní výpravy: rovněž on ve svých výpravách rozsáhle uplatňoval vedle tradičních prvků kulisové scény četné stavěcí kulisy, plastické doplňky, nábytek, rekvizity a jiné individualizované dekorační prvky. To se projevovalo jak v jeho pracích určených pro pražskou německou scénu, tak v jeho pracích určených pro pražské divadlo české (pracoval pro ně jako zaměstnanec Mössnerův a později — v časovém úseku od 1. dubna 1864 do 31. prosince 1865 — jen jako host).

Pro české divadlo Napoleon von Romer zhotovil celkem asi deset až dvanáct kompletních dekorací. Z toho počtu osm vytvořil ve sledovaném období, a to dokonce v rozmezí posledních tří měsíců Thomého ředitelské vlády, v období od počátku ledna do konce března 1864. Byly to obecné dekorace **Hradební dvůr**, **Gotický sál**, **Veranda**, **Staroněmecký pokoj měšťanský**, **Slavnostní sál**, **Zahrada** a **Turnajiště** (v případě dvou naposled jmenovaných jde pravděpodobně o jednu a tutéž dekoraci, v dokumentech označenou dvěma různými názvy!), **Stan** a další dvě dekorace dosud neidentifikované. Po Liegertově nástupu v březnu 1864 k nim připojil snad i prospekt **Benátky** (1864), dekoraci **Hladomorna** (resp. **Strachomorna**, 1864) a pohyblivou „wandeldekoraci“ s příslušným strojním zařízením **Cesta z Plzně do Prahy** (1865).

Z těchto dekorací **Slavnostní sál** byl využit k vypravení scény při *Proslovu*, jímž bylo pod vedením Liegertovým zahájeno 28. března 1864 údobí plné samostatnosti divadla, dvě nové dekorace — snad **Staroněmecký pokoj měšťanský** a **Zahrada** (**Turnajiště** ??) — se objevily na scéně v premiérovém nastudování Halévvyho *Židovky*, které mělo premiéru téhož dne a v němž charakterizovaly prostředí děje exponovaná ve 2. a 3. jednání opery, prostředí v libretu specifikovaná jako V domě Eleazarově a Místodržitelova zahrada — Turnajiště (též *Tabule v císařské zahradě u místodržitele*), a další dvě — dosud se nepodařilo přesně odhalit, které to byly (dle obsahu hry soudíme, že to mohla být dekorace **Stan**) — v představení *Povídka královny Navarské* — v 1. a ve 4. jednání hry, která byla uvedena den poté. Dekorace **Hladomorna** (neboli **Strachomorna**) se uplatnila samozřejmě v proměně 2. jednání inscenace Weberova *Střelce kouzelníka*, která byla provedena v srpnu toho roku v Novoměstském divadle. Konečně zmíněná „wandeldekorace“ **Cesta z Plzně do Prahy** byla pořízena ke stejnojmenné hře uvedené na počest zahájení vlakového spojení mezi Prahou a Plzní 27. prosince 1865.

Svou patrně první dekoraci pro české divadlo (bohužel nevíme, ve které inscenaci byla použita), **Hradební dvůr**, vytvořil Romer na počátku roku 1864 (protokolárně ji odevzdal do majetku Země české 25. ledna 1864), a již v této jeho scénografické kreaci se silně prosazoval trend reformovat tradiční systém kulisové scénické výpravy. Dekorace se skládala nejen z tradičních součástí kulisové scény, z prospektu, oblouku a z jedné postranní kulisy, ale také z řady stavěcích kulis, konkrétně ze samostatných „výsadních kusů“ **Hrad**, **Brána**, **Most**, **Věž**, **Zed' k věži** a z dalších dvou „zdí“.

Dekorace **Turnajiště**, kterou toho roku připravil k Halévvyho *Židovce* (1864), byla sice koncipována ještě v duchu tradičního pojetí kulisového dekoračního systému, byla sestavena z prospektu a ze šesti kulis, tzv. haxen, představujících sloupy. Naproti tomu dekoraci **Hladomorna** (**Strachomorna**, v úředních dokumentech uváděná též pod názvem **Vlčí stráž**) z téhož roku, určenou pro inscenaci *Střelce kouzelníka* (1864), nastudovanou na velkém jevišti Novoměstského divadla, koncipoval již v duchu programového úsilí směřujícího k reformě zmíněného systému: tu sestavil z prospektu, čtyř kulis a hned ze šestnácti „výsadních kusů“. V tomto případě šlo o dekoraci trikovou, k jejímuž vyrobení použil prý navíc ještě deseti starších kulis z fundu instruktů, což mu přivodilo

něpříjemnosti s intendanturou, která o tom nebyla předem informována. Romer totiž prospekt a patrně i kulisy vyhotovil v rozměrech co do výšky dvojnásobně převyšujících výšku běžných dekorací. Učinil tak proto, aby v horní části prospektu a kulisy mohl vymalovat „skály a oblohu“, ve spodní pak „skály ohnivé“ tj. krajinu zachvácenou plameny. Prospekt i kulisy byly zavěšeny na provazištních tazích spuštěných nízko nad z hledišť viditelný prostor jeviště, pročež jejich spodní části ležely původně shrnuty na jevištní podlaze; v průběhu výjevu, v němž Kašpar vyvolává z podzemí „pekelné duchy“, když byly pozvolna taženy do výše, se pak před očima diváků na nich namalované „skály obyčejné“ proměnily ve „skály ohnivé“.

Romer byl také — jak z řečeného vyplývá — tvůrcem jedné z tehdejších tzv. „wandeldekorací“, uplatnivších se na českém divadle, zmíněné *Cesty z Plzně do Prahy*.

O tom, že dekorace Napoleona von Romera se jeho současníkům jevily jak po umělecké, tak po technické stránce mimořádně zdařilými, svědčí mj. fakt, že např. jeho dekorace *Slavnostního sálu*, kterou vyrobil na počátku roku 1864 — jak řečeno — pro slavnostní zahájení Liegertovy éry, pro *Proslov* předcházející představení Shakespeara *Julia Caesara*, byla v Prozatímním divadle využívána ještě v roce „druhého“ otevření Národního divadla, roku 1883, kdy jméno Romer bylo dávno již zapomenuto. Jak dokládá Haissovo *Scenarium s půdorysy her hraných v letech 1882 — 1889* účinkovala tato dekorace toho roku např. v *Donu Juanovi* i v *Afrikánce*, a její dílčí části např. v *Lucii (Lucii z Lammermoorů)* a ve *Zvoncích cornevillských*, zadní stěna pak v *Robertu ďáblovi* aj.

* * *

Popsaný progresivní trend tehdejšího vývoje systému kulisové dekorace si ve velké míře podroboval i jevištněvýtvarnou tvorbu hlavního dekoračního malíře Prozatímního divadla Josefa Macourka, který za dvanáct let své činnosti v tomto divadle v letech 1863–1874 vytvořil pro ně okolo dvou set kompletních dekorací a velký, obtížně vyčísitelný soubor jednotlivých dekoračních kusů.

Již během své jednorozční externí spolupráce s Prozatímním divadlem za dohasínající ředitelské éry Franze Thomého, v období od března 1863 do poloviny března 1864, tedy do chvíle, kdy se přihlásil do konkurzu o místo dekoračního malíře českého divadla a toto místo získal, Macourek pro ně podle svého vlastního tvrzení, uváděného v přihlášce do konkurzu, vytvořil osm dekoračních komplexů a řadu dekorací dílčích. Pravdivost tohoto tvrzení však dokládá i hodnověrný úřední pramen, soupis inventáře českého divadla z doby Thoméovy. Z tohoto pramene se dovídáme i názvy těchto dekorací: byly prý to konkrétně celistvé dekorace *Renesanční pokoj* (1863), *Park* (1863), *Salon v zahradě* (1863, podle soupisu 1864[?]), a *Salon v zahradě ze tří dílů* (1863), *Červený sál* (1864[?]), *Růžový pokoj* (1864), *Pokoj s růžovými kytkami* (jindy uváděno jako *Pokoj s růženými kytkami*, tj. s tapetami využívajícími jako ornamentálního motivu stylizovaného obrazu květu růže, 1864) a *Pokoj měšťanský zelené barvy* (1864). Podle téhož pramene kromě těchto celkových dekorací

vyhotovil tehdy ještě dílčí dekorace **Dům švejcarský** (1863), **Vodomet** (**Vodotrysk**, 1863), které obě byly využívány spolu s dekoracemi **Park** a **Zahrada**, a dvojitou **Záclonu z rouge** (1864), jejíž lícová strana byla bohatě zdobená zlatem, rubová pak podstatně prostěji, takže ji bylo při příslušném způsobu zavěšení možno použít buď jako výzdobu k dekorování charakterizovaných honosných palácových prostorů, nebo jako dekorativní součást na scéně předváděných „příbytků obyčejnějších“. Předávacími protokoly je pak potvrzeno dodání všech těchto dekorací s výjimkou **Salonu v zahradě**, navíc se však z nich dovídáme, že koncem března 1864 vyrobil Macourek ještě **Římský pokoj**, který byl předán do správy Země české již za Liegertovy éry, 4. dubna toho roku.

V naší literatuře o českém divadle druhé poloviny 19. století se ustálilo mínění, že Macourek jako hlavní scénický výtvarník Královského zemského českého divadla v letech 1863–1874 zastával stanoviska navýsost konzervativní, což se prý negativně projevilo nízkou úrovní jak technické koncepce jeho dekorací, tak maleb je pokrývajících. Úřední dokumenty přinášející podrobné popisy technického řešení Macourkových kreací, zachované návrhy jejich výtvarného pojednání, jakož i dobové divadelní referáty o nich vypovídající, však svědčí o tom, že tyto kreace — a to již po technické stránce — byly plně na výši soudobého vývoje evropského jevištního výtvarnictví, byť pro nedostatek finančních prostředků a pro prostorovou stísněnost jeviště, jimž byly určeny, nemohly nabýt oné efektní podoby, jakou se vyznačovala díla tehdy předních výtvarníků zahraničních a později i českých výtvarníků pracujících pro Národní divadlo. Ačkoli se Macourek při tvorbě dekorací v zásadě ovšem přidržoval běžného tehdy způsobu charakterizace prostředí dramatického děje jevištněvýtvarnými prostředky, tedy prostředky pojednávajícími jevištní prostor jako iluzionisticky pojatý malířský obraz — činili tak v podstatě i všichni jeho souputníci — zřetelně ve svých výtvozech překračoval omezující rámec staré konvence kulisové scény uvědomělým úsilím utvářet tento prostor již nejen prostřednictvím iluzionistické perspektivní malby na tradičně pojatých kulisách a prospektech, ale i za pomoci moderněji pojatých dekoračních součástí, mj. i plastických. Od samého počátku jeho práce pro Královské české zemské divadlo se mezi těmito jeho pracemi vyskytovaly vedle konvenčně pojatých kulisových dekorací starého typu, vymezujících prostředí děje obvykle pomocí prospektu a tří párů kulis a tří sufit anebo jednoho až dvou oblouků, i dekorace upravující scénický prostor do podoby znázorňovaných dramatických dějišť různými stavěcími kulisami, mj. i „lomenými“, praktikáblly a schůdky a dalšími plastickými prvky, nábytkem a rekvizitami atp. Díky tomu, že s těmito prvky modelace scénického prostoru pracoval stále rozsáhleji, se Macourek zejména v jevištních výpravách inscenací některých opemních děl a výpravných her v závěru své životní dráhy dobral ke značně přesvědčivému, s životní pravdou korespondujícímu vyjádření trojrozměrnosti zobrazovaných prostředí.

První takovou dekorací překračující poněkud rámec tradičního typu kulisové scény odevzdal Královskému českému zemskému divadlu již právě roku 1863: jeho obecná dekorace **Park** se skládala — jak bylo tehdy obvyklé — z pozadí (asi celkového prospektu), oblouku a ze čtyř kulis, avšak kromě těchto běžných součástí kulisové dekorace se zde navíc uplatnily dvě individualizované dekora-

ce „domů“, stavěcí, patrně „lomené“ kulisy **Zahradní salon (Gartensalon)** a **Švýcarský dům**, jakož i plastické **Mříže**. Téhož roku 1863 vytvořil dekorace — jak řečeno — **Sál a Salon v zahradě**: zatímco **Sál** se skládal pouze z prospektu, oblouku a ze čtyř kulis, **Salon v zahradě** byl sestaven ze tří stavěcích kulis a z celé řady doplňků. V dekoraci **Římský pokoj** z roku 1864 se vedle prospektu a dvou kulis uplatnily také plastické prvky: dvě stavěcí kulisy s průchozími dveřmi a dvě postranní kulisy s otevíracími okny.

* * *

Vůbec nejdůsledněji prosazoval nicméně toto modernější pojetí kulisové scény v českém prostředí nejmladší z plejády výtvarníků vybavujících v tomto počátečním období jeho existence Prozatímní divadlo základním dekoračním fondem, Hugo Ullik. Ač podobně jako Romer byl roku 1864 co uchazeč o přijetí na místo českého dekoračního malíře odmítnut, právě on — a to snad právě proto, že vystupoval již tehdy jako horlivý zastávce nejprogressivnějších trendů v soudobém jevištním výtvarnictví, byl v letech 1862–1864 pověřen úkolem doplnit základní fond kulisových dekorací divadla různými nezbytnými doplňky, souborem dílčích dekoračních prvků, a to především plastických. Tohoto úkolu se zhostil s mimořádným zdarem — a tím méně bylo pochopitelné, že nebyl hned tehdy na místo vedoucího české dekorační dílny přijat — a v uvedených letech vybavil (patrně ve spolupráci s řadou řemeslníků) Prozatímní divadlo skoro třemi desítkami scénicky velmi působivých a technicky velmi vyspělých dekoračních prvků, stavěcích kulis, „výsadních kusů“, „lomených“ dekorací, plastických doplňků všeho druhu, nábytku a rekvizit.

Např. již v květnu 1863, tedy sotva půl roku po otevření Prozatímního divadla, odevzdal k zanesení do inventáře majetku Země české — jak z dochovaného jeho vlastního soupisu i ze záznamů inventární komise vyplývá — celkem jedenadvacet jednotlivých plastických dekoračních objektů: byl to např. prostorově pojatý skládací **Gotický dům s dveřmi a oknem k otvírání**, dále objekty **Moderní dům** a **Selský (Vesnický) dům**, oba vybudované na stejném technickém principu, téhož druhu **Kaple s dvoudílnými dveřmi a pozadím** a obdobně koncipovaná **Poustečna**, plastické objekty **Městská brána otevírací ze dvou dílů**, **Hradební zeď z jednoho dílu se závěsnými otevíracími dvířky**, **Žalářní zeď s otevíracími dveřmi** a podobná **Branka k zahradě (Dveře do zahrady)**, dále kulisový objekt **Dub**, skládající se z plastické stavěcí kulisy představující **Peň stromu** a ze závěsné, patrně též plastické sufity představující **Větvoví**, obdobná kulisa **Lípa (Lipový strom)** a **Ovocný strom** a dvě stavěcí kulisy **Lesní křoví** a rovněž dvě stavěcí kulisy **Křoví zahradní**, čtvero „výsadních kusů“ **Skála**, dvojdílný **Tyčkový plot s brankou (s dveřmi)**, **Zábradlí**, dvoustranná **Zahradní lavička**, z jedné strany představující **Lavici dřevěnou**, z druhé **Lavici kamennou**, **Sloup pro mučedníky-kajcínky**, dva **Kandelábry** aj.

V listopadu téhož roku tento soubor dekoračních prvků, z nichž se dalo variabilně sestavit několik různých dekorací, pak doplnil o technicky mimořádně vyspělou dekoraci **Selská světnice**, která — zbudována na principu zaměnitel-

nosti jednotlivých svých prvků — mohla být efektivně využita v různém významovém určení. Technicky šlo vlastně jen o prospekt, dva páry postranních kulís a několik plastických doplňků: protože však Ullik prospekt pojal jako svého druhu oblouk, do jehož otvoru byly podle potřeby vestavovány a s obloukem těsně spojovány různé plastické prvky, např. **Otevírací dveře**, **Otevírací okno** a **Selský nábytek**, a poněvadž nadto vybavil dekoraci třemi různými pozadími, např. **Pozadím s hospodským nábytkem**, bylo ji možno na scéně uplatnit v celkem devíti různých variantách. Skutečně pak také patřila v následujících skoro dvaceti letech existence divadla k dekoracím nejvíce využívaným. Ještě v době těsně předcházející otevření Národního divadla bylo tuto dekoraci v Prozatímním divadle pravidelně vídat ve hrách čerpajících z prostředí života lidových vrstev.

* * *

Vlastní prostor pro vývojovou proměnu systému kulisové dekorace v Královském českém zemském divadle se však otevřel teprve po úplném rozdělení obou jazykově rozrůzněných provozů pražské ústřední scény a po ustavení samostatné správy českého zemského divadla v březnu 1864, kdy v jeho ředitelském vedení — jak řečeno — Franze Thomého vystřídal František Liegert a kdy osamostatnění tohoto divadla bylo v oblasti jevištního výtvarnictví dotvrzeno vybudováním samostatné dekorační dílny sloužící výhradně jeho provozu.

Ani poté se ovšem nezměnily vnější podmínky jevištnévýtvarné práce uplatňující se na scénách Královského českého zemského divadla. I nadále mohli čeští divadelníci požadovat po Zemském výboru uhrazení nákladů na výrobu toliko šesti nových dekoračních komplexů a úpravu tří takových komplexů staršího data vzniku ročně. Úhrada nákladů na pořízení dalších potřebných dekorací, zejména pak dílčích dekoračních součástí, nábytku a rekvizit, šla na vrub provozních nákladů jednotlivých nájemců divadla, v letech 1864–1865 Liegerta, v letech 1865–1866 k ředitelování znovu povolaneho Thomého, v následujících letech pak soukromopodnikatelských divadelních družstev.

Avšak skutečnost, že došlo k úplné emancipaci provozu pražského českého divadla na provozu pražského divadla německého, plně uvolnila tvůrčí síly jevištních výtvarníků pro české divadlo pracujících a mocně podnítila jejich kreativní aktivitu. I výtvarníci projevující se dříve velmi konzervativně snaží se tehdy prokázat své tvůrčí schopnosti originálními kreacemi na úrovni evropského vývoje jevištnévýtvarné tvorby, a v souvislosti s tím se zvyšuje i úroveň technického řešení jevištních výprav české scény. Již jen některé z těchto výprav mají charakter přísně malířsky koncipované kulisové dekorace, většina nabývá charakteru dekorací využívajících k vyvolání iluze trojrozměrnosti představovaného prostředí mj. i plastických prvků.

* * *

Vzorem jsou jim ovšem i nadále práce renomovaných zahraničních jevištních výtvarníků, zejména pak těch, kteří se v letech 1864 — 1883 se svými kreacemi uplatňují na českém jevišti, Brioschiho, Burgharta, Kautského, bratří Brück-

nerů, mocně zapůsobí jako příklad vyspělé dekorační tvorby dekorace profesora Lehmana aj.

Divadelní veřejnost obzvláště oceňovala dekorace, které pro Královské české zemské divadlo zhotovoval ve Vídni nejprve sám, od roku 1865 společně s Brioschim a posléze, od roku 1872, ve spolupráci i s Burghartem Jan Václav Kautský. S velkým uznáním — dokládají to četné referáty v novinách a časopisech — byly oceňovány jak pro svou malířskou, tak pro svou technickou vyspělost např. jeho dekorace **Římský sál** vyhotovená k 1. jednání Belliniho *Normy* (Prozatímní divadlo 1864), jeho **Krajina u Prahy** pořízená pro 3. jednání Šeborových *Templářů na Moravě* (tamtéž 1865) či **Bálová síň** k 1. jednání a **Zahrada** ke 2. jednání premiérového provedení Gounodovy opery *Romeo a Julie* (Novoměstské divadlo 1869), které jako dirigent nastudoval a řídil Smetana. Z těch kreací, které vytvořil společně s výše jmenovanými vídeňskými druhy pak např. lokálně příznačné dekorace k d'Énnerého a Corniovié činohře *Dva sirotci* (1876), zpodobňující **Quai Pont Neuf, Zahradu v Neuilly, Kostel Sct. Sulpice a Salpetrière** v Paříži a na základě historických studií koncipované, rovněž lokálně příznačné dekorace k prvnímu provedení Dvořákovy *Dimitrije* (Nové české divadlo 1882), přibližující divákovi známá místa Moskvy doby cara Borise Godunova. Po stránce technické vývojovou vyspělost těchto dekorací obzvláště dokládá skutečnost, že např. Kautského **Zahrada k Romeovi a Julii** se skládala z prospektu, z dokonce hned čtyř oblouků a z plastického „stavěcího kusu ze dvou dílů“ **Balkon** zpodobujícího roh paláce Kapuletů ve Veroně s pověstným „Juliiným balkonem“, dekorace **Byzantský sál**, jedna z pěti dekorací, které Kautský se svými společníky vyrobil pro *Dimitrije* pak z prospektu, dvou oblouků, tří „zdí“, **Zdi s oknem, Sloupového dílu**, dvou sutfit, dvou blíže necharakterizovaných „výsadních kusů“, **Trůnu a Pozadí k trůnu**, jakož i dvou **Mříží k oblouku**.

