

Srba, Bořivoj

Jevištní výpravy na scénách Královského zemského českého divadla v období jeho "prozatímnosti" 1862-1883

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. H, Řada hudebněvědná. 1995, vol. 44, iss. H30, pp. [51]-91

ISBN 80-210-1531-4

ISSN 0231-522X

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/112314>

Access Date: 16. 02. 2024

Version: 20220831

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

BOŘIVOJ SRBA

**JEVIŠTNÍ VÝPRAVY
NA SCÉNÁCH KRÁLOVSKÉHO ZEMSKÉHO ČESKÉHO
DIVADLA V OBDOBÍ JEHO „PROZATÍMNOSTI“
1862–1883**

Jako jedna z hlavních tendencí vývoje jevištně výtvarné složky inscenační tvorby Královského zemského českého divadla v Praze v období jeho „prozatímnosti“, v letech 1862–1883, vystupuje tehdy víc a víc sílící tendence opustit zobrazovací konvenci záležející namnoze v jakémsi obecném způsobu charakterizace jevištní výpravou znázorňovaných dějišť předváděných příběhů a přejít k individualizovanému obraznému vyjadřování časově a místně přesně konkretizovaných specifik prostředí cizích i domácích, zejména pak — což sejevilo jako zvláště důležité pro vyhraňování její umělecké originality a zároveň národního rázu — k obraznému vyjadřování specifik prostředí života české národní společnosti.

Po stránce stylové byl vývoj této složky určován slohovým postupem evropského umění — a také divadla — v průběhu celého 19. století, vývojem, který od odeznívajícího klasicismu přes středoevropsky pokleslou biedermaierovou podobu empiru a romantismu upravil cestu nastupujícímu realismu a naturalismu. Zásadním způsobem jej po této stránce ovlivňoval zejména slohový postup evropské, zvláště ale německé, a ovšem také domácí české dramaturgie, nicméně nelze nevidět, že jakožto vývoj té složky divadelní skladby, která je nejbezprostředněji spjata s vývojem výtvarného umění, přijímal a tvořivě zpracovával inspirativní podněty přicházející právě z oblasti výtvarného umění, především ovšem malířství.

Po stránce společenské — což jej i osobitě modifikovalo — byl rovněž tento vývoj motivován sebeuvědomovacím a emancipačním procesem českého národa, a to především jeho tehdy rozhodující síly — měšťanské vrstvy. V daných historických podmínkách byl obzvláště podněcován snahou utvářející se české společnosti emancipovat českou kulturu na kulturu německé, a ustavit ji jako kulturu charakteru „národního“. Obdobně, jako tomu bylo v šedesátých a sedm-

desátých letech 19. století také v případě vývoje ostatních složek divadelní skladby, i vývoj scénografické složky byl v tomto smyslu podněcován úsilím českých umělců vtisknout veškerému českému umění — a tedy i divadlu — prostřednictvím námětově i formálně nezávislé, všestranně originální tvorby vyhraněně „původní“, „národně“ příznačný ráz, a dospět tak i skrze něj k divadelní tvorbě významu národního kulturního statku.

V inscenační praxi samé vedl tento vývoj v průběhu století k rozrušení a posléze i k potlačení dominantního postavení dekorací tzv. obecného typu, podávajících jen jakousi univerzální, neutrální informaci o prostředích děje na jevišti předváděných, a to často v rozporu s tím, co o těchto prostředích vypovídaly ostatní prostředky inscenace, především sám text, a k jejich postupnému nahrazování dekoracemi tzv. individuálního typu, usilujícími o těsné sémantické sepětí obrazů prostředí, jež přinášely, s ději na jevišti rozvíjenými ve smyslu pokynů daných libretisty, a dokonce i ke vzniku dekorací vytvářejících v duchu požadavků dramatiků obrazy časově a místně přesně specifikovaných prostředí cizích i domácích, mezi nimi i dekorací zachycujících mnohotvárnou podobu příznačných prostředí života českého lidu.

* * *

Podobně jako základ dekoračního fondu někdejšího Hraběcího Nostického národního divadla v Praze, vzniknuvšího roku 1783 a později přezvaného na divadlo Stavovské, i základ dekoračního fondu Královského zemského českého divadla, ustaveného roku 1862 a působícího v tzv. Prozatímním divadle a v řadě jeho pobočných scén, tvořily — ač chvíle vstupu těchto divadel do života oddělovalo od sebe více než osmdesát let — dekorace obecného typu. Šlo tu o poměrně početný, několik desítek úplných komplexů dekorací a několik set dílčích dekoračních doplňků čítající soubor dekorací zobrazujících na scéně z životních prostředí především ta, do nichž bývával tehdy situován děj klasických a soudobých her nejčastěji: tedy různé „sály“, „pokoje“, „světnice“, „města“, „venkovské“ neboli „otevřené krajiny“, „lesy“, „hřbitovy“, „žaláře“ atp. I v případě Královského zemského českého divadla byl zmíněný soubor sestaven tak, aby z dekorací, které k němu příslušely, bylo možno bez potíží vypravit maximální množství dramatických děl.

Za stísněných společenských a hmotných podmínek, v jakých se toto divadlo rodilo a po celých jedenadvacet let své „prozatímnosti“ působilo, se sotva mohlo bez takových dekorací obejít. Kdyby bylo nemělo soubor obecných dekorací k dispozici, sotva by bylo s to rozběhnout svůj repertoárový provoz, a sotva by jej bylo mohlo udržet. Obec návštěvníků divadla byla nerozsáhlá, a měl-li být zájem publika o divadelní představení udržen na potřebné výši, bylo nezbytné uvádět na repertoár stále nové hry. Vzhledem k tomu, že povětšinou po několika málo reprízách opět scházely z jeviště, jevílo se nejen ekonomicky nerentabilním, ale i technicky nemožným vypravit každou jednotlivou nastudovanou hru

novými dekoracemi přesně odpovídajícími požadavkům autora na charakterizaci dějiště scénickými prostředky. Teprve po vybavení divadla základními obecnými dekoracemi, umožňujícími vyznačit alespoň povšechně ta příznačná životní prostředí, do nichž klasická a soudobá dramatika přiváděla své děje nejčastěji, bylo možno pomýšlet na zhotovování speciálních dekorací tzv. individuálních, jakých vyžadovalo provedení her líčících děje zasazené do zvláštních, netypických prostředí.

Proto také v souladu s potřebou urychleně rozběhnout repertoárový provoz nového pražského divadla dal pro ně jeho zakladatel a první intendant František Ladislav Rieger již v letech 1862–1864, tedy v době, kdy toto divadlo ještě mohlo využívat dekoračního fondu pražského Královského zemského divadla německého, usazeného v tzv. Stavovském divadle, a to do chvíle plného organizačního osamostatnění obou zmíněných divadelních institucí, do konce března 1864, různými domácími i cizími výtvarníky vyrobit na třicet obecných dekorací (podle zpráv tisku pouze 24, podle údajů v předávacích protokolech však přes 30; ten rozpor v číslech prozatím neumíme vysvětlit, je však možné, že některé z dekorací byly označeny dvojím různým způsobem). Na základě jeho objednávky dodal divadlu Carlo Brioschi, divadelní malíř Dvorní opery ve Vídni, postupně obecné dekorace Gotický sál, Krásostavitevský (Architektonický) palác, Sál senátorů, Krajina ve Vlaších a Zahrada (Jižní park). Tehdy ještě v Praze, později též ve Vídni u dvorních divadel jako divadelní malíř působící Jan Václav Kautský pak dekorace Římský sál, Červený sál, Síň, Pokoj nádherný, Pokoj měšťanský, Středověké město (Gotické město), Vesnice, Otevřená krajina (Selský dvůr), Černý (Jedlový) les a Les. Jeho pražský nástupce Napoleon von Romer zhotovil dekorace Sál slavnostní, Staroněmecký měšťanský pokoj, Veranda, Stan a Dvůr hradební, pozdější šéf malířské dílny Prozatímního divadla Josef Macourek dekorace Římský pokoj (Římská síň), Renesanční pokoj, Sál (Elegantní pokoj), Měšťanský pokoj, Salon v zahradě (Pokoj à la rococo), Palác, Park a Hřbitov, pražský krajinomalíř Leopold Stephan dekoraci Otevřená krajina a jeho kolega krajinář Hugo Ullík dekoraci s trojimi výměnnými prvky zvanou Selská jizba. Kromě toho Prozatímní divadlo do začátku obdrželo řadu dílčích doplňků, ze kterých bylo možno sestavit další kompletní obecné dekorace; většinu z nich vytvořil rovněž Hugo Ullík.

Dík tomuto postupu mohlo Královské zemské české divadlo hned na počátku své činnosti rozvinout svůj repertoárový provoz do žádoucí šíře: pomocí takto získaných obecných dekorací, doplňovaných obecnými dekoracemi, jež mu v případě potřeby v tuto dobu ještě ochotně zapůjčovala správa tehdy již pouze Němcům sloužícího Stavovského divadla, bylo lze vyhovujícím způsobem vypravit většinu her běžného soudobého repertoáru.

V následujících letech — po definitivním oddělení provozu českého divadla od provozu divadla německého na konci března 1864 — se postupovalo při budování tohoto fondu základních obecných dekorací obdobným způsobem.

Do nového období — vymezeného lety 1864–1883 — vstupovalo tudíž Královské zemské české divadlo do velké míry vlastně plně vybaveno všemi základními obecnými dekoracemi, bez nichž bylo úspěšné rozběhnutí jeho pravidelné činnosti vůbec nemyslitelné. Zbývalo však soubor obecných dekorací vzniklých v letech 1862–1864 doplnit a dotvořit do určité celistvosti. Jednak bylo třeba tento dekorační soubor docelit dodáním základních typových dekorací znázorňujících ta z hlediska jejich frekvence v dramatických dílech důležitá životní prostředí, která dekorace v souboru se již nacházející nebyly s to zpřítomnit, jednak bylo zapotřebí obohatit tento soubor o dekorace, které by prostředím na zmíněných dekoracích zpředmětněná zobrazila v časově i místně rozrůzněně konkretizovaných situacích, tedy o dekorace, jež by byly rozličně tematizovanými variantami dekorací prvního druhu. Zejména se jevilo nezbytným pořídit nové varianty dekorací znázorňujících soudobé interiéry, neboť s postupem doby se měnil vkus lidí i jejich životní praxe, následkem čehož se módně proměňoval jak způsob dekorativní úpravy soukromých příbytků, tak způsob zařizování společenských prostor. Během doby se i tzv. „moderní pokoje“ měnily vlastně v dekorace „historických“ interiérů. Stálý nárůst zastoupení „her ze života“ si však vynucoval i to, aby byly nadále více respektovány také svébytné potřeby interpretace těchto děl; tato potřeba měla být alespoň zčásti uspokojena vytvářením dalších variant základních obecných dekorací, dalších „měst“, „krajín“, „lesů“ atp.

Oběma těmito postulátům, které v onom období přinášel stále se rozšiřující repertoár divadla, se Rieger a jeho nástupci ve funkci intendanta pokusili v rámci daných možností vyhovět.