Z prací zahraničních výtvarníků pro formování nově se rodícího jevištněvýtvarného systému na českých scénách měly největší význam zejména dekorace určené k vypravění různých činoherních a zpěvoherních, a především ovšem operetních děl typu „velkých podívaných“, v Německu tehdy žánrově vymezených pomocí termínů „Naturtheaterschauspiele“ a Schautheatervorstellungen“, jako byly např. dekorace malířů pařížského divadla Port Saint Martin k dramatisaci Vernova románu *Cesta kolem světa v 80ti dnech* (v Novém českém divadle 1876), Lehmannovy dekorace k další „verneovce“ *Carův kurýr* (tamtéž 1877) a k Offenbachově operetě *Král Mrkvička* (tamtéž 1877), Brioschiho a Kautského dekorace k výpravné hře Adolpha Müllera *Oslí kůže* (v Novoměstském divadle 1866), Burghartovy a Kautského dekorace k Offenbachově operetě *Sněhulák* (v Prozatímním divadle 1872) a dekorace všech tří zmíněných mistrů k hře Franze Suppého *Ku městci aneb Divy přírody* (v Novém českém divadle 1876), k dramatickému „cestopisu“ Minny Kautské a Antonína Puldy *Společnost atlanticko-pacifická aneb Poctivý šejdiř* (tamtéž 1879) a konečně ke hře anonyma, napsané jen proto, aby při jejím provedení mohly být předvedeny dekorace již vyrobené dřívě pro jiný účel, *Mořem a vzduchem aneb Cesta za štěstím* (v Prozatímním divadle 1878).

Dokumenty, které by zcela konkrétně vypovídaly o způsobu výtvarného, především malířského ztvárnění tematických složek většiny těchto dekorací, jakož i o řešení jejich technických uspořádání se nepodařilo nalézt — mnohé ze zmíněných kreací, jejichž pořízení vyžadovalo velkých finančních obětí, byla pražskému Královskému českému zemskému divadlu jejich tvůrci a majiteli pouze na určitou dobu za úplatu zapůjčována (např. dekorace malířů pařížského divadla Port Saint Martin k *Cestě kolem světa v 80ti dnech* nebo čtyřicet dekorací Brioschiho a Kautského k *Oslí kůži* nebo dekorace Brioschiho, Burgharta a Kautského *Mořem i vzduchem* (ty odkoupil od těchto tvůrců předseda divadelního družstva a někdejší ředitel tohoto divadla Jan Strakatý a sám mu je pak mecenášsky dával k dispozici), pročež např. v úředních spisech Zemského výboru zcela absentují jakékoli záznamy, z nichž by bylo možno učinit si o nich přesnější představu (jejich zapůjčení bylo záležitostí dohody mezi jejich vlastníky a jednotlivými nájemci divadla). Jistou informací o jejich výtvarném pojednání a jevištnětechnickém řešení poskytují toliko jejich charakteristiky uváděné na dochovaných cedulích divadelních přestavení a v soudobém tisku. Nicméně z těchto pramenů — byť jsou méně hodnověrné než úřední listiny — je zcela zřetelně patrné, že všechny se vyznačovaly mimořádnou vyspělostí jak po stránce malířské, tak po stránce technické; právě proto také budily u nejširší české divadelní veřejnosti veliký obdiv.

Tak např. dekorace malířů pařížského divadla Port Saint Martin k inscenaci *Cesta kolem světa v 80ti dnech* budily takový obdiv právě jak díky svému perfektnímu malířskému podání nejrůznějších konkrétních míst světa, tak díky množství použitých zde nových jevištnětechnických, zejména trikových postupů. V inscenaci založené na dramatizaci známého Vernova dobrodružného románu zpřítomňovali její tvůrci před očima diváků podobu různých těchto divákům známých i neznámých, často vysloveně exotických měst a krajů, jimiž vedla cesta anglického kapitána Fogga kolem světa, vyprovokovaná jeho nerozvážnou sázkou, z Londýna do Londýna: divák tu spatřil např. přístav v Suez, Allahabadu, indický prales, hadí sluj na Borneu, Zimní krajinu u Kearney, San Francisco a New York Předváděly se tu ovšem i takové děje jako byl pohřební průvod k sebeupálení indické kněžny, bitva s Indiány, přepadení pacifického expresu, výbuch parního kotle na námořní lodi Henrietta. Na scéně se objevila i živá zvířata, např. slon a velbloud, na jejich „účinkování“ ve hře upozorňovaly i divadelní cedule. To všechno ovšem vyžadovalo zvláštní péče jevištních výtvarníků o zařízení scény.

Obdobně tomu bylo i v případě dekorací firmy Brioschi — Burghart — Kautský k férii *Mořem i vzduchem*, založené rovněž na příběhu dobrodružného putování hrdinů světem, i tentokrát ovšem realizovaného nejrozmanitějšími dopravními prostředky, zde především loděmi a vzdušným balónem. I v této inscenaci inscenátoři přibližovali jistá známá a neznámá místa světa, např. Barnumovo muzeum Divokého západu v New Yorku, africkou savanu, kde se hrdinové stanou obětí přepadu Křováků, krajinu poblíž Severního pólu, kde naleznou zamrzlou průzkumnou loď Togethof a pokusí se ji vysvobodit z ledového sevření, a další zastávky na jejich cestě, Gibraltar i Terst a nakonec cílovou stanicí jejich

putování Prahu, především skrze lokálně příznačné dekorace a v nich se odehrávající zejména davové výjevy. Obzvláště svým novým malířským a technickým provedením překvapila obligátně se v těchto hrách vyskytující pohyblivá dekorace („wandeldekorace“): novinkou bylo to, že obrazy na ní prý „nesplývaly“, ale byly ostře ohraničeny, takže vytvářely dojem, jaký divák získává při promítání diapozitivů.

V inscenaci *Krále Mrkvičky* se pak uplatnily obdobným způsobem velkolepě prý malířsky i technicky pojaté a provedené dekorace Lehmanovy: největší údiv diváků prý — dle svědectví Jana Nerudy — vzbudila originální dekorace, která — při otevřené scéně proměněna — představila nejprve rozvaliny Pompejí, jak byly odkryty archeology krátkou dobu před uvedením hry, a následně pak původní podobu města z doby před onou osudnou katastrofou, která je zničila a pohřbila pod přikrovem lávy.

Podle Nerudy si mezi těmito dekoracemi zvláštní pozornosti veřejnosti však zasloužily zejména dekorace, které k inscenaci Lehnhardovy „kouzelné hry“ *Sedm havranů* (Novoměstské divadlo 1876) vytvořili podle ilustrací Němce Moritze Schwinda k stejnojmenné Pohlově pohádkové knize, která se stala předlohou této scénické férie, bratři Max a Gotthold Brücknerové z Koburgu, výtvarníci vévodského divadla meiningenského. Některé dekorace, jako **Les pod sněhem** (2. obraz) nebo **V říši motýlů** (9. obraz), označil Neruda ve svém referátu o představení uveřejněném v Národních listech 26. května 1878, „za mistrovská díla krajinářská“: „šifřící se prospekty jsou perspektivy bezúhonné“, píše zde dále, a prohlašuje přitom, že „dekorace květinové“, jako **Kouzelný háj** (1. obraz) nebo **Zjevení** (11. obraz), překvapují jemností a bohatostí zároveň. Zvláště pak upozorňuje na zmíněný 11. obraz, pro nějž Brücknerové vytvořili „dekoraci růžovou“: „Dojem je přímo kouzelný, hlavně docílen tím, že růže místo malovány jsou vesměs pečlivě vyšity na podkladu flórovém, čímž přirozená plastičnost stává se úplnou.“ A dodává, že dekorace mizí jedna za druhou, „obraz se při lehké, hravé hudbě střídá za obrazem před naším zrakem jako kouzelný sen“.

* * *

Progresivních rysů nabývala tehdy, ve druhé polovině šedesátých a v první polovině sedmdesátých let, stále mocněji i tvorba v roce 1864 ustanoveného prvního vedoucího zemské dekorační dílny Královského českého zemského divadla, Josefa Macourka.

V duchu modernějších názorů na způsob dekoračního vypravení jeviště kucipoval Macourek např. již svou výpravu k jedné z operních novinek repertoáru Prozatímního divadla uváděných za Smetanova šefovského vedení české opery — k velké historické zpěvohře Riegrova oblíbence Karla Šebora, do něhož jako skladatele vkládala velké naděje, poté co dosáhl úspěchu se svými *Templáři na Moravě* (1865), větší část české kulturní obce, k „velké romantické opeře o čtyřech jednáních s baletem“ *Drahomíra*, která slavila svůj vstup na scénu na počátku druhé sezony Smetanova šefovské éry, v září 1867. Na základě Riegrovy objednávky vytváří tehdy Macourek pro inscenaci zmíněné opery výpravu,

v níž oproti tradičním kulisám se prosazují dominantně „výsadní kusy“ a plastické elementy. Jak o tom svědčí protokol o převzetí dekorací do majetku Země české z 11. listopadu 1867, připravuje pro zmíněnou inscenaci dekoraci zvanou **Klenba**, která sestává z prospektu, oblouku, dvou kulis a trojích plastických dveří, dále dekoraci **Trůnní sál**, sestavenou z prospektu, oblouku a dvou „výsadních kusů“, a konečně **Krajinu s pohledem na Vyšehrad** — ten byl vymalován na prospektu —, ve které se uplatňují především individualizované deko- rační součásti, sufitu **Lipová koruna** a — po předvedení výjevu pohlcení Dra- homíry peklem — **Propadlo, Mechanický vůz** a plastický „kus“ **Dva koně**.

Roku 1867 Macourek vypravuje 3. dějství inscenace Gounodovy opery *Faust a Markéta*, hudebně tehdy od dirigentského pultu nastudované a řízené Smeta- nou, obdobným způsobem: předepsané prostředí **Zahrada u Markétina domu** vymezuje pomocí prospektu **Starobylé německé město**, dvou stavěcích kulis představujících **Zed s dvířky** (znázorňujících asi stěnu domu, který obývá Mar- kéta), dvou **Schodů** a v dokumentech blíže nespécifikovaného inventáře příslu- šejícího k dekoracím „parků“ a „zahrad“, vyhotoveného již dříve. Dále vyrobil pro tuto inscenaci **Dva stavěcí kusy k proměnění paláce Mefistofela** pro výjev „Valpuržina noc“, **Stěnu s kostrami**, která se uplatnila v dekoraci **Faustova studovna**, a **Oblouk ke Krajině posvácké**.

Na přelomu let 1867/1868 vytváří Macourek v duchu týchž zásad výpravu pro první slavnostní provedení operní novinky Karla Bendla složené na slova Elišky Krásnohorské *Lejla* (1868), jejíhož hudebního nastudování a řízení se opět ujal Smetana.

Jako jeden z dalších prvních pokusů o vytvoření české zpěvohry typu „velké opery“ meyerbeerovské ražby upoutávala i *Lejla* zájem široké české veřejnosti, a intendantura proto pro její nastudování objednala u Macourka vyhotovení hned dvou nových dekorací: dekoraci pro inscenační ztvárnění 1. jednání opery, v němž je její romantický děj zasazen do prostředí charakterizovaného jako „Zahrada před domem Lejliným v Granadě“ (k této volbě dějiště předváděných událostí Krásnohorskou nesporně inspirovala proslulá „zahradní scéna“ z Gou- nodovy opery *Faust a Markéta*), a dekoraci pro ztvárnění jejího 3. jednání, v němž je děj situován do prostředí označeného jako „Granadský palác Alhamb- ra“. Macourek žádosti obratem vyhověl a vytvořil ke zmíněným částem insce- nace dvě nové dekorace, obě sestavené převážně ze stavěcích kulis a z plastic- kých deko- račních prvků. Prostředí, vyznačené v libretu i v partituře poznámkou „Zahrada před domem Lejliným“ a specifikované další poznámkou „V pozadí zed, v ní vrátka, vlevo dům a před ním besídka“, vymezil pomocí prospektu **Město Granada**, čtyř stavěcích kulis, patrně „lomené“ stavěcí kulisy **Dům s dveřmi**, „výsadního kusu“ **Minaret s oknem** a dvou v dokumentech blíže ne- popsanych „zdí“. Prostředí charakterizované poznámkou „V Granadě, v síni paláce Alhambra“ pak pomocí dekorace na cedulích označené jako „Sál v Al- hambře“ a podle protokolu skládající se z prospektu, tří oblouků a ze dvou kuli- sových „zdí“ („co kulis pozlacených“) a především pomocí plastického objektu s funkčním vodotryskem **Fontána**, pro nějž modelem mu byla skutečná, podnes existující Lví fontána v Alhambře (ten pak sestával z podstavce příslušně vykry-

tého plochými parapety, z dvanácti **Soch lvů** vyrobených z kaširované „papírmaše“, z dutého **Sloupce**, v němž byla skryta železná trubka pro přívod vody, z **Mísy** kruhového tvaru (**Kola**), do níž z otvorů trysek padala voda, a z plechové nádržky, která zachycovala vodu přetékající přes okraje zmíněné „mísy“.

O dva roky později, roku 1870, podvolil se popisovanému vývojovému trendu téměř beze zbytku a komickou operu, respektive operetu Jacqua Offenbacha *Bandité* vypravil převážně pomocí jednotlivých stavěcích kulis, „lomených“ kulis a plastických doplňků. „Divokou krajinu na bragandské vysočině poblíž hranice s Granadou“, do níž zasahují v jejím 1. jednání děje příběhu autoři zpěvohry, zpřítomnil na scéně pomocí dekorace **Krajina skalní** (též zvané **Krajina skalní se slují**), kterou kromě dvou oblouků (vzniklých přemalováním dvou oblouků staré dekorace čís. 58) tvořilo hlavně šest individualizovaných dílčích dekoračních prvků, a to „velký kus ze dvou dílů přes jeviště“ **Skála (Velká skála)**, „výsadní kus“ **Skalní kužel** a dekorační součásti **Skalní odchod, Chodba a Most**. Dějiště autory charakterizované jako „Hostinec na hranici Braganzy a Granady“ vyznačil pak skrze dekoraci **Krajina v rovině**, která se skládala ze čtyř běžných kulis, z „dvojitě“ tj. „lomené“ kulisy **Dům** (byla to starší dekorace čís. 36 inventáře „výsadních kusů“ **Švýcarský dům**), z obdobné „lomené“ kulisy **Zeď**, ze stavěcí kulisy **Boží muka**, z nízkého pozadí přepážujícího jeviště v jeho zadní části a zvaného **Skály** a z prospektu (patně šlo o **Oblakový prospekt**), který jevištní prostor uzavíral. Dekoraci **Skvostný sál** pro 3. jednání zpěvohry, jehož děj se odehrává „na dvoře granadském“, sestavil ze čtyř „lomených“ stavěcích kulis, z nichž dvě dle předacích protokolů byly opatřeny otvory, a z prospektu, v němž byly prostříženy otvory tři, a konečně ze tří plastických průchozích dveří, které byly vsazovány do některých ze zmíněných pěti otvorů nacházejících se v plátěných kulisách.

O čtyři léta později, v roce své smrti 1874, k další Offenbachově operetě, k *Pyrlákům*, sestavil Macourek dekorace obdobným způsobem: předávací protokol, stvrzující, že tyto dekorace byly převzaty do majetku Země české, uvádí, že kromě prospektů a oblouků a k nim patřících stěn s plastickými dveřmi tvoří dekorace čtyři stavěcí kulisy nazývané **Skály** a dále „výsadní kusy“ **Španělský dům**, **Švýcarský dům**, **Přední dům**, **Kostel**, **Strom**, **Rohová terasa**, **Zahradní socha** aj.

Svou schopnost navodit pomocí takových prvků, i v rámci tehdy stále přežívající kulisové dekorační konvence, dokonalou iluzi trojrozměrné skutečnosti prokázal však Macourek nejrozhodněji v inscenaci Rozkošného opery *Svatojanské proudy* (1871). Nastudování této české operní novinky stalo se prestižní záležitostí Královského českého zemského divadla i jeho tehdejšího prvního kapelníka Smetany, celé české společnosti vůbec, a proto i její výpravě — a to již z toho důvodu, že opera přivádí děj do prostředí Pražanům dobře známého, právě do krajiny vltavských Svatojanských proudů poblíž Svatého Jana — byla věnována všestranná péče. Macourek se při této příležitosti chtěl blýsknout svými uměleckými schopnostmi. Lokalitu ležící v bezprostředním okolí Prahy se pokusil znázornit se sugestivní, přímo realistickou přesvědčivostí: skici návrhu pro dekoraci 3. jednání a pro dekoraci proměny 4. jednání, v nichž jsou děje opery situovány do krajiny Svatojanských proudů, pořizoval přímo v terénu. Již

po technické stránce — i proto, že tu musel vyřešit problém, jak přesvědčivě znázornit atmosférické jevy zpřítomňující se v oně vltavské lokalitě (východ měsíce, noční bouři, ztišení bouře, svítání se vzestupem slunce z mlžného oparu na volnou oblohu atp.), jakož i pohádkové děje, např. výjevy zjevení vodní víly Vltavky a její rusalčí družiny z vln řeky, vílina sblížení s horníkem Horymírem a posléze i smrti zrádného milence v jejím náručí a následujícího ponoření se obou do vodních hlubin — rozvrhl svou výpravu velmi velkoryse a sestavil ji hlavně ze stavěcích kulis. Podle předávacího protokolu, na jehož základě byla dekorace převedena do majetku Země české (a jak dále též dosvědčují režijní náčrtky Františka Kolára), vymezil scénický prostor do žádané podoby pomocí dvou oblouků rámujeících hlavní scénický motiv — řečiště Vltavy s peřejemi — obrazy stromů a skalních stěn soutěsky, dále pomocí devíti stavěcích kulis znázorňujících též **Skály** (dvě byly zhotoveny ze dřeva, ostatní byly plátěné) a konečně pomocí transparentního prospektu **Krajina svatojanských proudů**, upraveného tak, aby bylo možno změnami světla, za použití trikové práce s osvětlovacími tělesy, simulovat proměny světelné atmosféry zobrazovaného místa a další v něm probíhající přírodní děje. Prudký tok Vltavy, razící si cestu mezi skalami přes četné peřeje, znázorňoval tu uprostřed scény pomocí praktickáblové soustavy, kryté řadou parapetů a nízkých stavěcích kulis, představujících jednak **Vodu přes jeviště**, jednak **Rákosí** a další vegetaci. Byly to — jak se dovídáme ze zmíněného předávacího protokolu — tyto „výsadní kusy“: dva „kusy“ **Vody malované**, dva „kusy“ **Vody ze šňůr**, jeden „vysoký“ a jeden „nízký kus“ **Vody s gázem a šňůrami potáhnutý**, dva „stojany“ a jeden „rámeček“ představující **Vlny**, jeden **Odchod vody ze dřeva**, tři **Gnomy** a tři „kusy“ **Rákosu** (z popisu dekorace je patrné, že některé tyto „kusy“, potažené transparentní tkaninou, bylo možno v průběhu hry zezadu prosvítit a zároveň rozhýbat, a vytvářet tak v mysli pozorovatele představu vlnění vodní hladiny). Součástí dekorace byly rovněž „**Gázové šlojiře**“, tj. závěsy zhotovené z průhledného tylu, které spuštěny na provazištních tazích do prostoru scény a prosvíceny zezadu a zdola vyvolávaly představu mlžné clony visící nad řekou; když světlo vpředu zesílilo a závěsy zezadu prosvětlované soustředěnými světly byly postupně vytahovány do provaziště, získával divák do jisté míry dojem, jaký získává návštěvník té krajiny v reálné skutečnosti, v situaci, kdy se mlhy nad řekou zvolna rozptylují a krajinná atmosféra projasňuje (původně Macourek vyrobil „šlojiře“ pouze jeden, časem bylo pro tuto inscenaci pořízeno takových „šlojiřů“ několik). K vytvoření efektu vycházejícího a po obloze k svému zenitu stoupajícího slunce byl patrně i zde použit zvláštní elektrický světelný přístroj, zavěšený za průsvitným, avšak neprůhledným prospektem na vodícím laně, napnutém mezi dvěma bočními pevnými vzpěrami a v příslušných okamžicích tažený po tomto laně šikmo vzhůru na divadelní „oblohu“. Podobným způsobem byl zde předveden i východ měsíce.