V prvé řadě ovšem usilovali doplnit fond obecných dekorací těmi chybějícími v něm dekoracemi, které zobrazovaly prostředí stávajícími dekoracemi vůbec neztvárněná. V průběhu let 1864–1883 získali od jednotlivých výtvarníků postupně tyto nové dekorace: od vídeňského Carla Brioschiho Město (Staroněmecké město, 1867), od divadelního malíře Stavovského divadla Napoleona von Romera Hladomornu (1864), od příčinnivého vedoucího české malířské divadelní dílny Josefa Macourka Novověké město (1864), Klenbu (1864), Zimní krajinu (1866) a Kostel (1867), od Josefa Haise, který přišel do Prahy na Macourkovo místo — a to dokonce podvkrát — až ve druhé polovině sedmdesátých let, Královskou síň (1877) a Salón (1882), od dalšího z Macourkových nástupců Hugona Ullíka Gotický sál (1878) ad.

Zároveň se starali, aby zmíněný fond obecných dekorací byl vybaven i osobitými variantami základních dekorací, nově vymezujícími nejčastěji frekventované typy dramatických prostředí, originálně jejich náměty obměňujícími, a rozšiřujícími tudíž i možnosti scénické modelace různých takových příznačných prostředí.

Rieger sám se ostatně již od prvních chvil své divadelní vlády — jak výše uvedený přehled ukazuje — pokoušel zajistit pro divadlo vedle základních dekorací obecného typu i jejich originální varianty obměňující je tematicky jak z hle-

diska časového, tak místního: již v roce 1864 měli diváci českého divadla možnost vidět na jeho jevišti hned několik různých druhů „sálů“, „pokojů“, „lesů“ a „krajín“, z dekorací „pokojů“ např. Kautského Sín, Pokoj nádherný a Pokoj měšťanský, Romerův Staroněmecký měšťanský pokoj, Macourkovy práce Měšťanský pokoj (Pokoj měšťanský zelené barvy), Růžový pokoj (Pokoj s růženými kytkami [tj. s ornamentálním motivem květů růže]), Pokoj à la rococo aj.

V průběhu dvou desítek let své „prozatímní“ existence získalo tak Královské zemské české divadlo do svého fondu obecných dekorací vedle asi dvaceti základních dekorací vyznačujících v soudobé dramatické tvorbě nejfrekventovanější typy dějišť přibližně dvojnásobný počet jejich osobitých variant: jak vypovídají úřední dokumenty provázající akt přebírání nově zhotovených dekorací do majetku Země české, na konci své „prozatímnosti“ vlastnilo toto divadlo vedle blíže nespecifikované dekorace Sál ještě Římský sál, Románský sál, tři různé verze Gotického sálu, Červený sál ve slohu renesančním, Žlutý barokní sál, Nádherný sál zavřený, Sál sloupový aj., vedle výše zmíněných pokojů např. Římský pokoj, Gotický pokoj zavřený, Zavřený pokoj ve slohu renesančním, Zavřený pokoj z doby Marie Terezie, Žlutý zavřený pokoj s třemi dveřmi (rococo), Modrý zavřený elegantní pokoj, vedle Architektonického města ještě Staroněmecké středověké město, Novověké město, Venkovské město aj., vedle Lesa i Černý (Jedlový) les, Listnatý les, Transparentní les, Zimní lesní krajinu, vedle Parku např. i Jižní park, Anglický park, Francouzský park, Noční zahradu, Zimní zahradu, Zahradu s pavilónem a další tři verze dekorace Zahrada atp.

Samozřejmě ani z takto promyšleně budovaného souboru obecných dekorací nebylo možno hry běžného repertoáru ve všech případech vždy vypravit tak, aby byl nevznikal nesoulad mezi požadavky, které na scénografickou složku kladli — pokud máme na mysli požadavek navození věrohodného obrazu předepsaných dějišť — autoři dramatických textů, a mezi zobrazovacími schopnostmi těchto dekorací. Rozpor mezi představou dramatika o prostředí děje a obrazy těchto prostředí, přinášeny jednotlivými dekoracemi, bylo sice při uvážlivém výběru dekorací a jejich jednotlivých součástí z tohoto poměrně bohatého a vnitřně rozrůzněného fondu možno značně zmírnit, ale nikoli zcela odstranit, neboť tvůrci dekorací pochopitelně ani při sebevětší snaze nemohli nárokům, jež v uvedeném směru dramatikové vůči nim vznášeli, vyhovět beze zbytku; o to obtížnějším bylo předvídat, jakými úkoly zatíží jevištně výtvarnou složku dramatická tvorba v budoucnosti. I když inscenátoři vybírali z tohoto fondu pro uváděné hry dekorace, které maximálně odpovídaly potřebám inscenace, přece jen téměř vždy tento rozpor vystupoval do popředí — často v podobě směšných nedůsledností a historických a lokálních nonsensů (na scéně bylo tehdy možno spatřit — jak se dovídáme z kritik — např. domy s hrázděným zdívkem a dokonce se zasněženými střechami v opeře, jejíž děj se odehrává ve Florencii, nebo běžné evropské listnaté lesy ve výpravných hrách, v nichž byl děj lokalizován do Indie).