Macourkovi je nutno přiznat také tu zásluhu, že s největší pravděpodobností jako první domácí výtvarník se ve svých výpravách pokusil zavést na česká jeviště konvenci znázorňování interiérových prostředí pomocí tzv. „uzavřených“ neboli „francouzských pokojů“.

Česká divadelní historiografie až dosud toto prvenství Macourkovi nepřiznala. Na základě omylného tvrzení jedné jediné časopisecké zprávy (nesign.: *Domáci zprávy divadelní a dopisy*, Hudební a divadelní věstník, roč. 1, 1877, str. 79) se tvrdí např. i v renomovaných *Dějínách českého divadla*, sv. III. (viz pozn. k obr. čís. 72), že Prozatímní divadlo si pořídilo první dekoraci „uzavřeného“ pokoje až mnoho let poté, co se takové dekorace běžně užívaly v německém Stavovském divadle, prý až roku 1877, kdy takovou dekoraci vyrobil pro ně Josef Franz Haiss. Úřední dokumenty, cedule i řada časopiseckých referátů však hodnověrně prokazují, že takové dekorace se na českém jevišti — a to zejména díky úsilí Macourkovu — vyskytovaly již od počátku sedmdesátých let, pravidelně pak od roku 1873 (v *Humoristických listech* 13. prosince 1873 značka Dur v rubrice *Granáty* tvrdí, že „dává teď ředitelstvo českého divadla malovat samé uzavřené salony“!).

Tendence modelovat na scéně obrazy interiérových prostor prostřednictvím pevných kulisových stěn v podobě „zavřených“ neboli „francouzských pokojů“ se projevovala v Macourkově jevištněvýtvarné tvorbě již nejméně dvě léta předtím, než první takový „pokoj“ skutečně vyrobil — právě již počínaje rokem 1870.

Tuto tendenci lze rozpoznat např. již i v připomínané dekoraci *Skvostný sál* vyhotovené pro inscenaci Offenbachových *Banditů* (1870): vymezoval-li Macourek jevištní prostor v této výpravě čtyřmi „dvojitými“, tj. „lomenými“ stavebními kulisami a prospektem, do kterýchžto elementů zároveň vsazoval troje pevné průchozí dveře, uzavíral je vlastně ve způsobu „uzavřeného pokoje“, byt možná páry „lomených“ kulis na každé straně jeviště nebyly navzájem propojovány tak těsně, aby vytvořily zcela souvislé, celistvé stěny.

Také Macourkova populární a v mnoha hrách účinkující dekorace **Krčma na Šmerhově**, kterou roku 1871 vytvořil pro inscenaci dramatické novinky Josefa Jiřího Kolára *Pražský žid*, může posloužit jako doklad toho, že tento umělec projevoval energickou snahu uzavírat prostor jeviště — mající v daném případě nabýt vzhledu lidové hospody středověkého vlastně ještě původu — pevnými kulisovými stěnami: dekorace sice původně vymezovala znázorňovaný prostor pomocí dvou oblouků, jednoho „odchodu“, jedné „skládací“ (patrně „lomené“) **Zdi s otevíracím oknem** a z „prospektu s pevným dílem“ a s instalovanými v něm průchozími dveřmi, později — jak se dovídáme z jednoho z příležitostně vyhotovených soupisů dekorací Prozatímního divadla — byla však doplňována dalšími pevnými stěnami, dvěma postranními a jednou prostřední, a dotvořena tak do podoby skutečně „uzavřeného“ interiéru.

První dekoraci koncipovanou už od počátku jako „uzavřený pokoj“ a nesoucí označení **Zavřený pokoj** i v jednom ze svých úředně používaných názvů vytvořil nicméně Macourek až na základě žádosti režiséra Františka Kolára roku 1872 ve své jevištněvýtvarné kreaci zvané **Salon Marie Terezie na vídeňském hradu** nebo též **Salon zvěčnělé císařovny Marie Terezie hradu vídeňského** a konečně i **Zavřený pokoj z doby Marie Terezie**, určené pro první české provedení veseloherní novinky z pera dramaturga Prozatímního divadla Emanuela Bozděcha *Státníkova zkouška*: tato dekorace se skládala ze dvou dvojic pevných, vzájemně propojených postranních stěn a z prospektu k nim připojeného v pozadí.

Další dvě dekorace typu „uzavřených pokojů“ Macourek vytvořil v závěru své činnosti, v období následujícím po provedení „palácového převratu“ z podzimu roku 1873, kdy Josefa Jiřího Kolára, hlásícího se ke starším konvencím vypravování scény, vystřídal v šéfovské funkci jeho synovec, herec a režisér — a též výtvarník — František Kolár, představitel mladé generace, zastupující strýce v té funkci již předtím, orientující repertoár činohry směrem k moderní francouzské dramatické tvorbě, soustředěné na uvádění společenských her a salonních veseloher tematicky čerpajících ze současného života, a poté, co herec a pěvec Edmund Chvalovský sledující tytéž cíle a sdílející i názory Kolára ml. na jevištní výpravu, byl v říjnu téhož roku jmenován režisérem české opery.

Na základě zálohy, kterou mu intendantura 9. prosince 1873 poskytla na výrobu **Zavřeného salonu**, **Zavřeného pokoje růženého** a několika dílčích dekoracních součástí, Macourek vyhotovil a v březnu 1874 dal do inventáře divadla zapsat hned dva takové „uzavřené pokoje“: podle předávacího protokolu byly to prý dva **Skvostné salony** a **prospekt Louvre**, z nichž jeden „salon“ představoval **Zavřený sál** a skládal se ze šesti postranních „zdí“, z dvou a prospektu, druhý pak vznikl přemalováním v inventáři se již nacházejícího pokoje čís. 36, a snad do některé z těchto dekorací vyrobil i zmíněný **prospekt Louvre** a dále „stavěcí kus“ **Bibliotéka**.

Podle údajů na cedulích první ze zmíněných „skvostných salonů“ spolu s rovněž zmíněným **prospektem Louvre** účinkoval už v Kolárově inscenaci dramatu *Souboj* od Františka Herolda, avšak ta byla poprvé předvedena již 14. listopadu 1873, tedy o měsíc dříve, než byly Macourkovi poskytnuty finanční prostředky na jejich výrobu (ten rozpor neumíme vysvětlit!); **prospekt Louvre** měl tvořit hlavní výtvarný motiv dekorace ve 3. jednání této hry. Je také více než pravděpodobné, že buď oba, nebo alespoň jeden z těchto „pokojů“ byl určen pro inscenaci Smetanových *Dvou vdov* (prem. 27. března 1874), jak tomu alespoň nasvědčuje údaj na ceduli, ohlašující, že Macourek vyrobil „novou dekoraci v 1. jednání“ — podle předpisu libreta se děj tohoto jednání odehrává zčásti v salonu a zčásti na verandě zahradního pavilonu, v libretu je prostředí děje vyznačeno jako „Velká síň s verandou“. Rozličnými memoárovými pracemi režiséra této inscenace Edmunda Chvalovského je dotvrzeno, že v jeho inscenaci se příběh vdov Anežky a Karoliny a Anežčina nápadníka Ladislava skutečně odehrával v „uzavřeném pokoji“ s pevnými stěnami; v každé z těchto stěn byl prolomen vchod, do bočních byly vsazeny průchozí dveře, zadní byla otevřena v průchod na „verandu“ a do „zahrady“. Podle Chvalovského základ dekorace tvořil „**Pruhovaný elegantní salon**“ s tapetami „v barvách veselých a jasných“ — v soupisu dekorací Královského českého zemského divadla se nachází záznam, prokazující, že divadlo vlastnilo tzv. **Modrozlutě pruhovaný salon**, což by právě mohl být onen Chvalovským připomínaný, jevištněvýtvarný artefakt. Součástí dekorace byla i rozlehlá praktikábllová soustava postavená za zadní stěnou „pokoje“, vzadu ohrazená **Balustrádou**; k ní byly za onou stěnou přistaveny několiké schody. Pozadí scény asi uzavíral obligátní **prospekt dekorace Parku** nebo **Zahrady**.

O tom, že Macourek byl v mimořádné míře přístupný působení nových vývojových trendů proboujících si v popisovaném směru evropskou scénografii,

svědčí zvláště přesvědčivě výpravy, které navrhoval k oblíbenému dramatickému žánru pohádkových výpravných her, skrze něž i na česká jeviště nejmocněji pronikaly na vysoké technické úrovni tehdy již rozvinuté jevištnětechnické úrovni postupy starých barokních „maschinen-komedii“. Tak např. pohádkovou komedii Vojtěcha Hřimalého a Antonína Pujdy *Čert na zemi* (Aréna Na hradbách 1873) vypravil pomocí celkem deseti komplexních dekorací — v 1. jednání hry to byly dekorace blíže necharakteristického interiéru, **Malířský ateliér** a **Hořící město**, ve 2. jednání **Laboratorium**, **Krajina z Říše zvonkové**, **Hospoda** a **Divoká skalní krajina**, ve 3. jednání pak **Hluboký les**, **Tajemný zámek** a **Féerie co Apotheosa**, a nehledě k tomu, že již větší část těchto dekorací byla sestavena převážně ze stavěcích kulis (např. **Malířský ateliér** z oblouku, záclony, zadní stěny, stavěcí kulisy představující **Malířské štafle s rámcem, draperií a plentou** a z několika dalších „stavěcích kusů“ představujících **Obrazy malované v oleji**, **Podobizny s rámcem** a **Malířské potřeby**; **Divoká skalní krajina** ze zadního dílu představujícího **Vodopád**, z **Mostu** a ze čtyř dalších „stavěcích kusů“; **Hluboký les** ze dvou stavěcích kulis představujících **Stromy**, z dalších dvou „stavěcích kusů“ a zadní stěny) a že některé z nich byly koncipovány jako dekorace tzv. „trikové“ (např. dekorace k 1. obrazu 1. jednání, ve které se uplatnil „dvojaký prospekt“), vytvořil pro tuto inscenaci na dvě desítky dalších stavěcích kulis nebo plastických dekoračních prvků, z nichž také mnohé skrývaly mechanismy umožňující jejich uvedení do pohybu nebo jejich trikovou proměnu. V úředních písemnostech k nim se vztahujícím nalézáme jejich výčet, a z něho se dovídáme, že to byly — vedle „stavěcích kusů“ více méně běžného typu, jako byly např. tři „kusy stavěcí“ k **Hořícímu městu**, dva takové „kusy“ k **Zvonkové říši**, **Trůn** a čtyři **Zvonky**, nízká **Voda** — např. tyto pohyblivé nebo trikové dekorační objekty: oblouk **Sloupení ku prospektu čís. 112 s proměnou do skály** a k tomu příslušející tři parapety umožňující touž proměnu, dále „socha“ **Tři grácie s mechanickým podstavcem**, **Mechanický drak**, **Lokomotiva mechanická**, **Mechanická loď**, **Mechanický stůl** a **Mechanický keř**. (Protože v době, kdy byly tyto dekorační objekty v dílně českého zemského divadla vyráběny, byl již Macourek těžce nemocen, několik z nich podle jeho návrhu zhotovil jeho pomocník František Skála, tak např. **Malířský ateliér**, **Laboratorium** a **Skalnatou krajinu**, **Malířské štafle s rámcem, draperií a plentou**, **Stůl alchymisty s aparátů, knihou a sedátkem** a **Ukazovač cesty**, pročež mezi oběma malíři vznikl posléze spor o autorství výpravy, který musela řešit speciální komise ustanovená Zemským výborem, v níž zasedali akademičtí malíři Herold a Šafařovič).

* * *

Největší měrou se nicméně o to, že se popisované nové vývojové tendence na jevištích Královského českého zemského divadla v Prozatímním divadle a na jeho filiálních scénách koncem šedesátých let a hlavně v letech sedmdesátých prosadily, zasloužili až akademičtí malíři Eduard Herold a Hugo Ullik. Oba tito umělci pracovali — jak jsme již zjistili — vedle Macourka pro první české stálé

divadlo již od jeho založení nejprve jako externisté. Po Macourkově smrti se však zapojili do práce pro toto divadlo v plně profesionálním poměru a postupně se vystřídali ve funkci vedoucího jeho dekorační dílny a jeho hlavních dekoratérů.

Herold i Ullik sice — byť každý jinou měrou — respektovali hlavní zásady konvence perspektivní iluzionistické kulisové scény, oba však — ač původní profesí byli malíři-krajináři, uchopujícími krajinné motivy ve zprůsobu právě iluzionistické perspektivní malby — tradiční pojetí kulisové výpravy překonávali bohatým rozvinutím postupů snažících se charakterizovat zobrazovaná prostředí hlavně pomocí dílčích, individualizovaných dekoračních prvků, stavěcích kulis, „lomených“ kulis, praktikáblů, schodů a můstků, nábytku a rekvizit a plastických doplňků všeho druhu. Starší z nich, oproti Ullikovi skoro o celou generaci starší Herold, projevoval v tom směru sice poněkud menší odvalu, a svými pracemi tak po té stránce měl dosti blízko k Macourkovi — i svou nejproslulejší výpravu, výpravu k Šeborově opeře *Nevěsta husitská*, koncipoval v podstatě jako výpravu přidržující se zásad tradiční kulisové scény, byť zde vedle jejích obligátních prvků, kulis, sufit, oblouků a prospektů, rozsáhle používal k vyznačení prostředí právě „výsadních kusů“, ale Ullik, který se již na počátku existence Prozatímního divadla — jak jsme již uvedli — představil jako zručný výrobce jednotlivých dekoračních doplňků, zejména plastických, po celou dobu své spolupráce s českým jevištěm ve svých výpravách energicky prosazoval pokrokový názor, že každý jednotlivý zobrazovaný skutečností objekt by měl být na jevišti představen zcela autonomní „kusovou“, a to — pokud to jen bylo možno — plastickou, trojrozměrně koncipovanou dekorační součástí, a nikoli skrze iluzionistickou malbu na plochých kulisách co integrální součást celkového malířského obrazu prostředí děje.

* * *

Většinu svých výprav pro Královské české zemské divadlo Herold vytvořil v době, kdy s ním spolupracoval jako externista, tedy v letech 1864–1874. Z celkem asi čtyřiceti dekorací, které vyhotovil za celou dobu své spolupráce s tímto divadlem (přesněji nelze prozatím celkový počet takových jeho kreačí určit), bylo to okolo osmi výprav, určených zčásti pro obecné využití v různých hrách tehdejšího repertoáru, a asi osmnáct určených pro speciální využití v devíti konkrétních inscenacích. Ostatní dekorace — bylo jich přibližně deset až patnáct — vyrobil pro ně v průběhu svého regulérního zaměstnaneckého poměru v zemské dekorační dílně.

Jeho názorové východisko přesvědčivě vyjevovaly již výpravy vzniklé za dob jeho externí spolupráce s tímto českým divadlem.

První dekorace, kterou se Herold — ucházející se tehdy o místo českého zemského divadelního malíře — v červnu roku 1864 na scéně Prozatímního divadla jako jevištní výtvarník představil (její zhotovení mu bylo zadáno jako konkurzní úkol), se skládala pouze ze dvou součástí, z prospektu a z oblouku. Po technické stránce vývojově značně nevyspělou se jevila i jeho dekorace **Park** ze začátku roku 1867; i tu tvořily opět pouze jeden prospekt a jeden oblouk. A stejně tak

i jeho dekorace **Venkovské město** z roku následujícího, ze srpna 1868, v níž byl oblouk nahrazen čtyřmi postranními kulisami. Poněkud větší vývojovou pokročilostí se vyznačovala teprve dekorace **Pokoj obyčejný** vyhotovená téhož roku, sestávající z prospektu, jedné dveří a ze tří doplňkových pozadí (aby bylo možno tento prospekt rozmanitě obměňovat), nebo dekorace **Chrám jeruzalémský** z konce roku 1868, určená pro inscenaci Verdiho *Nabuchodonozora* a skládající se z prospektu, oblouku, doplňkového pozadí a z jedné záclony.

Nicméně již ve své profilové umělecké kreaci z šedesátých let, ve dvou ze tří dekorací, jimiž vybavil inscenaci opery mladistvého Karla Šebora *Nevěsta husitská*, která nastupovala svou pouť repertoárovým pořadem roku 1868, v době, kdy zpěvohernímu souboru divadla vládl Bedřich Smetana, Herold prokázal smysl i pro — byť v rámci kulisového dekoračního systému se prosazující — k trojrozměrnosti směřující způsob modelace scénického prostoru.

Podnětem k tomu se ovšem stal už i sám záměr objednavatele dekorace, intendanta Riegra, který — všestranně protežuje mladého talentovaného skladatele, od něhož se očekávalo, že svou tvorbou povznese české operní umění na evropskou úroveň — přál si v představení opery, jejíž příběh se odehrává v době příprav dvou husitských stran, tzv. sirotků a Panské jednoty, k bratrovražedné bitvě u Lipan a za jejího průběhu, vidět na scéně historicky věrné vypořádání prostředí lipanského tábora pravověrných následníků Žižkových, shromážděných okolo Prokopa Velikého, a který proto u Herolda — po předběžné domluvě — objednal zhotovení dvou nových dekorací, a to dekorace **Husitský tábor** pro 2. jednání opery a dekorace **Vozová hradba a stráž** pro její 5. jednání. Přitom vyslovil žádost, aby to byly dekorace „se vším příslušenstvím“, tj. aby základní kulisové dekorační prvky, modelující zobrazované prostředí, byly ve 2. aktu doprovozeny konkrétně „gázovým obloukem, skálou, stromem, pahorkem s korouhví, a pak všelikými vozy válečnými“ a v 5. aktu „okřídlenými kulisami, pohyblivou plnou zdí a kaplicí“. Herold samozřejmě uposlechl této pobídky a vojenské ležení táboritů charakterizoval tu hlavně pomocí stavěcích kulis volně umístovaných do prostoru scény. Tak např. první ze zmíněných dějišť pomocí dvou oblouků (z nichž jeden byl umístěn v popředí, druhý v pozadí scény), dvou párů bočních kulis, jednoho „menšího pozadí“ (na němž byly zobrazeny čtyři husitské obrněné vozy), čtyř stavěcích kulis (byly to „výsadní kusy“ **Strom**, **Keř**, dále náznak jakéhosi terénního stupně, meze či vyvýšeniny, a snad i stavěcí kulisa **Polní dělo**) a konečně pomocí prospektu se záběrem části tábora a s panoramatickým obrazem mírně zvlněné lipanské krajiny. V téže dekoraci se patrně navíc ještě vyskytoval plastický „výsadní kus“ **Ohniště**. Podle názoru likvidátora účtů nákladů na výpravu k této hře byly prý obě zmíněné dekorace „dobře vyvedeny“. Dekorace ke 3. jednání opery **Zámecká zahrada** byla naproti tomu koncipována zcela konvenčním způsobem.

Jako smělý, novátorský čin v oblasti jevištního výtvarnictví byla přijímána i jiná Heroldova výprava z roku 1868, výprava k premiérovému uvedení Smetanova *Dalibora* při slavnostním představení konaném ve velkém Novoměstském divadle u příležitosti položení základního kamene Národního divadla dne 26. května 1868. Pro tuto památnou inscenaci, která nastolovala zcela nový trend

v oblasti českého hudebnědramatického divadla vůbec, zhotovil Herold jednak dekoraci **Pražský hradní dvůr zevnitř (Dvůr úřadovny purkrabího)**, která se uplatnila v 1. proměně 2. dějství opery, jednak dekoraci **Pohled na Pražský hrad s Daliborkou**, která vstupovala na scénu v jejím závěrečném obraze, v proměně 3. dějství. Zatímco dekoraci první sestavil ze dvou — blíže v materiálech necharakterizovaných — „sloupcových kulis“, tzv. haxen, dále ze tří stavěcích kulis **Chodba, Byt žalárníkův, Věž** a konečně z **Oblakového prospektu**, kteréžto prvky — jak se zdůrazňovalo v předávacím protokole — „činily celou dekoraci“, druhou upravil z prospektu s plastickými dveřmi, ze dvou kulisových **Chodeb** a z jednoho dalšího, v materiálech blíže nespecifikovaného „výsadního kusu“. I když Herold při vypravení *Dalibora* patrně nepoužil ve větším rozsahu „lomených“ kulis a trojrozměrných prvků (dochované archivní prameny neumožňují v tomto směru vyslovit jednoznačný soud), sám fakt, že v takové, tehdy u nás neobvyklé míře tu pracoval se stavěcími kulisami, znázorňujícími jednotlivé skutečností objekty, vypovídá o Heroldově jevištněvýtvarném názoru v podstatě velmi pozitivně.

Připomeňme ještě, že Herold pro inscenaci *Dalibora* — a to pro jeho 1. jednání — vytvořil kromě zmíněných dekorací i plastický objekt „**Královský trůn se seslím s polštářem aksamitovým, čtyřmi pracnami a dvěma lvími hlavami**“, jak se praví v předávacím protokole, a dále se třemi zvláštními vyměnitelnými nástavci, umožňujícími ornamenty vyzdobený gotický trůn přeměnit v jiných hrách podle potřeby v trůn ve stylovém pojetí „doby románské“ nebo „doby germánské“.

Po technické stránce mnoha progresivními rysy se vyznačovala i Heroldova výprava k inscenaci Sardouovy činohry *Vlast*, uvedené na scénu Prozatímního divadla v lednu 1870. Předepsaná ve hře prostředí děje, **Hradby u brány Louvainské v Bruselu (Přikopy města bruselského)** ve 2. jednání a **Most na náměstí bruselském (Průplav s mostem)** v jednání 4., vyznačil Herold — jak alespoň vyplývá z údajů obsažených v předávacích protokolech — toliko pomocí stavěcích kulis, v prvním případě „výsadních kusů“ **Vodárna, Věž s baštou, Val s věží, Val, Ohrada s násadkem**, ve druhém pak „výsadních kusů“ **Průplav s mostem** (ten se skládal ze tří „pevných kulisových dílů“ a ze dvou „figur“) a z blíže necharakterizovaného „popředí“. Jakým způsobem bylo v tomto případě vykrýváno pozadí scény a její boční strany, není z dostupných archivních pramenů sdostatek zřejmé.

Heroldův osobní přínos vývoji českého jevištního výtvarnictví spočívá především v jeho právě popsaných jevištních výpravách, které vytvářel pro Královské české zemské divadlo ještě jako host. Poté, co se mu po Macourkově smrti díky přízni jeho protektora, intendanta Riegra, za divadelní vlády staročechy ovládaného Družstva Národního divadla podařilo na podzim 1874 proniknout k místu šéfa dekorační dílny tohoto divadla — zaujal je 25. listopadu 1874, zejména ovšem poté, co se na jaře 1876 správu divadla znovu podařilo uchvátit mladočechům, jeho vynalézavost v tomto směru projevovaná paradoxně jako by se byla poněkud oslabil. Jeho tehdejší výkony v této oblasti vstupovaly stále více do konfrontace s vývojově vyspělejšími kreacemi výše zmíněných výtvarníků evropské proslulosti, pracujících tehdy pro české divadlo, a tato konfronta-

ce je usvědčovala z určité vývojové zaostalosti. Heroldovo působení zde pak bylo ukončeno 30. listopadu 1876.

Za dva roky svého působení ve funkci zemského divadelního malíře, v letech 1874 — 1876, Herold zhotovil patrně deset až patnáct — jak řečeno — dekorací k celkem pěti inscenacím, a to — snad s výjimkou nastudování novinky z pera Dvořáka — inscenacím nepřiliš programově závažným: k Lecocqově operetě *Angot, dítě pařížské tržnice* (1875), k Sardouově činohře *Zášť* (1875), k pohádkové hře anonymního autora *Běs a víla* (1875), k Dvořákově opeře *Vanda* (1876) a k operetě Franze Suppého *Fatinica aneb Rusové v harému* (1876).

Z těchto dekorací po technické stránce pozornost nejvíce upoutávají jeho dekorace k nastudování Sardouovy *Zášti* a zejména k inscenaci Lecocquovy *Angot*: obě byly sestaveny převážně z dílčích dekoračních prvků, hlavně ze stavěcích kulis.

Pro posledně jmenovanou inscenaci Herold vedle pozoruhodné dekorace do jejího 1. jednání **Pařížská tržnice**, znázorňující osobité prostředí „břicha Paříže“, v níž našel příležitost bohatě uplatnit právě rozmanité „výsadní kusy“, vytvořil pro její 2. jednání také patrně svou jedinou dekoraci typu „uzavřeného“ (přesněji řečeno: „uzavírajícího se“) pokoje: dekorace, ohlašovaná na cedulích jako **Velký sál mademoiselle Lange** a v soupise dekorací Královského českého zemského divadla určených roku 1885 k odprodeji do soukromých rukou pojmenovaná jako **Pokoj se zlatými tapetami ozdobený „Angot“ (!)**, se skládala ze dvou „dvojduchých“, tj. „lomených“ kulis—,zdi“, ze dvou „jednoduchých“ kulisových „stěn“ s dveřmi a okny, z jednoho tzv. „malého pozadí“ s obrazem a z perspektu.

To, že v Heroldovi ani tehdy zcela nepohasla vůle rozvíjet ve vlastní tvorbě progresivnější formy jevištněvýtvarné práce, dokládá ovšem jeho tehdejší výtvarný podíl na scénických ztvárněních tzv. výpravných her repertoáru Prozatímního divadla a k tomuto divadlu přičleněných divadel letních.

I v tomto případě se zájem Eduarda Herolda jako jevištního výtvarníka začal stáčet ve směru tehdy módní dramaturgické orientace k výpravným hrám pohádkového, fraškovitého anebo operetního typu co k dílům, jejichž inscenace skýtaly příležitost pěstovat zmíněné progresivnější formy dekorování scény dávno předtím, než se stal českým zemským divadelním malířem. Již roku 1870 vytvořil dvě výpravné dekorace s exotickými náměty k představení frašky Josefa Jiřího Kolára *Chňap, Lap, Šňůra* (šlo o adaptaci frašky francouzských autorů Coquenarda a Fronvilla) — a to pro 2. oddělení hry dekoraci **Paluba velkého korábu** a pro její 4. oddělení dekoraci **Japonský palác s vyhlídkou na moře**, roku 1871 pak k inscenaci Rádrovy a Stankovského pohádkové hry *Panna jezerní*, uváděné na filiální „letní“ scéně Prozatímního divadla v Aréně Na hradbách, pro její 1. obraz dekoraci **U jezera**, pro 3. obraz dekoraci **Nuselská louka s mlýnem**, pro 8. obraz dekoraci **Apotheosa** a konečně roku 1875 k inscenaci další pohádkové hry, pocházející — jak řečeno — z pera anonyma, *Běs a víla*, opět uvedené Na hradbách, pro její 1. obraz dekoraci **Feerie** a pro její 2. obraz dekoraci **V chrámě poštilosti**.

Ve svých kreačích určených k využití ve zmíněných inscenacích Herold prokázal, že jakkoliv silně se v jeho jevištněvýtvarné tvorbě — stejně jako v jeho

„volné“ tvorbě malířské — projevovala tendence k více méně realisticky iluzionistickému traktování skutečnosti — zůstává mu nadále blízké výrazové tvarosloví již manýristicky působícího pozdně romantického stylu, vyžívajícího se v exotismu a fantastičnosti (Apotheosa v Jezerní panně přiváděla děj do jeskyně na mořském dně: režisér inscenace Josef Chramosta upozornil osobním dopisem Herolda, aby si dal zvláště záležet na vypravení tohoto posledního obrazu oné „velké kouzelné frašky“, v němž se — a to na „otevřené scéně“ — mělo předvést, kterak se po zásahu boha Joviše „tajemná sluj“ sesuje v „ruiny“ a promění („převrátí“, „překotí“, jak vyjadřuje německým slovesem „überschlagen“) v „slunečný palác“. Samo fantazijně rozpoutané výtvarné pojednání obrazů smyšlených dějišť si v oblasti řešení problémů jevištnětechnických vynuocovalo, aby zde Herold rozsáhle využil možností modelovat scénu namísto pomocí tradičních kulís pomocí individualizovaných dekoračních prvků, jakož i za pomoci různých jevištních mechanismů umožňujících proměny dekorací před divákovými očima, světelných efektů, pyrotechnických triků atp.

Heroldovy výpravy — přestože jejich technické řešení vykazovalo četné rysy vývojové progresivnosti — představují nicméně jen jakýsi přechodný článek mezi starým typem kulisového dekoračního systému a typem modernějším, uvažujícím o scénickém prostoru do jisté míry jako o prostoru trojrozměrném, a obohacujícím proto starou kulisovou scénu právě o ty prostředky a postupy, které jsou s to v divákově mysli představu skutečné trojrozměrnosti předváděného prostředí efektivně navozovat.

* * *

Pomineme-li díla s Královským českým zemským divadlem spolupracujících jevištních výtvarníků pocházejících z Vídně a odjinud ze zahraničí, a z děl „domácích“ výtvarníků kreace Josefa F. Haisse, jež se vlastně také vřazují do linie scénografické tvorby zahraniční provenience, pak onen vývojově vyspělý typ kulisové dekorace měnící se zvolna v jevištní výpravu prostorově pojímanou, k němuž dospíval tehdy v Evropě pod tlakem nastupujícího realistického směru vývoj jevištního výtvarnictví od původního barokového východiska popisovaného dekoračního systému, nepochybně nejvýrazněji v jevištněvýtvarné složce Prozatímního divadla a jeho filiálek reprezentovaly výpravy Huga Ullika.

Svůj pozitivní vztah k reformním snahám prosazujícím se v průběhu 19. století v evropském jevištním výtvarnictví projevil tento výtvarník — jak jsme zjistili — již v začátcích své spolupráce s ústřední, tehdy právě vzniknuvší českou scénou, v letech 1863–1864, kdy pro ni pracoval ještě jako externista, marně se ucházející o místo českého zemského divadelního malíře, vedoucího její dekorační dílny: projevil jej tím, že již tehdy se jako jevištní výtvarník soustřeďoval především k úkolu vytvářet pro české divadlo právě individualizované dílčí dekorační prvky, stavěcí kulisy, „lomené“ dekorace, přístavky, nábytek a rekvizity a plastické části, a že také již tehdy — dostalo-li se mu příležitosti vytvořit celistvé dekorační soubory — sestavoval je především právě z takových prvků.

Ale teprve po roce 1877, poté, co po třináctileté přetřžce, kdy české divadlo neprojevovalo o spolupráci s ním zájem a kdy se tudíž živil — a to převážně v zahraničí — jako malíř-krajinář, s divadly spolupracující jen sporadicky (po tři léta působil jako krajinomalíř v Mnichově, kde si zřídil a vydržoval skromný ateliér, jako divadelní dekoratér pohostinsky účinkoval např. v německých divadlech v Plzni a v Bratislavě, tehdejšímu Pressburgu), přijal — vystřídávaje v ní znechuceného Haise, když ten pro nespokojenost s místními poměry Prahu opustil a odešel hledat nové pracovní šance do Vídně — funkci malíře Královského českého zemského divadla, k níž tak neúchylně směřoval (účastnil se každého z vypsaných konkurzů na obsazení této funkce), mohl dát svému názoru na otázky jevištního výtvarnictví ve svých kracích plný průchod. I tehdy ovšem demonstroval své pokrokovější pojetí jevištního výtvarnictví svým značně důsledným soustředěním k práci s individualizovanými dílčími dekoračními prvky. V průběhu necelých tří let svého působení ve zmíněné funkci (zastával ji od 30. července 1877 do dne své předčasné smrti 9. ledna 1880) se jednak v duchu svých programových představ pokusil dobudovat fond dílčích dekoračních součástí českého divadla, tedy právě stavěcích kulis, „lomených“ dekorací, praktikáblů, přístavků, „výsadních kusů“, nábytku a rekvizit atp., jednak právě z takových součástí budoval kompletní výpravy jednotlivých inscenací tohoto divadla.

Na základě studia pramenných materiálů usuzujeme, že v letech své činnosti ve službách Královského českého divadla rozmnožil jeho domácí fond individualizovaných dílčích dekoračních součástí o několik set kusů.

Tak např. toliko jediný — pokud je nám známo — v archívních fondech dochovaný soupis těchto dílčích dekoračních součástí, *Seznam věcí vyhotovených pro říditelství divadla královského českého zemského*, kterým dne 15. srpna 1879 Ullik doprovodil svou žádost k divadelní intendantuře o zvýšení služného, vypočítává na 330 předmětů, které pro tento domestikální fond na žádost vedení divadla (další takové předměty vyráběl na základě objednávky intendatury, jež se zásadně starala pouze o vybavení divadla celistvými dekoračními komplexy!), vytvořil za dobu od svého nástupu do funkce v červenci 1877 do onoho 15. srpna 1879, tedy za pouhých čtyřiařdvacet měsíců, přičemž mezi těmito předměty vedle několika desítek běžných plochých stavěcích kulis, jako byly různé „zdi, „skály“, „stromy“, „keře“, „mříže“, „ploty“, „kandelábry“ atp., vyskytují se i na výrobu mimořádné nároky kladoucí prostorově pojaté „výsadní kusy“, jako byly např. „lomené“ dekorace **Gotický dům, Dům s parkánem, Dům s balkónem, Dům s balustrádou, Selský dům, Stodola, Chaloupka, Kiosk, Zahradní pavilón, Besídka zahradní, Věž a Hradební zdi**, anebo výrobně neméně náročné plastické prvky a nábytek, tedy různé „skříně“, „knihovny“, „stoly“, „křesla“ a „židle“, „zahradní lavičky“, „náhrobky“, „katafalky“ atp., a též složitě utvářené plastické objekty kuriozního typu, jakým byl např., deko- rační objekt „**Lokomotiv**“.

Z hodnověrných úředních dokumentů vztahujících se k jejich výrobě, k zane- sení do inventáře a k účetnickému vypořádání nákladů na ně vynaložených, ja- kož i z dílčích jejich soupisů, jakým je např. i *Seznam dekorací zhotovených na účet Slavného výboru zemského*, který Ullik vlastnoručně vyhotovil při stejné

příležitosti jako seznam výše uvedený, a konečně z oznámek na cedulích poznáváme, že za necelé dva a půl roku svého působení na místě zemského dekoračního malíře českého divadla tento umělec zhotovil — nepočítáme-li ty, jež pouze doplnil dílčími dekoračními součástmi — kompletní dekorační soupravy do deseti inscenací Prozatímního divadla a jeho filiálních scén; byly to dekorace k prvním zdejšími nastudováním některých významných činoherních děl, a to Shakespearova *Snu noci svatojanské* (1879) a Jeřábková *Syna člověka* (1878), operních a zpěvoherních novinek, Bendlovy *Indické princezny* (1877), Rozkošného *Záviše z Falkenštejna* (1877), Meyerbeerovy *Afrikánky* (1877), Smetanova *Tajemství* (1878), *Quida a Ginevry* (1879) od Halévyyho a Lecocqových operet *Malý vévoda* (1878) a *Velký Kazimír* (1879), a konečně k výpravě „verníadé“ *Dítky kapitána Granta* (1880), celkem dvacet šest nových dekorací. Dalších skoro dvacet dekorací vytvořených již dříve jinými autory pro tyto a jiné hry opravil nebo přetvořením jejich technického základu a novou přemalbou — jak sám praví — „zgruntu zjinačil“.

Z protokolů, jež provázely akt předání Ullikem zhotovených dekoračních celků do majetku Země české, pak vysvítá, že — třebaže ani on úplně nezrušil princip vybavování scény pomocí kulisového dekoračního systému — se ve snaze navodit u diváků pocit shody prostředí zobrazovaného na jevišti s jejich empirickým poznáním obdobných prostředí stále častěji uchýloval k modelování scénického prostoru jako prostoru trojrozměrného. Jeho dekorace — nepočítáme-li elementy obligátního typu vykrývající pozadí scény (i on ve výpravách znázorňujících exteriérová prostředí často používá k „uzavření“ scény např. **Oblakového prospektu** a ve výpravách znázorňujících interiéry pak „zadních zdí“) — byly převážně sestaveny ze samých individualizovaných dekoračních prvků, stavebních kulis, „lomených“ dekorací a pevných kulisových „stěn“ s vestavěnými plastickými prvky, dveřmi a okny, praktikáblů, schodů a můstků, všemožných přístavků, nábytku, rekvizit a plastických objektů všeho druhu. Symptodem tendence k zplastičtění a realistickému zkonkrétnění jevištního obrazu jeví se však zejména to, že do svých dekorací přenášel Ullik určité objekty přímo ze životní skutečnosti, která měla být na jevišti zpodobována. V té souvislosti nutno zdůraznit, že právě za jeho působení na místě českého zemského dekoračního malíře se na scénách Královského českého zemského divadla naplno prosadila — jak se v tisku tehdy tvrdilo — „móda“ znázorňovat na jevišti textem a librety předepsaná prostředí interiérového typu kulisovou dekorací upravenou do podoby „uzavřených“, neboli „francouzských pokojů“, a to postupem času dekorací stále složitějšího prostorového členění, zpodobující předváděné interiéry jako prostory rozčleněné různými portály, výklenky, nikami atp., se zabudovanými do nich plně funkčními dveřmi a okny, a někdy i shora zakryté „stropy“, položenými na nosné „stěny“, a konečně i pomocí do těchto „pokojů“ vestavovaného reálného nábytku, rekvizit a zavěšovaných do nich záclon, draperií a výzdobných závěsů.

Svůj smysl pro prostorové, „architektonické“ pojmání scénické výpravy projevil Ullik výrazně např. ve své výpravě k inscenaci Halévyyho opery *Quido a Ginevra* (1879). Pro tuto inscenaci vytvořil dvě nové dekorace znázorňující

interiérová prostředí, a to dekorace **Palác nádherný a Krypta**. Zatímco dekorace **Palác nádherný** se skládala mj. ze tří hlavních stavečích dílů, které prý bylo možno uplatnit také jednotlivě a do nichž byly zasazeny jedny průchozí dveře a troje otevírací okna, dekoraci **Krypta** vytvořil jednak ze základních kulisových prvků staré dekorace **Sál čís. 141**, jež přemaloval, a propůjčil jim tak podobu **Klenby a Stěn krypty** — byly to tři oblouky, dvě kulisy a pozadí, jednak z nově vyrobeného prostorového objektu **Hrobka**, který tvořilo na dvacet dílčích součástí, tak např. praktikáblly, k nim přilehlé troje přístavky se schodovými stupni, dále čtyři **Větší postranní zdi**, osm **Menších postranních zdí**, dvě **Zadní zdi**, dva **Díly postranní se znakem**, jeden **Díl s náhrobkem**, dva **Podlouhlé díly (římasy)** a **Parapet k zakrytí schodů**.

Týž smysl pro architektonické modelování prostoru prokázal Ullik rovněž v řadě dekorací znázorňujících dějiště exteriérová. Za všechny tu připomeňme jeho dekoraci **Francouzský park**, kterou vytvořil pro inscenaci Lecocqovy operety **Velký Kazimír** (1879). Vybavení scény se skládalo z prospektu, dvou „sloupcových“ kulis, „haxen“, představujících zde **Pilíře**, a dále jen z přenosných a izolovaných prvků, např. ze šesti „stupňů“ (patrně praktikáblů), ze dvou větších a dvou menších **Zahradních mříží** a z jedné alternativní **Velké zlaté mříže s figurami**, umožňující přepažení celé scény, a konečně ze série maket okrasně zastřižených **Stromků**.