Nejvíce rušivě působilo ovšem především to, že divák viděl na scéně v různých hrách stále tytéž se opakující scénické výpravy. Inscenátoři se sice snažili stereotypnost tohoto opakování odstranit nebo alespoň maximálně zmírnit, a kombinovali proto různé jejich dílčí prvky mezi sebou tak, aby získali jejich nové, stálým jejich obehříváním dosud nezevšednělé varianty, hojně také pracovali s doplňky (tak např. dekorace Náves o pouti v 1. jednání Prodané nevěsty provedené roku 1882 v Novém českém divadle byla sestavena z „lomených“ dekorací obecného typu Švýcarský dům a Nizozemský dům, z perspektu k Záviši z Falkenštejna, z „výsadního kusu“ Strom z Nevěsty husitské atp.), ale i v těchto případech se divák musel usmiřovat s tím, že se v představeních českého divadla bude vždy znovu a znovu setkávat s dekoračními součástmi z dřívějších mu dobře známými z jiných představení. Po pravdě řečeno, většině publika, dychtivé po stále nových a nových smyslových zážitcích, vadilo zprvu více ono neustálé vystavování známých již dekorací, než ony prohřešky proti historické a místní věrohodnosti obrazů předváděných prostředí.

Předem stanovený způsob funkčního využití dekorací obecného typu měl ovšem zásadní vliv i na to, jak byly koncipovány jakožto výtvarné artefakty, jakožto výtvarné obrazy prostředí, jejichž podobu měly na scéně evokovat. Jak z již uvedeného vyplývá, aby mohly být využity při inscenačním ztvárnění dobového repertoáru v největší jeho šíři, nemohly být po této stránce koncipovány tak, aby divák mohl jimi přinášené obrazy prostředí identifikovat s nějakými ze života mu známými skutečnými prostředími. Naopak musely vyzvednout, co pro předváděná dějiště bylo obecně příznačné — v důvěře, že divák ve směru naznačeném dějem dramatu si svou představu o těchto dějištích sám dotvoří do žádoucí úplnosti. Proto se také ve většině případů dekorační malíři nesnažili na nich zachytit podobu nějakého konkrétního reálného prostředí, nýbrž se — uplatňující v malbách pokrývající jejich plátna v jednotné kompozici znaky charakteristickými pro řadu prostředí daného typu — pokoušeli skrze ně navozovat v myslích diváků o předváděných prostředích představy časově a místně nespecifikované, s reálnými konkrétními prostředími neztotožnitelné.

Nelze ovšem přehlédnout, že ani ty nejuniverzálněji pojímané dekorace Královského zemského českého divadla, dekorace přinášející takto typizované obrazy předváděných prostředí, nepostrádaly vlastností produkovaných účastným vztahem jejich tvůrců k životní skutečnosti, která tyto tvůrce obklopovala. Většinu mezi dekoračními malíři pracujícími pro toto divadlo tvořili — jak jsme zjistili — umělci, kteří zrodivše se tu buď přímo pocházeli z Čech a Moravy, nebo kteří se do českých zemí přistěhovali, naleznuvše zde nové životní a profesní působiště. Ti všichni, ať už to byli rodilí Češi, čeští Němci nebo do Čech odjinud příšlí imigranti různých národností, Rakušané, Němci, Italové aj., byli vystaveni působení českého prostředí společenského, a také vlivu, jakým na utváření jejich obraznosti působila česká městská i venkovská krajina. A zkušenosti získané skrze pobyt v tomto prostoru, který byl jejich trvalým nebo alespoň přechodným domovem, byly jim oporou i při jejich scénografické práci.

A byť každý z nich podléhal působení tohoto prostředí jinou měrou — ten více, onen méně — , každý mu byl nicméně vystaven: sama skutečnost, která tyto tvůrce obklopovala, významně napomáhala formovat jejich výtvarné myšlení a cítění, a tím i jejich jevištně výtvarné dílo. Zprvu ovšem šlo tu povětšinou o vztah pasivní závislosti tohoto díla na zmíněné mimoumělecké skutečnosti, nikoli o záměrnou snahu z této skutečnosti námětově těžít a tuto skutečnost i specifickým způsobem zobrazení nějakým i „národně příznačným“ způsobem charakterizovat.

I v této pokročilé době vývoje evropské divadelní i přímo jevištně výtvarné tvorby ovšem převážná část obecných dekorací Královského zemského českého divadla nadále přiváděla před oči diváků obrazy prostředí vlastně neskutečných, fantazií umělců na základě jejich pozorování mnoha prostředí vzájemně přibuzného charakteru vyfabulovaných. Tvůrci těchto dekorací — zejména ti, kteří zastávali spíše konzervativní stanoviska — při jejich výrobě přitom často čerpali ze zkušeností svých předchůdců i vyspělejších soupeřů: přidržující se dané dobové konvence přejímali do svých kreací už dříve využívané a tím stálým využíváním již notně opotřebované motivické prvky vyjadřující charakteristické rysy zobrazovaných prostředí, a za svůj hlavní cíl si kladli uspořádat tyto prvky do více méně ústrojného celku, který by působil alespoň do jisté míry puncem novosti. Malířské kompozice pokrývající plátna takto vznikajících dekorací vyvolávaly proto dojem určité strojenosti prostorového aranžmá obrazů představovaného prostředí, dojem „umělosti“ zobrazení.

V průběhu šedesátých a sedmdesátých let začali nicméně i konzervativně smýšlející jevištní výtvarníci, kteří pracovali pro českou ústřední scénu, do některých svých jevištních výprav vnášet i právě motivické prvky odezírané ze skutečného života. Nešlo jim ovšem o to, pomocí těchto prvků navodit v mysli diváků iluzi, že to, na co patří, je obraz životní reality: více než na realistickou pravdivost svého podání určitých prostředí hleděli tito autoři spíše na to, aby v rámci přetrvávající klasicistní nebo romantické koncepce svých děl i pomocí realistických prvků posilovali jejich často dosti vnějškový umělecký účín. Nebyly proto ani tyto realistické prvky s to nějak zásadně porušit onen dojem strojenosti prostorového uspořádání obrazů prostředí uplatňujících se na popisovaných dekoracích; místo aby jejich celkový ráz idealizované reality rušily, tento ráz svou stylovou disparátností spíše podtrhovaly.