V únoru 1878, krátce poté, co se staročeši a mladočeši, soupeřící nejen o politický vliv, ale také o nadvládu nad Královským českým zemským divadlem, dohodli, že odloží své půtky a sjednotí své divadelní zájmy v tzv. „spojeném“ Družstvu Národního divadla, se po čtyřech letech, kdy se nemohl podílet na vedení tohoto ústavu, vrátil do funkce vedoucího jeho činohry František Kolár, zastávající — jak jsme již připomněli — v otázkách umělecké tvorby velmi progresivní stanovisko. Kolár byl energický šéf a jeho příchod do čela činohry vyvolal téměř okamžitě oživení ve všech oblastech tvůrčí činnosti činohry a do velké míry i opery, která takovou výraznou osobnost na vedoucím místě postrádala. V oblasti dramaturgie se projevil upevněním repertoárové pozice moderního soudobého repertoáru, především tzv. společenských činoher a „salonních“ konverzačních veseloher, čerpajících své příběhy ze života vyšších vrstev, a adekvátně k tomu i obdobně zaměřených operet, v inscenační oblasti pak pěstováním „ušlechtlejšího“ civilního, v podstatě již realistického způsobu hereckého podání postav. Ale projevil se v této oblasti ovšem i zvýšením požadavků na realistickou charakterizaci předváděných dramatických prostředí prostředky jevištní výpravy. Důsledně požadoval, aby tato prostředí byla na scéně znázorňována jako plastický, trojrozměrně působící prostor, při inscenačním ztvárnění zmíněné části repertoáru pak dbal na to, aby děje odehrávající se v aristokratických palácích a v měšťanských domech byly na jevišti zpředmětňovány v dekoracích typu „uzavřených pokojů“: za Kolárovy šefovské éry objevují se takové dekorace na scéně v případech, kdy je třeba vyznačit nějaké interiérové prostředí, již více méně pravidelně.

Ullik — třebaže osobní vztahy mezi ním a Kolárem nebyly právě nejpřátelštější — vycházel těmto požadavkům všestranně vstříc, neboť byly plně v sou-

ladu s jeho vlastní představou o moderních způsobech vypravování scény, a v průběhu let 1878 a 1879 vytvořil vedle několika dekorací zobrazujících interiéry postaru pomocí závěsných kulis — pokud víme — hned pět takových „uzavřených pokojů“.

V první polovině roku 1878, v inscenacích historického dramatu Františka Věnceslava Jeřábka *Syn člověka*, Verdiho „salonní“ opery *La Traviatta* a Gouninetovy „salonní veselohry“ *Gavante, Minard a spol.*, modeluje sice předváděná interiérová prostředí — tak ve hře první **Gotický sál**, ve hře druhé **Zahradní salon** a ve hře třetí **Elegantní salon** — převážně ještě pomocí oblouků, závěsných kulis a prospektu (své dekorace **Zahradní salon** a **Růžový elegantní salon copového slohu (Rokoko)** určené k využití v inscenacích zmíněných „salonních her“ je ostatně nucen vzhledem k nedostatku finančních prostředků zhotovit ze starších dekorací uchovávaných ve fundu instruktů, konkrétně pak pro využití ve výše jmenovaných hrách úpravou a přemalbami **Sálu čís. 29** a **Salonu čís. 32**), ale v případě všech tří her doplnil v těchto kracích tradiční prvky kulisové scény stavěcími kulisami a plastickými doplňky: např. jeho **Růžový elegantní salon** sestával z pozadí, čtyř bočních kulis, dvou **Stěn se zrcadly** a z přemalovaného **Krbu**, mezi kulisové součásti scény byly zde však zařazené i troje plastické dveře.

Počínaje podzimem 1878 však Ullik již více méně důsledně budoval obrazy interiérů v předváděných hrách pomocí dekorací právě typu „uzavřených pokojů“. Svě první dvě dekorace tohoto moderního typu vytváří tehdy pro inscenaci komické opery Charlese Lecocqua *Malý vévoda* (1878): pro inscenační ztvárnění 1. jednání operety, jehož děje se odehrávají v paláci ve Versailles, „uzavřenou dekoraci“ **Sál sloupený (renesanční)**, pro předvedení jejího 2. jednání, v němž jsou děje situovány do prostředí ústavu šlechtičen sídlícího v Louvru, dekoraci téhož druhu, zvanou v úředních materiálech **Pensionat** (nebo též **Pokoj uzavřený**). V prvním případě Ullik dekoraci sestavil ze tří oblouků, pěti kusů **Malých pozadí**, šesti **Postranních zdí** a ze dvou plastických **Pilastrů**, dodatečně, těsně před premiérou, obohatil tento soubor dekoračních součástí ještě o dvě další **Malá pozadí**. Ve druhém případě se dekorace skládala ze šesti **Postranních zdí** (tří pravostranných a tří levostranných) a z pozadí se dvěma do něho vsazenými otevíracími okny a jedněmi průchozími, uprostřed mezi okny umístěnými dveřmi. Podle soudobých kritik působily takto zbudované jevištní „interiéry“ nejen vzcně, ale svou nepředstíranou trojrozměrností i „pravdivě“.

Nové dekorace tohoto typu přivedl na scénu o necelý rok později i v inscenaci další Lecocquovy operety, ve *Velkém Kazimírovi* (1879), prováděné v Národní aréně. Pro 1. jednání operety vytvořil tehdy Ullik dekoraci **Nádherný sál uzavřený s obrazy**, skládající se z prospektu, šesti postranních kulisových „stěn“ (dvou **Stěn se skleněnými dveřmi**, dvou **Stěn s obrazy** a dvou **Stěn obyčejných**), z jednoho samostatného **Obrazu** a ze dvou **Kandelábrů**. Na principu „uzavřeného pokoje“ zbudoval rovněž dekoraci pro 3.(?) jednání operety, **Předstříhání cirku**: tu tvořily čtyři „postranní stěny“ (do dvou z nich byly vsazeny dveře), prospekt (který nahradil původně plánovaných pět kusů „zadních zdí“) a jedna „stropní sufit“.

Roku 1880 pak tuto řadu završil vytvořením dalšího „uzavřeného“ kulisového interiéru, **Sálu**, pro inscenaci třetí ze série jedenácti v tomto divadle tehdy uvedených operet Francouze Lecocqua, operety *Spanilé Peršanky*: v tomto případě Ullik interiérový prostor předváděného dějiště vymezil pomocí oblouku, sedmi kulisových **Stěn postranních**, jednoho **Velkého okna potaženého drátěným pletivem**, **Pozadí s třemi otvory** a z perspektivy.

Úřední listiny však rovněž uvádějí, že téhož roku 1880 Ullik zhotovil ještě jeden „uzavřený“ — i tentokrát „třídveřový“ — „salon“. Podle mnoha náznaků by mohlo jít o později rozsáhle využívanou a v různých dokumentech mnohokrát citovanou dekoraci **Žlutý zavřený pokoj se třemi dveřmi (Rokoko)**, skládající se z osmi jednotlivých kulisových „zdí“, dvou **Zrcadel** a z plastického **Krbu**, jejíž autor není v materiálech jmenován. S jistotou tvrdit, že v případě později značně populárního **Žlutého zavřeného pokoje** máme co činit s výše zmíněnou Ullikovou prací, však při současném stavu bádání prozatím nemůžeme.

Připomeňme konečně, že Ullik téhož roku rovněž renovoval a k novému jevištnímu využití připravil jednu ze starších dekorací popisovaného druhu, uchovávaných v divadelním fondu, **Zavřený pokoj čís. 9**, a to pro využití v inscenaci „verníady“ *Dítky kapitána Granta* (Nové české divadlo 1880).

Jednu ze svých i právě po technické stránce nejpozoruhodnějších scénických výprav Ullik vytvořil již krátce po svém nástupu do funkce zemského malíře českého divadla — v srpnu 1877 — pro pozdní české uvedení Meyerbeerovy *Afrikánky* (1877).

Vzhledem k nedostatku finančních prostředků (tento nedostatek byl chronickým jevem a znemožnil českým divadelníkům uvést Meyerbeerovu operu dokonce v smluvně již zajištěném termínu v roce její původní pařížské premiéry 1865, čehož pohotově využili jejich němečtí kolegové ze Stavovského divadla, kteří je pak urychleným nastudováním díla připravili o pražský premiérový primát) bylo možno na pražské hlavní české scéně z pěti dějství opery, po stránce dějové předjímající Verdiho *Aidu* a rozvíjející příběh milostného vztahového propletence, jehož účastníky jsou předseda portugalské královské rady don Pedro, námořní důstojník a dobyvatel zámořských kolonií Vasco da Gama, dcera admirála Diega doña Inéz, vládkyně afrického ostrova Madagaskar Selika a její dvořan Nelusco, novými dekoracemi vybavit pouze tři: 3. jednání, přivádějící děj na palubu vlajkové lodi dona Pedra, která za bouře v Indickém oceánu ztroskotá nedaleko Madagaskaru a z níž Nelusco se svými soukmenovci zachrání královnu Seliku a zároveň Vaska s Inéz odvedou na pevninu, kde mají být souzeni, 4. jednání, rozvíjející tento děj v exotickém prostředí „hlavního města“ Seliččina království, města nesoucího stejný název jako ostrov sám, na prostranství mezi královským palácem a bráhmanským chrámem, kde se odehrá soud nad oběma Portugalci, při němž Selika z lásky k němu Vaska omilostní, a konečně proměnu 5. jednání, v níž se líčí, která hrdinka kusu, Selika, Vaskem oklamána, uchýlí se pod korunu manzanillového stromu (*Hyppomane Manicella*), stromu rostoucího v jejích zahradách na mořském břehu a vydechujícího jedovaté vůně, aby — sledujíc odjezd korábu, na němž její zrádný milenec odváží zpět do vlasti svou staronovou lásku, doňu Inéz — dala se omamnými

výpary té zabijácké rostliny — ztrativši vůli dále žít — usmrtit. Zbývající dvě jednání — 1., v němž prostředím děje je „Poradní síň lisabonské admirality“, a 2., v němž je tímto prostředím „Vězení inkviziční v Lisabonu“, jakož i 1. obraz 5. dějství, v němž je příběh zasazen do prostředí „Zahrady královny madagaskarské“, musela být vypravena pomocí starších dekorací, vyrobených pro jiné inscenace.

Pro zmíněná tři jednání, která nebylo možno vypravit ze součástek stávajícího dekoračního fondu, vytvořil Ullik tři technicky poměrně vyspělé dekorace, a to pro 3. jednání dekoraci **Na palubě velké lodi**, pro 4. jednání dekoraci **Madagaskar** a pro proměnu 5. jednání dekoraci **Strom manzanillový**.

Pokud jde o samu technickou vyspělost těchto dekorací, invenčně jako nejméně nápadité se mohlo jevit řešení, které Ullik zvolil při modelování scénického prostoru v dekoraci zvané **Madagaskar** (též **Město Madagaskar**): podle protokolů o jejím převzetí do majetku Země české vyznačoval zde prostředí děje — centrální náměstí madagaskarského královského sídelního města s palácem a bráhmanskými chrámy — pomocí dvou **Kulis chrámových**, postavených po bočních stranách jeviště, z nichž však podle všeho pravostanná představovala portál vchodu ke královskému paláci, v pramenech zvláště nezmiňovanému (v obou případech šlo patrně o „lomené“ kulisy), dále pomocí **Velké balustrády**, zbudované v pozadí přes celou jeho šíři, a konečně pomocí scény uzavírajícího prospektu, nesoucího hlavní výtvarný motiv dekorace — panoramatický obraz města Madagaskar. Ale nelze nevidět, že i v tomto případě Ullik projevil výrazný smysl právě pro trojrozměrné, plastické pojmání scénického prostoru: bohatě zdobená **balustráda** představovala sama o sobě plastický prvek, a plastickými prvky byly i obě **Kulisy chrámové**, neboť šlo tu o stavěcí kulisy s vchodovými otvory volně průchozími.

Ve větší míře osvědčil Ullik tento smysl v koncepci třetí z těchto dekorací, v koncepci dekorace určené pro proměnu závěrečného dějství opery a zvané **Strom manzanillový**. V ní základní podobu předepsaného zde dějiště — manzanillového háje v královských zahradách na břehu Indického oceánu — charakterizoval jednak dekoračními prvky upravujícími jevištní prostor do podoby jakési skalní výspy, čnějící nad mořským pobřežím, odkud je daleký výhled na hladinu oceánu, jednak centrálně umístěným dekoračním objektem představujícím podivuhodný manzanillový strom, který se — jak řečeno — vyznačuje prý tou zázračnou vlastností, že je s to vůněmi svých květů usmrtit vše živé, co zabloudí do jeho bezprostřední blízkosti. Boční strany jeviště tu vykrývaly dvě stavěcí kulisy zvané **Skaliska**, mezi nimi byla pak přes celé jeviště položena příslušným způsobem maskovaná dvoudílná praktikáblová soustava definující spolu se **Skalisky** scénu jako lokalitu typu jakési „mořské vyhlídky“. Vlastní **Strom manzanillový**, situovaný doprostřed jeviště, skládal se z několika dekoračních prvků: tvořily jej tři rozměrné, za sebou na tazích zavěšené a prostřiháním náležitě do transparentní podoby upravené sufity, znázorňující bohatě rozvětvenou, květy obsypanou korunu onoho exotického stromu, dále stavěcí kulisa představující jeho mohutný kmen a před ni předsazený „výsadní“ plastický přístavek představující zase jeho obrovitý kořen. Zadní prostor scény pak skrze další dekorační součásti zpřítomňoval v divákově mysli představu volně

pobřežní krajiny nacházející se v tropech, v oblasti rovníku — divákův zrak se zastavil nejprve na nízkém **Pozadí s mořem** zobrazujícím mořskou hladinu v zátocě šelfu a posléze na zadním prospektu **Moře**, na kterém byla vymalována nekonečná mořská pláň, v dálce skoro splývající s oblohou: v mezeře mezi oběma prospekty mohl pak v příslušném okamžiku spolu s představitelkou Seliky spatřit maketu korábu, kterak — znázorňujíc vyplutí lodi s Vaskem da Gama a Inéz na palubě z přístavu — se kymácivým způsobem pohybuje mezi nimi z jedné strany scény na druhou. Poslední významnou součástí dekorace byl barevný koberec rozestřený na podestě před „stromem“: na něm se odehrál závěrečný výjev opery — výjev „poetického“ umírání nešťastné královny Seliky, která — vdechujíc výpary vražedného manzanillového stromu — podstupuje dobrovolně smrt určenou původně její sokyni, doně Inéz a do svého posledního vydechnutí své oči upírá do dálky za lodí, na níž spolu s Vaskem a s Inéz odplouvá její štěstí a s ním ji opouští i odvaha snášet milostnou trýzeň.

Po technické stránce nejvyspělejší byla z těchto tři Ullikových kreačí bezpochyby dekorace **Na palubě velké lodi**: tato v podstatě již ryze prostorově koncipovaná dekorace sestávala z téměř třiceti dílčích prvků, nemluvě ani o tom, že byla uváděna do pohybu speciálním strojním zařízením, které se samo o sobě skládalo z několika desítek dalších dílčích součástek.

Scénický prostor v této dekoraci Ullik vymezil především pomocí dvou kusů nízkých postranních stavěcích kulis **Horizonty**, představujících mořskou hladinu se vzdouvajícími se vlnami, zadního **Oblakového prospektu** a **Bouřkové suffity**. Hlavním dekoračním objektem byla zde však sama plastická dekorace **Lodí**, umístěná v centru scény a zpodobující plachetnici Vaska da Gama. Byla to různými stavěcími kulisami a dílčími dekoračními elementy do potřebné jevové podoby dotvořená a na pohyblivém konstrukčním základě zbudovaná praktickáblová soustava, označená jako **Přední část paluby**, znázorňující — asi v pohledu směrem od přídě k zádi, nevíme to jistě — přední polovinu paluby bohatě oplachtěné námořní lodi, s mohutnou, do výše prvního poschodí se zvedající palubní nástavbou. Sama znázorňovaná část paluby byla po stranách ohraničena dvěma **Postranními balustrádami**, vzadu pak **Malým pozadím**, v němž se nacházely jednak dva otvory představující vchody do palubních kajut — ty, kryty **Malými zámky**, samy byly uzavírány dvěma **Menšími zadními díly** představujícími interiéry kajut — a dále **Odchod ve střední části**, což bylo patrně schodiště umožňující vystoupit nahoru na praktikáblovou soustavu, představující „horní palubu“, tj. palubu nástavby. V jejím středu pak byl do podlahy zabudován mohutný stavěcí díl **Stěžeň** a svrchu ji stínila **Sufita s plachtami**. Pomocí strojního mechanismu v dokumentech blíže necharakterizovaného bylo možno tento dekorační objekt uvést do pohybu, a znázornit tak kolébání lodi na vlnách, později i vyjádřit její rozkolísání při překonávání vlnobití vzdutého mořskou bouří a konečně její ztroskotání v rozbourěném živlu. Věrohodnost navozované iluze plavby „lodi“ nejprve po klidné hladině oceánu, a pak jejího marného zápasu s přírodními silami, napomáhalo zesilovat svým různě rytmičovaným a dynamizovaným pohybem mechanicky rozhýbávané „plachtovní loď“. Ve výjevu ztroskotání, zničení a potopení plavidla se prý celá tato dekorač-

ní soustava „rozložila“ za velkého hřmotu a skřípotu na své jednotlivé dílčí součásti. Na malém jevišti Prozatímního divadla působila tato triková jevištněvýtvarná akce prý poněkud nepřesvědčivě, ale ve velkém Novoměstském divadle vyvolávala prý mocný dojem.

Ne tak pro vývojovou vyspělost technického řešení dekorace jako pro význam, jakého si dobyla při formaci slohového vývoje českého jevištního výtvarnictví, slohového vývoje českého divadla vůbec, je třeba se tu zmínit ještě o Ullikově jevištní výpravě prvního nastudování Smetanovy romanticko-komické opery *Tajemství* (1878).

Premiérové představení *Tajemství* vypravil Ullik ve všech třech jednáních opery vesměs novými nebo nově přemalovanými staršími dekoracemi. Byly to dekorace nazvané **Městys pod Bezdězem**, **Na Bezdězi** a **Selská světnice**. Dějiště, na něž je přiváděn děj v 1. jednání — připomínáme, že tímto dějištěm je náměstí v jakémsi městysi ležícím v blízkosti vrchu Bezděz (bezpochyby jde o Bělou pod Bezdězem), prostora uprostřed okrášlená kašnou, po stranách ohrazená na jedné straně nově vystavěným domem radního Kaliny a radnicí, na druhé pak honosným domem radního Maliny a hospodou, jakož i stodolou s otevřeným přístřeškem, vzadu pak kostelem a „starožitnou branou“, za nimiž je vidět v dálce oba Bezdězy — vyznačil pomocí dvou rozměrných „lomených“ kulis vykrývajících boky jeviště — byly to nově zhotovená „dvojduchá“ stavěcí kulisa **Praktikáblový dům na poschodí** a dále „dvojduchá“ stavěcí kulisa dřívějšího data vzniku **Stará brána**, která byla pro účely hry přemalována na **Hospodu**, a konečně pomocí prospektu, na němž byl vyobrazen kopec Bezděz s hradní zříceninou, jak se jeví pozorovateli z pohledu od Bělé. Scéna byla do podoby navozující dojem realistické věrohodnosti zobrazovaného prostředí do tvořena různými přístavky a doplňky, např. lavičkou ukrytou v „chmelovém loubí“, vývěsním štítem hospody, hospodskými stoly a židlemi, sudy s pivem atp. Prostředí děje ve 2. jednání — podle libreta mělo jít o místo ležící na vrcholu Bezdězu poblíž skalní, houštinami zarostlé rokle a opodál stojící („v popředí zadněji vpravo“), v přítomné chvíli již polozbořené brány, o planinku, z níž poutníka vyváděla skalní stezka vzhůru ke zříceninám kláštera a hradu se zachovalou poutní kaplí — charakterizoval pomocí plastických prvků znázorňujících skaliska, umístěných v popředí scény, „cesty“ pro nástup sboru, sestavené z praktikáblů a ze šikmých ploch, **Kamenného sedátka** pro akce sólistů, dále pomocí stavěcí kulisy **Malého pozadí** představujícího kapličku obklopenou bujnou vegetací a především za pomoci stavěcí kulisy označené jako **Velké pozadí**, která představovala bezdězskou hradní zříceninu s přistavěnou gotickou kaplí. Dekorace **Selská světnice**, modelující prostředí děje libretistkou pojmenované jako „Světnice u Maliny“, dekorace, kterou Ullik pořídil přemalováním jednak staré **Selské síně č. 89**, jednak dvou dalších kulis, byla patrně koncipována jako „uzavřený pokoj“ se dvěma pevnými průchody, z nichž jeden plnil obrazivou funkci hlavního vchodu do místnosti, druhý pak funkci vstupu do starých sklepních chodeb; osazena byla dřevěným nábytkem selského rázu a mohutným plastickým objektem **Pec** znázorňujícím velká kachlová kamna spíše světnicového než kuchyňského typu.