Nicméně ne všechny obecné dekorace Královského zemského českého divadla z období jeho „prozatímnosti“ byly tohoto druhu. V souladu s narůstajícími raně realistickými tendencemi, tehdy již silně se v rámci vlastně ještě romantického stylu prosazujícími ve vývoji jak soudobého dramatu, tak jeho jevištní interpretace, se i právě při vytváření obecných dekorací tohoto divadla počala alespoň náznakově projevovat snaha o zrealnění a zkonkrétnění jevištního obrazu předváděného prostředí dramatického děje. Vedle dekorací, které po malířské stránce představovaly pouze značně volné, fantazií nesené kompozice kombinující různé prvky příznačné pro zobrazovaná prostředí, vyskytovaly se na jeho

jevišti, a to již v šedesátých letech 19. století, i obecné dekorace koncipované jako do prostoru rozložené realistické obrazy určitých existujících konkrétních míst, provedené na základě jejich více či méně hlubokých studií v terénu a často velmi věrně vystihující jejich reálnou jevovou podobu.

S takovými obecnými dekoracemi se — díky zejména iniciativě mladých českých malířů vstupujících do jeho služeb — shledávali diváci v představeních Královského zemského českého divadla již od samého jeho vzniku. Např. už roku 1862 vytvořil akademický malíř Leopold Stephan (psán též Štefan, ale i Štěpán), absolvent krajinářské školy profesora Maxe Haushofera na pražské Akademii výtvarných umění, pro toto divadlo obecnou dekoraci *Otevřená ves* — jak se ohlašovalo v tisku — na základě svých malířských studií jisté konkrétní krajiny v tuzemsku. Také Jan Václav Kautský, který navštěvoval tutéž Haushoferovu školu, svou obecnou dekoraci *Krajina otevřená*, pocházející z téhož roku, jako *Otevřená ves Stephanova*, maloval — jak osvědčují úřední dokumenty — podle náčrtků, které pořídil za studijních cest po českém venkově: modelem mu prý byla jakási krajina v Posázaví, odkud čerpal již v předchozím desetiletí hojně i pro svou volnou malířskou tvorbu. Další malíř — rovněž prý odchovanec zmíněné školy — Josef Macourek studie ke svému *Transparentnímu lesu*, použitému později v desítkách inscenací, podnikal patrně taktéž v plenéru, podle poznámky na jeho výtvarném návrhu snad v okolí Citolib. Skutečná lokalita byla pravděpodobně vzorem i pro dekoraci *Venkovské město* (1868) od akademického malíře Eduarda Herolda.

Jmenované a další podobné dekorace si ovšem nekladly za cíl dramatické děje, které v nich měly být předváděny, lokalizovat přímo do některého konkrétního domácího prostředí. Tyto dekorace i nadále měly na jevišti účinkovat jako dekorace obecného typu, tedy jako dekorace, jichž se dalo podle potřeby využívat v nejširší škále soudobého repertoáru, aniž by jej přímo a bezprostředně významově spínaly s Čechami a s Moravou. Nelze však přehlédnout, že na rozdíl od běžných obecných dekorací evokovaly v myslí diváků již nejen značně povšechnou představu o předváděných prostředích, ale naopak představu velmi určitou, navozující v divákovi dojem, že pohlíží na obraz nějakého skutečně existujícího prostředí. I když divák většinou nerozpoznal, která konkrétní lokalita, město, ves, krajina či interiér, posloužila v tom či onom případě malíři za vzor, přece jen jasně vyrozumíval, že dekorace zpodobuje navzdory obecnému názvu reálné prostředí, prostředí mluvící k němu důvěrně známou a blízkou řečí domova. Tak i některé z obecných dekorací propůjčovaly jevištnímu dění, třebaže to se často ještě opíralo o dramatické texty osnované v duchu starších stylových konvencí, do jisté míry realistický ráz.

* * *

Zároveň již od samého vzniku Královského zemského českého divadla dávala intendantura na žádost ředitelů divadla vedle těchto obecných dekorací pro ně-

kteří inscenace nebo pro jejich jednotlivé části pořizovat dekorace individuálního typu, jejichž pojetí po stránce obsahové i formální bylo určeno snahou co nejvíce respektovat pokyny autorů dramatických textů vztahující se k úkolu scénickými, především jevištně výtvarnými prostředky charakterizovat prostředí předváděného děje, a nikoli již v té míře jako dříve snahou respektovat postulat maximální upotřebitelnosti dekorací v celé šíři provozovaného repertoáru.

Požadavek, aby divadelní hry byly na scéně vypravovány prostřednictvím právě takových individuálních dekorací, vytvářených speciálně pro tu kterou hru a s jejími obsahovými složkami a formálními kvalitami také co nejtěsněji významově spjatých, a nikoli prostřednictvím v poměru k té které hře, jedinečnému to autorskému výtvaru, univerzálně působících obecných dekorací, vybraných ze zásobnice dopředu, bez jakéhokoli vztahu k jednotlivým dílům repertoáru zhotovených dekoračních komplexů, nebyl ovšem v tu chvíli ničím novým; ten požadavek vyslovila velmi určitě už předchozí doba vývoje evropské divadelní tvorby. Již od začátku 19. století romantická dramaturgie vyzývala inscenátory a jejich výtvarníky, aby pomocí jevištních prostředků necharakterizovali prostředí děje jednotlivých her jen v nejhrušší obecnosti, ale aby naopak stylizovali jevištní prvky zpřítomňující na scéně toto prostředí v co největší shodě s představou autorů textu, tedy tak, aby byl navozen dojem naprosté integrity všech výrazových složek inscenačního díla. Jinak řečeno, aby i jevištní výprava „hrála“ v každé inscenaci jako její součinitel roli natolik individuální, jakou v ní hraje např. herec.

Nové požadavky, které v tomto smyslu na způsob scénického charakterizování prostředí děje kladla od počátku 19. století romantická dramaturgie, zapůsobily časem pronikavě i na vývoj jevištně výtvarné složky inscenační tvorby německých divadel působících v českých zemích — a v závislosti na tom též inscenační tvorby české. Např. režiséři a výtvarníci Stavovského divadla se již v první polovině dvacátých let 19. století velmi rozhodně dožadovali, aby majitelé, eventuálně nájemci divadla dávali pro jejich inscenace zhotovovat ne již více nové dekorace obecné, vytvářené podle potřeb celkového repertoárového provozu, ale právě dekorace takto individualizované, vytvářené podle scénografických nároků inscenačního ztvárnění té které hry, a své požadavky v tomto směru v průběhu dvacátých a třicátých let stále stupňovali. Tomuto tlaku majitelé a nájemci — zejména po proniknutí romantické operní dramatiky na stavovskou scénu, oper Auberových, Meyerbeerových, Halévyových, ale i Weberových, raného Verdiho i Wagnera — nebyla s to dlouho odolávat, a tak postupně se začaly i na provinciální pražské německé scéně — a sporadicky i v jejich českých představeních — objevovat dekorace tzv. individuální, všestranně přizpůsobované pokynům, které jevištním tvůrcům udělovali autoři jednotlivých her.

Nicméně po dlouhou dobu zůstávalo ve Stavovském divadle vypravování her prostřednictvím takových dekorací spíše výjimečnou záležitostí. Většinou byly pořizovány takové dekorace pouze pro inscenace her, v nichž dramatik situoval

děje do prostředí, která nebylo možno přesvědčivě znázornit prostřednictvím typových dekorací uchovávaných ve fondu divadla. Teprve od poloviny čtyřicátých let byly jimi vybavovány i hry, které bylo možno vypravit i pomocí typových dekorací z fondu instruktů: dělo se tak zejména v těch případech, kdy se chtělo tímto způsobem upozornit na zvláštní kulturněpolitický význam uvedení některých ze zklašičtělých oper a činoher nebo v cizině již proslulých novinek. Jen ve zcela mimořádných případech byly přitom takto vybavovány inscenace jako celek, povětšinou bývala novými individuálními dekoracemi opatřena pouze jednotlivá dějství či jednotlivé obrazy předváděných děl. V jistých případech dávala správa divadla vyrábět pouze dílčí dekorační prvky, prospekty, kulisy a stavební kusy, jimiž byl doplňován základní použitý soubor typových dekorací. Vždy však provozovatelé divadla pečlivě vážili, zda je taková investice skutečně nezbytná; nové dekorace pořizovali pro Stavovské divadlo teprve tehdy, když existovala reálná naděje, že oznámení o uvedení nové výpravy na scénu povzbudí zájem o chystané představení a zvýšená tržba za vstupné že pak vynaložené náklady zčásti amortizuje.

Samozřejmě ani tyto individuální dekorace Stavovského divadla nebyly zprvu koncipovány vždy tak výrazně jedinečně, aby nemohly být využity k charakterizaci prostředí děje i v jiných inscenacích, než pro které byly původně vyrobeny. Stávalo se pak v tomto divadle tehdy zcela běžně, že i tyto dekorace (nebo alespoň jejich dílčí součásti) se opakovaně uplatňovaly na scéně ve všech hrách předvádějících prostředí alespoň poněkud podobná těm, jež se individuálním způsobem snažily vyznačit; takto exponovány fungovaly v dalším repertoáru opět jako dekorace obecné. Nicméně v poměru k běžné inscenační praxi stavovské scény představoval tento způsob vypravování her přece jen významný pokrok.

Mezi dekoracemi Královského zemského českého divadla zaujímaly v letech 1862–1883 takové individuální dekorace velmi důležité místo: to bylo dáno již i faktem, že v poměru k dekoracím obecným jich byl vyroben značný počet — více než osmdesát (v ten počet ovšem nezahrnujeme ty dekorace, které si pražští čeští divadelníci od jejich majitelů pro určité inscenace pouze vypůjčili); většina z nich byla umělecky velmi zdařilými kreacemi, a z větší části byly to přitom dekorace tematicky spjaté s hrami, které jejich vznik iniciovaly, zhusta tak bezprostředně, že mohly být využity jen právě při jejich provedení a nikoli v inscenacích jiných her.

Pro tehdejší poměr české veřejnosti k divadlu a k jeho jednotlivým druhům a žánrům je pak příznačné, že individuálními dekoracemi byly v těch letech na scénách Královského zemského českého divadla vypravovány nejrozsáhleji právě inscenace operních děl, zvláště pak původních operních novinek. Patrně kompletně byla takovými dekoracemi vypravena opera Christopa Willibalda Glucka Ifigenie v Aulidě (1872), s výjimkou 1. jednání i Gluckova opera Orfeus a Eurydika (1864) a s výjimkou 1. a 3. jednání opera Armida od téhož skladatele (1866). Nové individuální dekorace obdržela rovněž 4. a 5. jednání opery Mi-