Vlastní vývojový význam této dekorace však záleží především v tom, že se v ní mimořádně výrazně manifestoval obrat českého jevištního výtvarnictví od dekorativní všeobecnosti k realistickému zobrazování určitého, v tomto případě velmi konkrétně určeného prostředí. Ullik totiž pochopil libretistictví a skladačelovo zasazení příběhu do prostředí městyse rozkládajícího se na úpatí Bezdězu a přímo na Bezdězu samém co výzvu, a ve snaze vylíčit toto prostředí v co možná největší shodě se skutečným modelem vypravil se na studijní cestu do kraje předváděného příběhu, kde pořídil pro budoucí výpravu řadu přípravných skic, realisticky zobrazujících podobu míst odpovídajících tomu určení. Tyto skici — stejně jako kresebné a malířské záznamy podoby té krajiny z roku 1868, jež podnikal za jiným účelem (roku 1868 vystavil v Praze na výstavě Krasoumné jednoty svou olejomalbu *Bezděz*) — posloužily mu pak jako vodítko při ztvárnění předepsaných prostředí děje v jevištním prostoru. Po té stránce máme tu co činit s jedním z prvních pokusů českých divadelních umělců vytvořit realisticky koncipovanou jevištní výpravu, neseným navíc snahou o vystižení specifika domácího prostředí.

Již ve výpravě k Meyerbeerově *Afrikánce* — ve výpravě k jejímu 3. jednání, v němž se předvádělo ztroskotání galéry — Ullik prokázal, že ovládá i nejnovější technické postupy tehdejšího jevištního výtvarnictví — postupy, využívané na vyšší úrovni zkušenosti získané již předchozími generacemi výtvarníků, dekoratérů a tzv. mašínistů, tj. strojmistrů ovládajících technické zařízení jeviště, při práci na inscenacích typu „mašchinenkomedií“, v nichž podstatnou roli hrály právě různé přístroje umožňující trikovou proměnu dekorací, osvětlovací technika a pyrotechnické efekty.

Nejvýznamnější měrou však své schopnosti v tomto směru demonstroval teprve o dva a půl roku později v inscenaci dramatizace dobrodružného románu Julia Verna *Dítka kapitána Granta*, uvedené poprvé roku 1880 v aréním Novém českém divadle. Ve hře označené autorem dramatizace P. Arendoutem a jejím českým překladatelem Gustavem Eimem, ukryvajícím se pod pseudonymem V. Špachta, za „výpravnou hru se zpěvy, tanci a hudbou“ se v osmi obzorech líčila neuvěřitelná dobrodružství, která zažijí hrdinové — skupinka ztroskotanců z námořní lodi Británie — při dobrodružné cestě divokými krajinami Jižní a Střední Ameriky, anabázi, kterou musejí podstoupit, chtějí-li si zachránit život a zajistit opětný návrat do civilizace, a děj se tu tudíž přesunoval ustavičně z místa na místo, z paluby Británie na zámek Malkomský, odtud na palubu další lodi, Duncana, do jihoamerických Kordiller do blízkosti sopky Antuko, do táboara zlatokopů v Mexiku, do tropického pralesa atd. Ullik jako její výpravce však zde byl nucen ve svých dekoracích nejen znázornit všechna připomínaná exotická prostředí, ale pomocí jevištnětechnických prostředků zpřítomnit na scéně i různé přírodní a umělé děje, tvořící integrální součást těchto prostředí. Mimo jiné musel tu znovu pomocí různých scénických prostředků představit velkou námořní loď při plavbě v klidném moři, ale znovu i za mořské bouře, jakož i předvést její ztroskotání, zobrazit nejen charakteristické projevy kordillerské sopky Antuko ve stadiu jejího odpočívání, ale i její výbuch a s tím související i následné zemětřesení a samozřejmě i jeho ničivé, pro tamější přírodu i život

lidí přímo zhoubné následky. Tak např. ve 4. obraze, v němž se děj odehrává v blízkosti zmíněného vulkánu, mu bylo libretisty předepsáno zpřítomnit na scéně „údolí Torbiderské s Antukem, jehož rozevřený jícen sálá ohnivý dým s černými plameny“, a spolu i „déšť ohnivých kamenů, oblaka načervenalé páry, rakety lávy osvěčující jako blesky údolí“, a posléze samu přírodní katastrofu, mohutnou erupci sopky a zeměřesení, které si přáli mít tito libretisté na scéně předvedeny takto: „Vzezření hor se náhle změní; kužele se zplošťují, kývajících se vrcholky skal boří se a mizí. Velké skalisko se utrhne a valí se k rovině. Ze země vystupují páry... V tom se nakloní vysočina kupředu a klesne s osobami na ní se nalézajícími tak, že všichni zmizí v otevřeném propadlišti.“

Jak se po technické stránce s úkolem, kladoucím na scénografii tak mimořádné nároky, Ullik vypořádal, přesně nevíme: zdá se však, že tu přišlo ke slovu nejen jeho umění malíře (pracoval tu jistě s výše již popsáním systémem dioramatu, s téměř identickou dvojicí obrazů namalovaných na líci a rubu průsvitného, ale neprůhledného plátna, osvětlovaného jednou zepředu a jindy zezadu, a také jistě využíval též již připomenutého jevištnětechnického triku záležejícího v práci s oboustranně malovanými sklápěcími dekoracemi a s jejich obdobně upravenými dílčími součástmi), ale také umění strojmistra a pyrotechnika. Jan Neruda v kritice uveřejněné v Národních listech 28. dubna 1880 Ullikovu práci vysoce ocenil: „Obrazy zde předváděné poutají většinou svou novostí a mají krajinářský ráz rozhodně zajímavý, nikoli všední. Také mašinerie naše — div divoucí! — koná svou povinnost hladce...“

Ve světle uvedených skutečností nejeví se jistě nijak nadsazeným tvrzení, že v Ullikových dekoracích určených Prozatímnímu divadlu a jeho pobočným scénám úsilí domácích českých divadelních výtvarníků o vytvoření původních, umělecky i technicky vyspělých jevištních výprav dosáhlo v období před vznikem Národního divadla v Praze svého vrcholu.

Bylo proto pro české jevištní výtvarnictví opravdovou ztrátou, když Ullik v lednu 1880 v poměrně velmi mladém věku náhle zemřel. Pro svůj mimořádný talent, technickou úroveň svých dekorací i uměleckou vyspělost malířského ztvárnění charakterizovaných prostředí byl předurčen vytvořit základní dekorační fond budoucího Národního divadla; ve splnění tohoto úkolu mu však osud zabránil.

* * *

Na počátku osmdesátých let, těsně před uzavřením období „prozatímní“ existence Královského českého zemského divadla, v době, kdy se toto divadlo chystalo vstoupit do budovy Národního divadla, která vyrůstajíc na vltavském nábřeží v bezprostředním sousedství budovy divadla Prozatímního se tehdy rychle blížila svému dohotovení, došlo k určité sumarizaci zkušeností získaných v průběhu dvacetiletého vývoje českého jevištního výtvarnictví v letech šedesátých a sedmdesátých.

Stalo se tak v souvislosti jednak s opětovným angažováním zpěváka Františka Hynka, který svého času odešel z Prozatímního divadla hledat štěstí na zahra-

ničních operních scénách, do stavu členů tohoto divadla — Hynek byl totiž nově angažován nejen jako basso-profundo, ale též ve funkci režiséra opery —, jednak s časově shodným „reangažováním“ Josefa F. Haisse, zkušeného dekorálního malíře, který se po třiletém pobytu v cizině v té době znovu vracel do Prahy do funkce zemského dekorálního malíře českého divadla. Oba jmenovaní umělci, z nichž Hynek za svého pobytu v zahraničí získal bohaté zkušenosti s nejnávštěvnějšími postupy scénování operních děl praktikovanými na prominentních evropských jevištích (mj. působil též u Angela Neumanna v Lipsku), Haiss pak vládl zkušenostmi, které si osvojil za svých studií v Itálii, jakož i — jak jsme uvedli — v průběhu své dlouholeté práce hned u několika významných operních a činoherních divadel Evropy, a spolu s nimi jako třetí člen takto se ustavivšího triumvirátu, domácí přední herec a režisér činohry František Kolár, který mezitím zaujal v Královském českém zemském divadle pozici hlavního režiséra činohry i opery, se ještě na sklonku etapy „prozatímnosti“ tohoto divadla pokusili rozsáhle renovovat jevištněvýtvarnou složku jeho repertoáru, a vytvořit tak předpoklad k přenesení tohoto repertoáru do budovy Národního divadla. I když neměli možnost vybavit tato díla novými dekoracemi (tehdy byly již všechny finanční prostředky určené na výrobu dekorací pro české zemské divadlo soustředěny k plnění úkolu vybudovat fond základních dekorací pro novou scénu prestižního významu, ježto se ukazovalo, že v tomto divadle dekorace z Prozatímního divadla pro jejich jiné rozměry nebude možno použít), metodou důmyslného kombinování jednotlivých dílčích součástí starých dekorací vtiskovali jejich výpravám namnoze zcela novou výtvarnou podobu, která lépe než jejich výtvarná podoba dřívější vyhovovala požadavkům předepisovaným libretisty a dramatiky i potřebám účelného režiséřského aranžování jevištních akcí. Jími nalezená řešení problému, jak za použití dekorálních součástí, uchovávaných ve fondu dekorací tohoto divadla, účinně renovovat jevištní výpravy zmíněných děl, řešení, jež zafixovali v podobě několika desítek nezbytnými slovními vysvětlivkami doprovázených půdorysných náčrtů v albu nazvaném *Scenarium s půdorysy her hraných v letech 1882–1884* (řešení, jež nám zpřístupňují i některé dochované samostatné skici F. Kolára), ovlivnila způsob vypravování oněch děl na řadu dalších let a sloužila jako vodítko pro práci jevištních výtvarníků i později v Národním divadle.

Haissovy, Hynkovy a Kolárovy scénické výpravy z počátku osmdesátých let se vyznačovaly — a to především právě po technické stránce — řadou progresivních rysů. V koncepci těchto výprav se plně odrážela dlouholetá zkušenost jejich tvůrců s prací v systému kulisové dekorace. Nejen náznakově, ale již dominujícím způsobem se v nich prosazovala tendence rozrušovat konvenci staré kulisové scény, což se projevovalo právě rozsáhlým využíváním stavěcích kulis, „lomených“ dekorací, přístavků a nejrůznějších plastických prvků, úsilím o zdynamizování jeviště pomocí zvrstvení jeho podlahy a složitějšího než dosud prostorového členění, jakož i pokusy o zdramatizování účinu scény prostřednictvím různých technických triků. Pro jejich jevištněvýtvarnou tvorbu bylo příznačné i to, že k scénickému zpodobení interiérů tehdy již zásadně využívali dekorací typu „uzavřených“ neboli „francouzských pokojů“.

Jen výjimečně se v jejich inscenacích, předváděných po roce 1880, uplatnily při modelaci interiérových prostředí ještě dekorace, vyznačující tato prostředí pomocí závěsných kulis, sufit, oblouků a prospektu. Stávalo se tak zpravidla jen v případě inscenací her starého klasicistního repertoáru, např. v jejich inscenaci *Dona Juana* (obnovená inscenace 1882), v nichž k volbě vývojově již překonaných postupů jevištněvýtvarné práce možná tyto umělce vedl i určitý stylový záměr. V případě převážné většiny nastudování ostatních her, ať šlo o hry staršího nebo mladšího data vzniku, např. v inscenacích činoherní verze *Romea a Julie* (nové nastudování 1882), Flotowovy *Marty* (nové nastudování 1882) nebo Smetanových *Dvou vdov* (nové nastudování 1881) a jeho *Prodané nevěsty* (nové nastudování 1882), a zcela důsledně v případě inscenačních ztvárnění dramatických novinek, např. Sardouovy *Odetty* (1882), Scribovy a Legouvého *Adrienny Lecouvreur* (prem. 1879, obnoveny 1882) nebo Šamberkova *Josefa Kajetána Tyla* (1882), na scéně předváděná prostředí interiérů vytvářeli důsledně pomocí dekorací „uzavřených pokojů“. Tak např. kompletně byly jimi vybaveny všechny čtyři akty inscenace *Odetty*, všechna tři jednání *Josefa Kajetána Tyla*, všech pět aktů *Nájemníku pana domácího* od Chivota (1882). V inscenaci *Romea Julie* pak ložnicová scéna v 1. aktu a 9. obraz ve 3. aktu, v inscenaci *Marty* 1., 3. a 5. akt, v Šamberkově *Rodinné vojně* (obnoveny 1882) 1. až 3. akt, v Augierově a Sardouově *Zkoušce bohatstvím* (1882) 2. až 5. akt.

A z Heissova, Hynkova a Kolárova *Scenaria* rovněž poznáváme, že v jednotlivých inscenačních kreačích uváděných v časovém rozpětí od 4. března 1882 do 28. července 1882, tedy v průběhu necelých pěti měsíců, se takové dekorace objevily na scénách Královského českého zemského divadla hned v devatenácti inscenacích, a to v celkem čtyřiceti jejich jednotlivých dějstvích nebo obrazech.

Týž pramen pak dosvědčuje, že k vypravení zmíněných devatenácti her použili Haiss, Hynek a Kolár kromě desítek dílčích částí jiných dekorací těchto šestnáct ve fondu divadla tehdy uchovávaných dekoračních komplexů typu „uzavřených pokojů“: **Šedivý pokoj, Modrý dvoudvérový pokoj, Nádherný sál, Salon (Haissův), Skleněný salon z německého divadla, Odettin pokoj, Pokoj s alkovnou, Zelený pokoj s dvěma dveřmi, Žlutý zavřený pokoj s třemi dveřmi (Rokoko), Knížecí sál, Modrý tapetovaný pokoj (Haiss), Rudý pokoj (Haiss), Diana-sál z německého divadla, Šmerhov (Macourek), Selská jizba (Ullik).**

Jakého stupně vývojové vyspělosti jejich jevištněvýtvarná práce dosahovala, lze ukázat např. na Hynkových a Haissových režijních a scénografických koncepcích jevištních výprav inscenací oper Giacoma Meyerbeera. Tak kupř. v obnovené inscenaci *Roberta ďábla* (1882) představili v proměně 3. jednání „klášterní ambít“ jako trojrozměrně pojatý prostor, členěný do několika plánů, s popředím odděleným obloukem od zadní části scény, kde byla umístěna stavěcí kulisa znázorňující sochu sv. Rosalie; v pověstné „geisterscéně“ uplatnili i propadla a „ohňostrůjně“ efekty; podle Národních listů z 15. května 1882 se pak výjevy této části opery objevily na českém divadle poprvé „v nejplnějším a nejpestřejším světle elektrickém“. V renovované inscenaci *Hugenotů* (1882) členili ve 2. a 3. jednání scénu mj. bohatě praktikáblly, můstky a šikmami;

v obou těchto jednáních ji navíc přepažili bariérami, znázorňujícími ve 2. jednání břeh Loiry u zámku Chenonceaux a ve 3. jednání břeh Seiny u Písařské louky v Paříži, a za nimi v souladu s modelovanými zde dějovými situacemi dávali na jeviště vtahovat, případně z něho odtahovat „vozy“ s plastickými objekty, v prvním případě s objektem **Loď Král**, představujícím královskou jachtu, ve druhém s objektem **Loď Helena**, představujícím slavnostně osvětlenou říční plachetnici plnou svatebních hostí. V „reinscenaci“ *Proroka* (1882), v jejím 3. aktu, vedle obligátního „východu slunce“, předváděného za pomoci speciálního elektrického aparátu a série organotinových závěsů, znázorňujících mlhy válejší se nad zamrzlým rybníkem obklopujícím město Münster, skrze něž si „elektrické slunce“ zde proráželo cestu na oblohu, osvětlující scénický výjev v němž se líčí, kterak po divokém reji bruslařů na zde zřízeném přírodním „klužišti“ vojsko novokřtěnců nastupuje k útoku na münsterské hrady, připravili do 5. aktu podle zpráv tisku „velkou dekorační scénérii“, záležející v tom, že „nádherný sál“, v němž se děj posledního jednání odehrává, „sesuje se a jeviště naplní se umělým hustým dýmem, jímž prorážeti bude záře červeného světla ohně bengálského“. Po této stránce nejméně radikálně zasáhli do původní podoby nedávno předtím nastudované *Afrikánky* (prem. nové verze 1881), již scénicky vypravil Hugo Ullik, což lze pochopit mj. jako doklad umělecké i jevištnětechnické vyspělosti Ullikovy kreace.

Zvláště přesvědčivě tuto vývojovou vyspělost jejich technického řešení jevištních výprav v systému kulisové dekorační konvence dokládá režijní a scénografická koncepce inscenace Smetanovy *Prodané nevěsty*, nastudované k příležitosti slavnostního 100. provedení této opery v roce 1882.