chaila Ivanoviče Glinky Život za cara (1866) a 1. a 2. jednání Glinkovy opery Ruslan a Ludmila (1867), s výjimkou 1. jednání všech pět jednání opery Charlese Gounoda Faust a Markéta (1867) a 1., 2., část 3. a 5. jednání Gounodovy opery Romeo a Julie (1869), 3., 4. a 5. jednání opery Giacoma Meyerbeera Afríkánka (1877) atp. Z domácích českých oper dostalo se v tomto smyslu zvláštní pozornosti operám Bedřicha Smetany: kompletně bylo novými dekoracemi (za použití starších, avšak inscenačnímu záměru všestranně přizpůsobených dekorčních součástí) vypraveno Tajemství (1878), z větší části i Dalibor (1868) a Čertova stěna (1882) a do jisté míry i poslední za „prozatímnosti“ nastudovaná inscenace Prodané nevěsty (1882), určená již pro Národní divadlo. Pravidelně kompletní novou individuálně řešenou výpravu získaly i dvě opery Karla Šebora, Drahomíra (1867) a Blanka (1870). Tragická opera Nevěsta husitská (též uváděná pod názvem Husitská nevěsta, 1868) od téhož skladatele získala takové dekorace pro své 2., 3. a 5. jednání. Z větší části byly takto vypraveny i další opery, Lejla (1868) a Břetislav (1870) od Karla Bendla, Hřímálého Zakletý princ (1872), Skuherského Rektor a jenerál (1873), Dvořákova Vanda (1876) a Rozkošného Záviš z Falkenštejna (1877). Z činoher byly to hlavně inscenace děl světové klasiky, např. Shakespearových tragédií Život a smrt krále Richarda Třetího (1863), Král Lear (1863), Julius Caesar (1864) a Romeo a Julie (1864). Ze zahraničních novinek pak např. Sardouova Vlast (1870) a z domácích Kolárovi Mravenci (1869), Šubertovi Probuzenci (1881) a Zeyerova Stará historie (1882). Individuálními dekoracemi byly ovšem ve velkém rozsahu opatřovány i oblíbené operety, zpěvoherní frašky a féerie, které svůj účín zakládaly namnoze právě na atraktivnosti v nich se uplatňujících, co možná efektně působících individuálních dekorací. Kompletně byly takovými dekoracemi vypraveny např. féerie Adolfa Müllera Oslí kůže (1866), pro niž bylo zhotoveno čtyřicet takových dekorací (tyto dekorace však byly českým divadelníkům pouze zapůjčeny), pohádková hra Gustava Raedera a Josefa Jiřího Stankovského Panna jezerní (1871) a pohádka Vojtěcha Hřímálého a Antonína Puldy Čert na zemi (1873).

* * *

Nejvýznamnějším projevem vývojových změn, jimiž jevištně výtvarná složka Královského zemského českého divadla v šedesátých a sedmdesátých letech procházela, byl nicméně především fakt, že mezi individuálními dekoracemi vstupujícími tehdy na scénu Prozatímního divadla a na jeho scény filiální se ve velké míře vyskytovaly dekorace zobrazující ne již prostředí ve skutečnosti neexistující, jejichž podobu výtvarník vyvodil ze své fantazie, nýbrž — a to v různých obdobích jejich vývoje — určitá konkrétní skutečnostní prostředí, časově a místně přesně specifikovaná a divákovi vesměs buď z jeho vlastní přímé zkušenosti, nebo zprostředkovaně, především z literatury a z výtvarného umění známá, reálná prostředí domácí a cizí.

Dekorace tohoto druhu představovaly vlastně krajní výraz snah o individualizaci obrazů prostředí v romantické kulisové jevištní výpravě. Zároveň byly v době před nástupem realistické jevištně výtvarné konvence i svrchovaným výrazem tendence směřující v rámci ještě romantické konvence jevištního zpodobování prostředí ke sblížení divadla se skutečným životem skrze obrazy navozující dojem bezprostředního odrazu životní skutečnosti. Jelikož při jejich vytváření nebyla jejich původcům vodítkem již jen pouhá fiktivní představa o zobrazovaných místech, nýbrž konkrétní znalost těchto míst, opírající se zpravidla o kresebné a malířské studie v terénu a usilující hodnověrně vystihnout příznačné rysy skutečného modelu, dojem shody jevištních obrazů prostředí s reálnou podobou zobrazovaných lokalit, který v divákově mysli navozovaly, býval zpravidla velmi silný.

V těchto dekoracích se vlastně paradoxně zhodnocovala charakteristická pro ten směr záliba romantismu ve všem jedinečném a zvláštním, ba až bizarním: tak jako např. po krajinomalbě i po jevištně výtvarné složce divadelní tvorby romantikové chtěli, aby vyjadřovala specifika jistých zajímavých životních prostředí, smysly vzrušující, pro to které konkrétní místo světa příznačnou, právě „romaneskně“ působící „barvitost“, a jak vývoj zobrazovacích konvencí postupoval, zájem o individuální dekorace vyjadřující tato specifika na divadle představovaných prostředí, onu jejich příznačnou pro ta místa „barvu“, stále narůstal. Nemůže být pochyb o tom, že právě pojem „couleur locale“ poskytuje klíč k pochopení procesu formace raně realistického stylu vyvíjejícího se ještě hluboko v lůně romantické umělecké tvorby.

Dekorace s lokálně příznačnými obrazy domácích i cizozemských míst se v prostředí českých divadelních aktivit v Praze objevovaly ovšem již v předchozím období, v době, kdy české profesionální hry nacházely útočiště na jevišti Stavovského divadla a v první polovině čtyřicátých let též na jeho pobočné scéně v Novém divadle v Růžové ulici, na konci těchto let pak v Aréně ve Pštrosce a na konci let padesátých v Novoměstském divadle. Ale dělo se tak měrou omezenou: čeští divadelníci působili na scénách ovládaných plně německou divadelní správou v podřízeném postavení a neměli žádnou možnost zásadně ovlivňovat organizaci práce a provozu těchto scén, tím méně pak výrobu dekorací. Pokud jde o samy dekorace, museli se téměř až do závěru svého působení v područí německého divadla uspokojovat s tím, že jim bylo dovoleno více méně volně využívat dekorací zhotovených pro potřeby německých her (výjimku v tomto smyslu představoval např. „zlatý fond“ dekorací Stavovského divadla se souborem dekorací Josepha Platzera; z toho údajně hlavně v pozdějších časech čerpat nesměli), aniž mohli nějak zásadně spoluurčovat obsahové a formální pojetí těchto dekorací.