V 1. jednání své inscenace *Prodané nevěsty* z roku 1882 se Hynek s Haissem jen zčásti přidrželi představ libretisty Karla Sabinu a skladatele Bedřicha Smetany o dějišti hry: spíše než obraz vesnické návsi, k čemuž je vybízela lapidární Sabinova a Smetanova scénická poznámka, určující místo děje jako „Náves, po straně hospoda — pouť“, podávala jejich výprava obraz jakéhosi vesnického zákoutí, ležícího poněkud stranou od návsi, společenského to centra vesnice, byt i zde se nacházelo výstavné selské stavení a poblíž něho i hospoda. (Snad při koncipování svého obrazu předepsaného dějiště vycházeli z narázek představovaných dramatických osob, že ve vsi jsou nejméně dvě hospody, „horní“ a „dolejší“, vzájemně od sebe přec jen trochu vzdálené.) Do popředí na levou stranu jeviště (levou jevící se ze stanoviště diváka), do „ulice“ nacházející se mezi značkami pro umístění 2. a 3. kulisy, eventuálně sufitu, postavili dva zhruba 60 centimetrů vysoké praktikábly, ze zadu doplněné několika schodištními stupni, a na tyto praktikábly pak umístili „lomenou“ kulisu **Švýcarský dům**, která zde měla znázorňovat průčelní část Krušinova statku. Boky praktikáblůvé soustavy pak zakryli přístavky představujícími jakousi předzahrádku, konkrétně záhon s květinami. Za touto jevištní plastikou pak blíže k pozadí ve dvou „ulicích“ nacházejících se mezi 4. a 6. značkou zbudovali mohutné — rovněž zhruba půl metru vysoké — pódium z celkem devíti praktikáblů a ze tří k nim zepředu a z boků přidaných schodů a schůdků. Pódium vybíhalo ze zmíněných ulic až do středu jeviště, a pokrývajíc tak více než jednu šestinu veškeré hrací plochy, zná-

zorněvalo jakousi přírodní terénní vlnu zvedající se nad plácek před Krušinovým domem. Na toto pódium pak — průčelně orientovánu ve shodě s „průčelím Krušinova stavení“, tj. šikmo ke středu pozadí — postavili rozměrnou plochou stavěcí kulisou zvanou **Dům s doškovou střechou**, skrze niž chtěli divákovi vsugerovat představu venkovské hospody (v tomto případě použili levostranné kulisy z dekoračního souboru **Přemyslův dvůr**, který vyhotovila firma Brioschi, Burghart a Kautský, pravděpodobně však sám Kautský, pro proměnu 2. jednání Smetanovy *Libuše*; údajně byla to kulisa představující dům s dřevěnou pavlačkou či — přesněji řečeno — s došky krytým přístřeškem. V centrální části podesty, blíže k středu jeviště, instalovali „stavěcí kus“ **Strom**, pocházející zase z dekoračního souboru vyrobeného Eduardem Heroldem pro premiérové provedení Šeborovy *Nevěsty husitské*. Také v tomto případě byla praktikáblová soustava z vnější strany, ze strany viditelné z hlediště, vykrývána drobnými přístavky („předsadními kusy“), v tomto případě šlo o **Záhony s keří růží**. Jakými dekoracemi naproti tomu obestavěli pravou část jeviště, aby zamezili pohledu diváků do pravostranného zákulisí, není z dochovaných dokumentů dosti zřejmé. Pravá část Hynkova a Haissova půdorysného plánu, vyznačující místo rozkládající se za pravou stěnou portálu až po značku čís. 4, zůstala totiž neprokreslena, ale z výše uvedených důvodů je jisté, že v tomto prostoru nějaké kulisové prvky, které by bránily pohledu do zákulisí, byly nepochybně postaveny. Z připomenutého plánu, jakož i z půdorysných náčrtů inspicienta inscenace, nacházejících se v jeho studijním textu, naproti tomu poznáváme, že popsaná praktikáblová soustava umístěná na levé straně jeviště měla na jeho pravé straně, a to opět v exponovaných dvou „ulicích“ mezi 4. a 6. značkou, svůj protějšek v jiné praktikáblové soustavě, představující rovněž jakousi terénní vlnu, čímž její snad až přílišná hmotnost byla — byt' šlo o soustavu mnohem menších rozměrů — poněkud vyvažována. Tato soustava se skládala ze dvou praktikáblů, jednoho nižšího, vysokého asi 60 cm, druhého vyššího, jehož vrchní deska byla asi 120 cm nad úroveň podlahy jeviště, ty pak byly sestaveny do půdorysného tvaru L, přičemž vyšší byl postaven tak, aby jeho podélná osa byla rovnoběžná s předním okrajem scény, kdežto druhý, nižší, tak, aby jeho podélná osa byla rovnoběžná s její předozadní osou. Doplněny několika schody vytvářely společně jakýsi nástupní můstek, kterým vstupovali na scénu z pravého zákulisí především herečtí a pěvečtí interpreti těch osob děje, které přicházely do vesnice „přes pole“ — v řádu děje fungoval tudíž tento můstek jako „cesta“, jako hlavní komunikace, spojující vesnici, kde žijí Jeník s Mařenkou, s okolním světem. Jako taková „cesta“ byla tato praktikáblová soustava doplněna na své zadní hraně „**Plůtkem**“ (ve skutečnosti spíše zábradlím než plotem) a z vnějšího levého boku dvěma stavěcími kulisami představujícími **Olšové houští**. Těsně za oběma zmíněnými praktikáblovými soustavami byly pak k podlaze připevněny ještě dvě stavěcí kulisy představující vzrostlé **Topoly**: spolu s **Květinovými záhony**, **Záhony s keří růží**, **Olšovými houštím** a **Stromem** měly znázornit, kterak na okraji vesnice příroda vrůstá organicky mezi dílo lidských rukou. Takto vymezený prostor byl v pozadí uzavírán prospektem vyrobeným původně pro inscenaci Rozkošného opery *Záviš z Falkenštejna* a zobrazujícím

s největší pravděpodobností „otevřenou venkovskou krajinu“, čímž dojem, že při koncipování tohoto prostoru měli tvůrci inscenace na mysli právě místo na okraji vesnice, kudy se do ní vchází a z ní odchází, byl ještě více zesílen. Do dejme, že Hynek a Haiss funkčně i opticky obohatili tuto scénu řadou zintimňujících ji podrobností: tak před stěnu „hospody“ na levou stranu postavili **Kamennou lavičku**, na níž ve sborových scénách posedávali pěvci a sboristé hrající vesničany staršího věku, pod **Strom** na podestě **Drnové sedátko**, kde vzájemně se objímající odezpívali své dueto „Věrné naše milování“ představitelé Jeníka a Mařenky; pod střechem kulisové „hospody“, ozdobenou „chvojovým věncem“, do blízkosti myšleného „vchodu do šenku“, dali umístit pivní sudy, na podestu před ni pak mohutný **Selský stůl** se šesti zeleně nalakovanými stolicemi; volný prostor mezi oběma praktikáblíovými soustavami a stavěcími kulisami znázorňujícími **Topoly** pak poblíž pozadí osadili dekoračním objektem představujícím cetkami vyšňořenou **Pernikářskou boudu**.

Jevištní výpravu charakterizující prostředí, do něhož uvádí děj 2. jednání opery, pak Hynek a Haiss pojali v této své inscenaci *Prodané nevěsty* velmi nekonvenčně: ve Smetanově partituru se prostředí děje ve zmíněném jednání opery charakterizuje lapidárně slovy „Síň v hospodě“, avšak oba inscenátoři — předjímající tak na dlouhá léta vývoj scénického ztvárnění takto skladatelem vymezeného dějiště onoho jednání — odvážně promodelovali ve své výpravě jevištní prostor, který měli k dispozici, do podoby prostředí napolo utvářeného jako interiér, napolo jako exteriér. Interiér charakterizovaný jako „Síň v hospodě“ tu jen náznakově připomínala dekorace představující jakousi verandu či spíše do volné krajiny otevřený pavlán. Takto upravený „interiér“ plynule přecházel v „exteriér“, totiž ve středovou část jeviště, která byla různými dekoračními prvky v očích diváků indentifikována jako prostranství, plácek či zahrada nacházející se hned před hospodou, a ten pak nalézal — díky perspektivní malbě na prospektu — iluzivní pokračování v obraze další vesnické zástavby k tomuto prostranství přiléhající. Prostředí hospody bylo tu tedy zpřítomňováno jakoby z pohledu pozorovatele stojícího v hospodské síni a pohlížejícího z ní ven, do přilehlé části vesnice a skrze ni až do volné krajiny.

Zmíněnou verandu či pavlán — přesněji řečeno jejich vnější, směrem do venkovního prostředí otevřenou část — vyznačili tu pomocí zvláštního rámece, zbudovaného hned v 1. „ulici“ za proscéníem, v prostoru mezi 1. a 2. značkou pro umístění kulis a sufit, ze dvou párových stavěcích kulis zvaných **Renesanční brána**, natočených šikmo směrem k pozadí, do nichž byla patrně zasazena běžná funkční okna, a dále z oblouku, zavěšeného těsně za nimi na 2. provazištním tahu a zvaného v divadelní hantýrce **Wurst-Bogen (Oblouk-Jelito)**. Tento rámeček tvořil za portálem vlastně jakýsi další, menší „portál“, pojednaný v tomto případě ve způsobu běžné vesnické architektury, a oba tyto „portály“ společně — usměrňující divákův pohled do vlastního prostoru scény — „rámovaly“ hlavní obrazový motiv výpravy: tím bylo prostranství nacházející se bezprostředně před hospodou. Do této iluzivní podoby byl zde pak jevištní prostor vymezen především pomocí dalšího obligátního oblouku, tzv. **Vesnického oblouku**, tj. oblouku, na němž jeho tvůrce zobrazil určité partie z vesnického

prostředí, selská stavení uprostřed bohaté vegetace. Oblouk byl zavěšen na 3. provazištním tahu, a protože v tomto případě šlo vlastně o oblouk typu prospektu s prostříženým v něm poměrně malým otvorem, zastíral svou širší pravou částí téměř polovinu scény. Za levou stranou tohoto oblouku byla postavena na úhlopříčně jeviště — v místě mezi 3. a 6. značkou — poměrně široká plochá stavěcí kulisa **Dům**, vyhotovená původně pro inscenaci Flotowovy opery *Marta*, a v témž prostoru, a to blíže ku středu jeviště, pak ještě stavěcí kulisa **Strom**. Scénu uzavíral v pozadí starý Macourkùv, Ullikem přemalovaný prospekt **Transparentní les**, z něhož však vzhledem k zastavění scény tolika součástmi znázorňujícími prostředí vesnice mohla být z hlediště viděna pouze jeho malá střední část (připomeňme, že šlo o dekoraci zobrazující určitou partii listnatého, a tedy svěže a pohodově působícího lesa, vyvolávajícího příjemné pocity, který mohl být vnímán jako jakýsi parčík, přirozený izolovaný ostrůvek vegetace uprostřed vesnických stavení).

Do takto upraveného jevištního prostoru, především do jeho přední části, Hynek s Haissem — jak dosvědčují záznamy v knize inspicienta inscenace — umístili celkem šest velkých stolů a odpovídající počet židlí selského typu; uprostřed scény vpředu pod zmíněným rámcem, otevřenou částí hospodského interiéru, stál — užší stranou orientován k divákům — velký stůl zelené barvy a okolo něho byly rozestaveny čtyři stolice a jedna větší lavice, za ním, v myšleném „exteriéru“, tj. plácku před hospodou, další velký stůl téže barvy s pěti stolicemi pro muzikanty, a na každé z obou stran scény před **Obloukem-Jelito** pak dva menší stoly obklopené množstvím sedaček (do jevištní akce byly tu prý zapojovány všechny „selské“ židle a stolice, které mělo divadlo tehdy k dispozici).

Popsaným vymodelováním scény 2. jednání své inscenace *Prodané nevěsty* do podoby prostředí utvářeného zčásti jako interiér, zčásti jako exteriér, vypořádali se Hynek s Haissem vtipně s technickým problémem, se kterým zápasili inscenátoři této opery od vzniku její definitivní verze: s problémem, jak při respektování předpisu libretisty a skladatele směstnat na scénu, představující síň malé vesnické hospody, desítky zde účinkujících výkonných umělců, sólisty, sbory a balet, a jak jim zároveň umožnit, aby se na ní v souladu s proměňujícími se dějovými situacemi mohli potřebným způsobem pohybovat, v případě baletu např. rozvinout naplno taneční figury ohnivého *Furianta*, jemuž musí sbor přihlížet. Rozdělením jevištního prostoru na dva, jeden představující v náznaku interiér hospody a druhý prostředí exteriérového typu hospodu obklopující, vytvořili předpoklady pro to, aby pohyb účinkujících na jevišti se mohl rozvíjet po celé ploše scény (jestliže měl být prostor pro pohybové akce skutečně otevřen naplno, museli ovšem v průběhu hry sami herci ze scény odstranit překážející nábytek). Bylo to první opravdu úspěšné řešení daného problému, řešení tak navýsost originální, že na dlouhou dobu se stalo vzorem pro další práci režisérů, kteří se musili vyrovnávat s tímto problémem. Když např. roku 1891 studoval režisér Edmund Chvalovský *Prodanou nevěstu* znovu, učinil toto Hynkovo a Haissovo řešení technického problému výpravy 2. jednání této opery základem svého vlastního řešení onoho problému, a po něm to učinil i Josef Šmaha, který roku příštího svými retušemi tohoto nastudování připravil *Prodanou ne-*

věstu k provedení o pohostinských hrách Národního divadla ve Vídni v rámci Mezinárodní divadelní výstavy.

Ve 3. jednání *Prodané nevěsty* se scénické dění podle předpisu libretisty a skladatele má opětně rozvíjet v scénickém prostředí, jaké si přáli mít v 1. jednání, tedy v prostředí vyznačeném jejich scénickou poznámkou: „Náves, po straně hospoda — pouť“, Hynek s Haissem se však scénické dění v tomto jednání — ignorující právě zmíněný předpis — rozhodli zasadit do dekorace představující opět nové, v pořadí již třetí scénické prostředí. Scénu i v tomto případě upravili do podoby vesnického exteriéru, dalšího volného prostranství nacházejícího se uprostřed vesnické zástavby, další návsi, a to — což je charakteristické — do podoby prostoru opět jako svým magickým středem ovládaného hospodou. Levou stranu jeviště vymezili hned za značkou čís. 2 — podobně, jak tomu bylo v 1. jednání — znovu „lomenou“ kulisou **Švýcarský dům**. Šlo však tentokrát o jinou kulisu, než jaká účinkovala v první části hry, o **Švýcarský dům čís. 2**. Ta však zde také nepředstavovala Krušinův statek, nýbrž onu „druhou“, „dolejší“ hospodu, o níž se zmiňují v recitativech některé zde exponované dramatické postavy. K ní na pravé straně jeviště protějšek vytvořili stavěcí kulisou **Nizozemský dům čís. 2**, která — postavena šikmo k ose jeviště — zcela uzavírala „ulici“ mezi 2. a 3. značkou. V „ulici“ následující vykrývala pak pravou stranu jeviště ještě „lomená“ kulisa s volně průchozím otvorem, zvaná **Historická brána**. Na 4. provazištním tahu byly zavěšeny další dvě postranní kulisy (nebo oblouk — nevíme to jistě!), představující koruny listnatých stromů zasahujících až do středu scény, a za nimi (či za ním), na pravé části scény, byla do jejího středu vysunuta další plochá stavěcí kulisa **Švýcarský dům**, již třetí takto tematizovaná kulisa, která se v této inscenaci uplatnila. Před vlastním pozadím, v „ulici“ mezi 4. a 6. značkou, pak byl přes celou šíři jeviště zbudován podlouhlý nízký, z dvanácti dílů sestávající praktikáblový stupeň, opatřený na obou kratších stranách a uprostřed delší strany, obrácené k hledišti, schůdky: na tomto stupni, krytém z hledištní strany parapety představujícími opět plůtky a rostlinný porost, byly pak — a to na jeho vzájemně protilehlých koncích — umístěny dva dřevěné kozlíky, tvořící oporu pro napnutí lana, na němž ve výjevu komediantské produkce prováděla své taneční a akrobatické kousky subreta hrající Esmeraldu. Takto vypravený jevištní prostor v pozadí uzavíral — tentokrát z větší části divákovým zrakům odkrytý — prospekt. Byl to pro tuto inscenaci speciálně vyhotovený prospekt Jana Václava Kautského **Vesnice**, na němž byla zobrazena jistá partie romanticky malebné, bohužel s českým prostředím poněkud obtížně ztotožnitelné vesnice: v jeho levé polovině divák na něm spatřil gotický, kamennou hradbou ohrazený kostelík, v jeho pravé polovině pak nízké, ale i jednopatrové vesnické domy. Oba tyto hlavní motivy prospektu malíř propojil významným motivem třetím, motivem prašné cesty, která vede jako by z návsi do nitra osídlení, a to přes můstek, sklenutý nad korytem potoka, který odděluje kostelík od ostatní zástavby, potoka s prudce tekoucí vodou, poměrně hluboko zaříznutého do krajinného prahu. Všechny tyto motivy jsou zarámovány tématicky motivy přírodními: obrazovým znázorněním stromoví a dalšího rostlinného porostu. Jako celek však tento obraz vyvolával v divákovi nejistotu,

zda skutečně pohlíží na vesnici nacházející se v Čechách, a nikoliv na vesnici z nám vzdáleného alpského podhůří. (Způsob malířského provedení prospektu poznáváme z dochovaného výtvarného návrhu či dodatečného malířského záznamu: jde o olejomalbu, techniku při vytváření scénických návrhů běžně nepoužívanou. Dále jej poznáváme z dochovaného dokumentárního fotografického snímku, zachycujícího jednotlivé dekorační prvky Hynkovy a Haissovy jevištní výpravy k údajně 1. jednání onoho památného nastudování *Prodané nevěsty* v jejich reálné podobě, a to v sestavení zaranžovaném na jevišti Národního divadla právě za účelem pořízení dokumentární fotografie; dekorace zachycená na fotografii, obecně považovaná za hodnověrný doklad jevištní výpravy při tomto nastudování v 1. jednání hry použité, byla však — jak se lze přesvědčit studiem půdorysů výprav, uplatnivších se zde v jednotlivých dějstvích — sestavena při této příležitosti z dekoračních součástí, z nichž některé se uplatnily v jejím 1., a některé ve 3. jednání; provedená rekonstrukce je mylně směšuje do jednoho celku.

* * *

Za jednadvacet let své „prozatímní“ existence vybudovalo si Královské zemské české divadlo — a to navzdory tomu, že, jak řečeno, Zemský výbor uvolňoval finanční prostředky na výrobu pouze šesti nových dekorací a opravu tří starých dekorací ročně — poměrně rozsáhlý fond dekorací: na konci období své „prozatímnosti“, k 3. říjnu 1882, mělo k dispozici 141 kompletních dekoračních souborů a 531 dekorací dílčích, neboli, jak se ve výkazech uvádí, „kusů přenosných“.

I tyto údaje — zejména pak údaje o počtu dílčích dekoračních součástí — samy o sobě dokládají — což jsme se také pokusili v přítomné stati dovodit — to, že v Královském českém zemském divadle došlo i po technické stránce k prudkému rozvoji dekoračního systému kulisové dekorace a že i v tomto smyslu české jevištní výtvarnictví srovnávalo krok s vývojem jevištního výtvarnictví ve světě. Pokud tu bylo jisté vývojové opoždění, bylo toto opoždění postupně eliminováno.

Ano, lze říci, že během těch jednadvaceti let své „prozatímní“ existence toto divadlo prodělalo i v popsaném zde směru netušený vývoj, vývoj směřující k modernizaci kulisové scény, k její proměně z podoby dvojrozměrného malířského obrazu v prostorově pojímanou scénickou „plastiku“. Proto nepůsobí nějak nadsazeně konstatování, že se na jeho scénách během těch jednadvaceti let odehrál vývoj, který se v jiných prostředích odehrával, počínaje počátkem století, po dlouhá desetiletí.

Nicméně toto tvrzení přec jen je nutno do určité míry relativizovat. Nelze přehlédnout, že v podmínkách finančně lépe zabezpečených divadel ten vývoj nabýval mnohem progresivnějších forem — zde se uskutečňoval přece jen jakoby v závěsu za tím nejpokrokovějším, co se dělo jinde.

Přesvědčivě o tom vypovídá např. i srovnání struktury fondů dekorací pražských zemských divadel německého a českého z roku 1882. Zatímco Královské české zemské divadlo tehdy, na konci své „prozatímnosti“, mělo — jak jsme

vedli — k dispozici 141 celistvých dekorací a 531 dekorací dílčích, k témuž datu mělo Královské zemské divadlo německé k dispozici 120 celistvých dekorací a 718 dekorací dílčích. Co do počtu vlastněných kompletních dekorací předstihovalo tedy pražské české divadlo tamní německé divadlo, vlastnilo o 21 komplexních dekorací více než tehdy vlastnilo zmíněné divadlo soupeřnické. Avšak pokud jde o počet vlastněných dílčích „přenosných kusů“, tu předstihovalo naopak německé divadlo české: navíc vlastnilo 187 takových „kusů“. V tom přece jen jeví se rys určitého vývojového zpoždění českého divadla: z uvedených čísel je zřejmé, že němečtí divadelníci pracovali v mnohem větším rozsahu než čeští se stavěcími kulisami a s trojrozměrnými prvky scény.

Toto konstatování nicméně nemá oslabit celkově pozitivní hodnocení výsledků vývoje jevištnětechnické úrovně systému kulisové dekorace v Královském českém zemském divadle v období jeho „prozatímnosti“, ohraničeném lety 1862–1883, hodnocení, jež jsme se pokusili vyvodit z detailního prozkoumání k problému vypovídajícího heuristického materiálu. I po této stránce představovalo toto divadlo rozhodující centrum vývoje českého divadelního umění v 19. století.

PRAMENY A LITERATURA:

(Zkratky: AND — Archiv Národního divadla, Praha; KČD — Kabinet českého divadla, Divadelní ústav, Praha; NMDO — Národní muzeum — divadelní oddělení, Praha; PNP — Památník národního písemnictví — archiv, Praha; SÚA — Státní ústřední archiv, Praha).

Cedule: Konvoluty cedulí Stavovského, Prozatímního a Národního divadla, NMDO, torza též ve fondu býv. Strahovské knihovny, PNP. — **Inventáře:** Inventáře dekorací Nosticova divadla z let 1791 a 1795, *Inventarium über die beim befindliche Decorationen und allübrige Einrichtungen Anno 1791*; *Inventario delle decorationi appartenenti all impresario Guardasoni nel Teatro di Praga 1795 (Decorations Inventarium)*; *Inventarium ueber gessamte dem Entrepreneur H. Guardasoni zugehörige Decorationen, und andere Theater-Requisiten I...J, Im Monats Mai 1795*: viz in: Nostitz Akten des Ständtheaters (soubor fotokopí), KČD, bez sign., bez č. příř.; inventáře dekorací, výsadních kusů a rekvizit Stavovského divadla z r. 1846, *Inventarium über sammliche bei dem prager böhmisch ständischen National-Theater bestehenden und der Hochlöbliche Herren Ständen eigenthümlich gehörigen Decorationen sammt Coulissen, Souffiten und Vorder-Gardinen I...J*, No 1; *Inventar der bei dem prager böhm. ständischen Nationaltheater bestehenden den Herren Ständen eigenthümlich gehörigen Versatzstücke I...J*, No 2, SÚA, fond Zemský výbor II 1791–1893, sign. 4141 84–93 a kart. 1210, zde viz fasc. 1844–1846; výpisky ze ztracených inventářů dekorací Stavovského divadla z r. 1864 (zde viz mj. *Inventar über sämmtlich 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*) a z rovněž ztraceného *Inventáře dekorací Král. čes. prozatímního divadla zemského z téhož roku*, pozůstalost J. Porta, Praha (opis v soukr. maj. L. Klosové, Praha); *Výkaz dekorací a stavětcích kusů, kteréž co špatný a k dalšímu užívání na jevišti K. českého divadla zemského za nepotřebný uznány a zaprodány byly*, čj. 417 37 z října 1886 (jde o dekorace Prozatímního divadla), SÚA, fond Zemský výbor III, 1874–1928, kart. 5198, fasc. XIV — 5–6/2; *Inventář dekoracních přístavků Národního divadla z r. 1889*, NMDO, bez sign., bez inv. č. — **Úřední korespondence:** Písemnosti týkající se výroby dekorací Stavovského, Prozatímního a Národního divadla, jejich převzetí do majetku Země české, úhrady finančních nákladů na jejich pořízení atp., SÚA, fond 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. 1229, fasc. 84 p 2 *Dekorace*; sign. 84 p 3–19, kart. 1230, fasc. 84–93 / p 9 *Malíř*; fond 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 *Skladíště dekorací a malírna 1884–1893*; sign. 4327/XIV — 5–6, kart. 5208, fasc. XIV 5–6 *Fundus instructus 1881–1903*. — **Písemnosti družstev Národního divadla:** stará sign. D 63, *Bilanční hlavní kniha Národního divadla od r. 1881*, zde viz zejm. Účet rekvizit a Účet dekorací, původně majetek NMDO, dnes SÚA. — **Studijní texty:** studijní texty k inscenacím Stavovského, Prozatímního a Národního divadla, tzv. režijní a inspicentské, eventuálně nápovědní knihy s půdorysy scén, s náčrtky scénických výprav a s příslušnými poznámkami, NMDO, archiv. materiály vedené pod názvy jednotlivých inscenovaných děl a dále např. v pozůstalostech režisérů J. J. Kolára, F. Kolára a E. Chvalovského; studijní texty k inscenacím Smetanových oper ze sledovaného údobí v MBS. Z těchto materiálů viz např. text libreta k inscenaci *Ditky kapitána Granta*, MMDO, sign. č. 693; Chvalovského režijní knihu k inscenaci *Dvou vdov*, MBS sign. C 1/52; Chvalovského režijní knihu k inscenaci *Hubičky* /rkp. libreta s režijními vpisky/, tamtéž sign. T 2 XXII/17; Chvalovského režijní knihu k inscenaci *Svatojanské proudy*, NMDO, sign. a 212; inspicentskou knihu k inscenaci *Prodané nevěsty* z r. 1882, MBS, sign. 19/61. — **Výtvarné návrhy:** J. Heiss // a R. Holzer: *Scenarium s půdorysy her hraných v letech 1882–1884*, NMDO, bez sign., inv. č. 4297/50; J. Macourek: *Scénické návrhy*, NMDO, sign. S-IX c — 3a, inv. č. 12892/33, E. Herold: *Scénické*

návrhy, tamtéž, sign. S-VII a — 16, 1 b, 5 b; H. Ullik: *Různé náčrty*, tamtéž, sign. S XV a — 1 a, inv. č. 3350/30 (za práce Ullikovy jsou zde ovšem mylně označeny i práce jiných autorů); H. Ullik: „*Skicář*“, album údajně Ullikových dekoračních a kostýmních návrhů, tamtéž, sign. S-VII a — 5 e, inv. č. 153/27 (i v tomto případě jde o soubor prací několika autorů); *Staré návrhy inscenací pro Národní divadlo před r. 1900* (vedeno původně jako album č. 3006, tamtéž, č. příř. 6690; *Album výjavných návrhů dekorací Národního divadla z let 1880–1900 I–II*, AND, příř. č. 172–173/83; Brioschi — *Album I — XII* (alba výtvarných návrhů dekorací firmy Brioschi — Burghart — Kautský a firmy A. Brioschi), Österreichisches Theatermuseum, Wien, bez sign. — **Makety jevištních výprav**: sbírka maket, NMDO; zde viz např. E. Herold: náčrtek a maketa dekorace k Husitské nevěstě, č. inv. 12892 a č. příř. 1646/37; dále viz též makety v MBS, např. maketu Chvalovského výpravy k 1. jednání Hubičky, sign. 730 a — E XIV b /15/ a. — **Časopisecké referáty**: Pro účely této práce byly excerповány listy Česká Thálie, Česká včela, Dalibor, Divadelní listy, Hudební a divadelní věstník, Hudební listy, Humoristické listy, Národní listy, Pokrok, Světozor, Zlatá Praha. Z vydaných kritických referátů viz např. Jarka, V. H.: *Kritické dílo Bedřicha Smetany*, Praha 1948; Procházka L.: *Slavná doba české hudby*, Praha 1958; Neruda, J.: *České divadlo I — V* /Spisy Jana Nerudy/, Praha 1958 — 1966. Katalog článků vztahujících se k činnosti Prozatímního divadla zpracovaný pracovníky Divadelního ústavu viz tamtéž a v NMDO. — Z referátů, k nimž v této práci přímo nebo nepřímo odkazujeme viz např.: J. N. /J. Neruda/: „*Od slavného Brioschi...*“, *Hlas* 31. 3. 1863; J. N. /týž/: „*Z čeho všeho se neučiní...*“ /*Dva sirotci*, Národní listy 25. 1. 1876; nesign.: *Divadlo /Život ve snách/*, Zlatá Praha, r. 1, 1864, č. 13, 1. 7. 1864, s. 157; J. N. /J. Neruda/: „*Kritika se musí mít na pozor...*“ /*Ku měsíci*, Národní listy 22. 8. 1876; nesign.: *Nové české divadlo /k témuž/*, Česká včela, r. 1, 1876, č. 4, 25. 8. 1876, s. 62; nesign. *Divadlo /Jezerní panna*, Světozor, r. 5, 1871, č. 33, 18. 8. 1871, s. 292; J. N. /týž/: „*Podlouhých a dlouhých letech...*“ /*Čarovný závoj*, Národní listy 29. 12. 1865; nesign.: *Nové české divadlo /Cesta kolem světa/*, Česká včela, r. 1, 1876, č. 7, 10. 10. 1876, s. 111–112; — r.: *Divadlo /Mořem i vzduchem/*, tamtéž, r. 3, 1878, č. 16, 25. 8. 1878, s. 256; nesign.: *Činohra /Šantala — Mořem i vzduchem/*, Hudební a divadelní věstník, r. 2, 1878, č. 13, 1. 9. 1878, s. 103–104; nesign.: „*Naše jeviště na nějaký čas...*“ /*Král Mrkvička*, Světozor, r. 11, 1877, s. 263; J. N. /J. Neruda/: „*Za velmi četné návštěvy...*“ /*k témuž/*, Národní listy 30. 5. 1877; J. N. /týž/: „*Při naplněném divadle...*“ /*Sedm havranů*, tamtéž 26. 5. 1876; nesign.: *Operní představení na kr. z divadle českém /Svatojanské proudy/*, Hudební listy, r. 2, 1871, č. 26, 23. 8. 1871, s. 219; =: *Česká zpěvohra /k témuž/*, tamtéž, r. 2, 1871, č. 33 11. 10. 1871, s. 280; nesign.: *Divadlo /k témuž/* Světozor, r. 5, 1871, č. 41, 13. 10. 1871, s. 488; Dr. P. /L. Procházka/: *Zpěvohra /Afrikánka/*, Národní listy 11. 12. 1877; nesign.: *Opera /k témuž/*, Hudební a divadelní věstník, r. 2, 1878, č. 1, 1. 5. 1878, s. 6; b.: *Divadlo /Tajemství/*, Česká včela, r. 3, 1878, č. 18, 25. 9. 1878, s. 287–288; nesign.: *Opera /k témuž/*, Hudební a divadelní věstník, r. 2, 1878, č. 14, 10. 9. 1878, s. 110; nesign.: *První provedení p. Smetanovy nové opery Tajemství*, tamtéž, r. 2, 1878, č. 15, 25. 9. 1878, s. 116; nesign.: „*Na českém jevišti...*“ /*Dítky kapitána Granta*, Světozor, r. 14, 1880, č. 18, 30. 4. 1880; J. N. /J. Neruda/: „*Na to si teď věru nesmíme naříkat...*“ /*k témuž/*, Národní listy 28. 4. 1880; — **Časopisecky publikovaná obrazová dokumentace**: Rytiny, zachycující výjevy z inscenací viz např. v Česká včela, Divadelních listech, Květech, Světozoru a Zlaté Praze. Z nich viz např.: *Husitská nevěsta* (6. výstup 3. dějství), rytina Josefa Scheiwla, Světozor, r. 2, 1868, č. 44, s. 419; *Husitský tábor před bojem* (živý obraz z Plastické akademie Umělecké besedy z 16. 5. 1869), rytina podle kresby P. Maixnera, Květy, r. 4, 1869, s. 181; *Prodaná nevěsta* (montáž výjevů z inscenace r. 1881), rytina podle kresby J. Vilímka, Divadelní listy, r. 3, 1882, č. 19, s. 155; *Syn člověka* (scéna ze 4. aktu), rytina podle kresby K. Maixnera, Světozor, r. 12, 1878, č. 16, s. 192; *Tajemství* (výjevy z inscenace z r. 1878), rytina podle kresby A. Gareise, Světozor, r. 12, 1878, č. 40, s. 521. — **Paměti**: Chvalovský, E.: *Počátky a rozvoj českého divadla*, rkp., NMDO, Pozůstalost E. Chvalovského, sign. Č 2187, IV, č. 1. — **Souplasy**: 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.: *Stavovské divadlo 1824–1862, I–III*, rkp. s. a.,

ulož. v KČD, bez sign.; týž: *Prozatímní divadlo 1862–1863 I–VI*, rkp. s. a., ulož. tamtéž, bez sign.; Konečná, H. a kol.: *Soupis repertoáru Národního divadla v Praze 1881–1983, I–III*, Praha (Národní divadlo) 1983; Hilmera, J.: *Vývarníci Prozatímního divadla*, Údaje o inscenacích z cedulí, strojepis s. a., ulož. v NMDO, bez sign., pfr. č. 589/62. — **Sekundární literatura:** Bartoš, Jan: *Prozatímní divadlo a jeho činohra*, Praha 1937; Bartoš, Josef: *Prozatímní divadlo a jeho opera*, Praha 1938; *Bühnenbild in historischen Zeugnissen des 17. bis 19. Jahrhunderts aus Kunstsammlungen der DDR* (hrsg. D. Schneider u. P. Jentsch /Ausstellungskatalog/), Berlin (Zentrum DDR des ITT) 1983; Braulich, H. — Hamann, E. O.: *Beiträge zur Geschichte der Theatertechnik III*, Berlin 1980; *Dějiny českého divadla II* (redig. F. Černý a V. Procházka), Praha 1969; *Dějiny českého divadla III* (redig. F. Černý a L. Klosová), Praha 1977; *Dreihundert Jahre österreichisches Bühnenbild* (hrsg. M. Dietrich u. H. Kindermann), Wien 1959; Gregor, J.: *Das Theater in der Wiener Josefstadt*, Wien 1924; Gregor, J.: *Wiener szenische Kunst, Die Theaterdekoration der letzten drei Jahrhunderte nach Stilprinzipien dargestellt*, Wien 1924; Greisenegger, W.: *Bühnenbild und Kostüm*, in: *Die Wiener Oper, 350 Jahre Glanz und Tradition* (hrsg. A. Seeböhm), Wien 1986; Greisenegger, G. V.: *Theater von der Stange, Wiener Ausstattungskunst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, in: *Theater von der Stange* (hrsg. dieselbe /Ausstellungskatalog des Österreichisches Theatermuseums Wien/), Wien — Köln — Weimar 1994; Hilmera, J.: *Scénické vývarnictví Prozatímního divadla*, strojepis 1963, soukr. maj. autora; týž: *Perspektivní scéna 17. a 18. století v Čechách*, Praha 1965; Hepner, V.: *Scénická výprava na jevišti Národního divadla v letech 1883–1900*, Praha 1955; Hornová, V. a J.: *Česká zpěvohra*, Praha 1903; Jiřík, F. X.: *Vývoj malířství českého ve stol. XIX.*, Praha 1909; Kadlec, K.: *Družstvo Král. českého zemského a Národního divadla*, Příspěvky k dějinám českého divadla, Praha 1896; Klosová, L.: *K inscenačním odzkám opery a činohry Prozatímního divadla*, Časopis Národního muzea, 1966, č. 4, s. 212–218; Nejedlý, Z.: *Dějiny opery Národního divadla I–II*, Praha 1935; Port, J.: *O vývarných osudech divadla v Čechách se zvláštním zřetelem na Stavovské divadlo*, dis. práce fil. fak. Univerzity Karlovy, Praha 1929, ulož. též v NMDO, sign. č. 37; týž: *Výpravy českých her před otevřením Národního divadla*, Národní divadlo, r. 29, 1953/54, č. 5, s. 19–30; Povoledo, E.: *Scenografia*, in: *Enciclopedia dello Spettacolo VIII*, Roma 1962, s. 1590–1612; Schöne, G.: *Das Bühnenbild im 19. Jahrhundert*, in: *Das Bühnenbild im 19. Jahrhundert* (hrsg. derselbe /Ausstellungskatalog des Theatermuseum München, Clara — Ziegler — Stiftung/), München 1959, s. 5–20; Syrkina, F. Ja. — Kostina, Je. M.: *Russkoje teatralno-dekoracionnoje isskustvo*, Moskva 1978; Šubert, F. A.: *Dějiny Národního divadla v Praze 1883–1900*, Praha 1908; Teuber, O.: *Geschichte des Prager Theaters III*, Prag 1888; Vondráček, J.: *Dějiny českého divadla II*, Doba předběznová 1824–1846, Praha 1957; Wolff, H. Ch.: *Oper, Szene und Darstellung von 1600 bis 1900*, Leipzig 1968, 2. vyd. 1979 (Musikgeschichte in Bildern IV); týž: *Das Bühnenbild in der Mitte des 19. Jahrhunderts*, in: *Bühnenformen, Bühnenräume, Bühnendekorationen*, Beiträge zur Entwicklung des Spielorts, Berlin 1974, s. 148–159. — Dále viz bs /B. Srba/: *Kautský Jan Václav*, in: *Postavy brněnského jeviště II*, Brno /Státní divadlo v Brně/ 1989, s. 401–416; Srba B.: *Jevištní výprava představení Libuše v Národním divadle z let 1881–1883*, in: *Divadlo v české kultuře 19. století* (redig. A. Freimannová), Praha /Národní galerie/ 1985, s. 167–187; týž: *Cestou k národnímu významu divadla*, *Obraz specifik domácího prostředí v české scénografii 19. století*, Program, Divadelní list Státního divadla v Brně, r. 60, 1988/89, č. 7, s. 262–265, č. 8, s. 294–299, č. 9, s. 334–338, č. 10, s. 374–378; týž: *Jevištní výpravy oper Giacoma Meyerbeera na pražských českých scénách 19. století*, in: *Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity H 25*, Brno /Masarykova univerzita/ 1992, s. 45–70; týž: *Der Bühnenbildner Jan Václav Kautský und seine Arbeit für die tschechische Bühne*, in: *Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity H 27–28*, Brno /Masarykova univerzita/ 1992–1993, s. 69–96; týž: *Motivy přírodních světelných úkazů v české hudebnědramatické tvorbě období romantismu*, in: *Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity H 29*, Brno /Masarykova univerzita/ 1994, s. 99–128; týž: *Jevištní výpravy na scénách Královského zemského českého divadla v období jeho „prozatímnosti“*, in: *Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity H 30*, Brno /Masarykova univerzita/ 1997, s. 51–91.

DEVELOPMENT OF SCENIC DECORATION SYSTEM OF FLATS IN THE PROZATÍMNÍ DIVADLO [PROVISIONAL THEATRE] AND ITS SATELLITE STAGES 1862–1883.

A Contribution to the History of Czech Scene Design in the 19th Century

Social and political changes in the 19th century and the subsequent changes in life-style brought about substantial development in how reality was represented on the stage. Under the aegis of this process, the existing classicist principles were replaced by romantic principles of representation. Towards the end of the century these were replaced by realistic principles, which were then followed by the opposing principles of theatre modernism. Hand in hand with the development of dramatic art in the narrow sense, all other aspects of theatre life also underwent a process of change: direction, acting style, scenic music and, of course, design.

As to design, the arrival of romantic dramaturgy with its plea for a realisation of romantically-stylised visions of reality resulted in a profound break with the existent stage-design conventions. Previously, nature had been represented by means of a system of drops (or flats), covered with perspective, illusionistic drawings in a late Baroque or classicist style, which conceived scenery as an aesthetically impressive, illusively plastic painting. These – what became to be termed – *general*, or *stock* decorations of the time, realised the settings prescribed in the dramatic texts in such a way as to bring together into one artificial unit realistic tokens, representative of a number of corresponding milieus. These were gradually replaced by *individual*, or specific decorations that tried to capture the temporal and local character of particular, strictly concrete and individualised milieus with their local flavour (*couleur locale*). The aim was to underline the especially peculiar, picturesque and therefore romantically impressive tokens, much more than the tokens conforming with reality. This reality, however, gradually becomes their frequent pattern. Simultaneously with the development in the methods of representation, the scenic system of flats also passes through fundamental metamorphoses in the technical sphere of stage design.

Romantic stage designers did not only denote the setting in their stage-craft by using the traditional means of decorative flats, such as the suspended canvas drop, the border (or top drop) and the backcloth; parts of the designer's equipment were the tails (or legs), the groundrow and the set piece, as well as flats that could be freely situated anywhere on the stage and fastened to the floor. These flats (or wings), i.e. timber frames covered with canvas, could be hinged or battened together into book (or booked) flats, forming a right angle, or fastened together, forming one whole set, called a box-set (or eventually a French flat). These came to be used to represent interior rooms, halls, salons or chambers by means of the walls of flats that were set on the stage – often with a flat used covering it, used as a ceiling – in order to create the realistic illusion of an interior. These techniques were eventually enriched by plastic devices that did not pretend to be three-dimensional but actually were. Such devices included real windows and doors, built into the flats, together with flippers or plastic paper-mâché devices, with individualised plastic equipments, freely situated on the stage, as well as furniture, properties and real concrete objects, transferred from real life into the illusive world of the stage, e.g. objects of daily use.

It is possible to characterise the basic trend in the development which the flat system experienced as a gradual metamorphosis of a painter's conception of the flat into a more or less architectonic one. Stage designers of the latter half of the 19th century ceased to conceive of the decoration as a spatially diversified two-dimensional painting, though this had a certain unity, composed of the wings, the border and the backcloth. Their aim was, in addition to retaining the illusionist character, to create a more or less plastic, architectonically designed artefact that would model the setting of the plot in such a way as to create a compatible and unified relation of the setting to the plastic elements of the stage, i.e. the actor, the furniture equipment and the properties. Towards the end of the century, stage-craft strove to create decorations which would, in relation to the represented reality, that is to say, in the correlation of the image and its pattern, suggest to the audience an absolute correspondence of the stage realization to its real original.

This article points out the way in which the above-mentioned process of development – covering approximately the period from the 1780s to the 1880s – progressed in the centres of the development of Czech theatre of that era, i.e. in the milieu of the Czech theatre activity, on the stages of the Královské zemské české divadlo [Royal Czech Theatre] in the times of its “provisionality” as the Prozatímní divadlo [the Provisional Theatre], 1862–1883. The aim of the article is to show that stage-work development was realized, in this milieu and within this period, with an extraordinary vehemence; thus, in this sense, Czech theatre soon reached the level of theatre development in Europe: according to the documentary evidence, the entire process of development of the decoration system of flats – which covered several decades on other well-established European stages, though they were far better secured – was actually accomplished within the two decades of the existence of the Prozatímní divadlo.

Přeložil Pavel Drábek