Po zřízení Královského zemského českého divadla otevřela se českým divadelníkům příležitost projevit svou iniciativu a tvůrčí představivost i v tomto směru a tato příležitost nebyla jimi ignorována: v průběhu prvních dvou desetiletí existence tohoto divadla, v jednadvacetiletém období Prozatímního divadla,

dává jeho vedení zhotovit na šedesát takových lokálně příznačných dekorací, což představuje více než dvě pětiny všech dekorací, které byly pro ně za celý tento časový úsek vůbec vyrobeny.

Pro další vývoj českého jevištního výtvarnictví od všeobecnosti barokní a klasicistní typové dekorace k individuálnosti dekorace realistické, od kopistické závislosti na cizích vzorech k původnosti a k „národním“ charakteru, mělo ovšem otevření této možnosti zásadní význam. Také tehdy se část jevištních výtvarníků při práci na takových individuálních dekoracích — zejména šlo-li o zobrazení cizozemských prostředí časově a místně vzdálených a jim nepřístupných — opírala o cizí předlohy, kopírovaly se dekorační návrhy malířů jinonárodního původu, obkreslovaly topografické veduty a kresby uveřejněné v různých domácích a zahraničních publikacích; invenčním východiskem k některým dekoracím byly i první daguerrotypické a fotografické snímky. Většina těchto dekorací však v tu dobu již vzniká na základě předběžného samostatného studia výtvarníků přímo v prostředích, která měla být dekoracemi zpřítomněna, podle konkrétních skutečnostních modelů, přičemž někteří z jejich autorů brali v potaz i výsledky nejnovějšího bádání archeologického, historického a etnografického. Nikoli až v devadesátých letech, jak se v pracích o dějinách českého divadla obvykle tvrdívá (viz např. tvrzení Zdeňka Nejedlého, Václava Hepnera v jejich historiografických pracích), ale již právě v letech působení Prozatímního divadla, v letech šedesátých a sedmdesátých, nemluvě ani o období počátků Národního divadla v letech osmdesátých, se tito malíři — ve smyslu zvolna se prosazujících požadavků na věrohodnost jevištních obrazů životní skutečnosti, jak je razil nastupující realismus — pokoušeli navodit co možná nejsilnější shodu — shodu, která se odvolávala ke zkušenosti divákově — mezi jevištním obrazem a zobrazovanou realitou přímým odzíráním této reality a jejím malířským „promítnutím“ na plátno kulisových dekorací. Díky tomu již tehdy — jak prameny dosvědčují — nabývaly některé historicky a lokálně příznačné dekorace do velké míry rázu realistického artefaktu zobrazujícího životní skutečnost s velkou mírou věrohodnosti, zároveň však i významu děl po výtce původních, významu originálního projevu svých autorů ve smyslu individuálním i ve smyslu pozvolného vyhraňování obecně tehdy vyžadovaného „národního“ charakteru českého umění.

V průběhu dvou desítek let své „prozatímní“ existence Královské zemské české divadlo do svého dekoračního fondu získalo postupně okolo dvaceti individuálních dekorací zobrazujících historicky i místně příznačná prostředí cizozemská.

Většinu těchto dekorací pro ně tehdy zhotovili výtvarníci cizího původu, pracující vesměs za hranicemi Čech a Moravy. Tak např. vídeňský Carlo Brioschi vytvořil roku 1864 prý na základě studia historického materiálu pro 1. jednání Shakespearova Julia Caesara dekoraci Forum Romanum, jež se značným úspěchem — jak dosvědčuje ve svém kritickém referátu i Jan Neruda — evokovala hypotetickou podobu pověstného shromaždiště starých Římanů a pro 3. jednání

téže hry Sál senátorů na Kapitolu. O rok dříve týž malíř vybavil, patrně rovněž na základě svých skic pořízených v terénu, 2. jednání Auberovy opery Němá z Portici působivou lokálně příznačnou dekoraci Neapol (Krajina ve Vlaších u Neapole), zobrazující jistou část neapolského přístavu s výhledem na sorrentskou zátoku a na dýmající Vesuv, a téhož roku 1864 i dekoraci Starobylé město (Verona) k Shakespearově tragédii Romeo a Julie. Firma Carlo Brioschi — Hermann Burghart a Johann [Jan] Václav Kautský z Vídně, v níž se sdružili právě jmenovaní tři dvorní divadelní malíři, pak roku 1876 dodala pro inscenaci d' Enneryho a Cormonovy hry Dva sirotci čtyři lokálně příznačné dekorace zobrazující některá typická zákoutí soudobé Paříže, a to Quai Pont-Neuf, Zahradu v Neuilly, Kostel Sanct Sulpice a Salpertriere v Paříži, a pro inscenaci výpravné hry manželky malíře Kautského Míny Kautské, a Antonína Puldy Společnost Atlanticko — Pacifická aneb Poctivý šejdř (1879) další podobné dekorace, dekorace zpřítomňující soudobou podobu hned několika cizích měst a krajin. Z anonymity nevystupující „malíři pařížského divadla Port St. Martin“ pak roku 1876 desítky takových dekorací zapůjčili pro inscenaci d' Enneryho hry napsané podle románu Julese Vernea Cesta kolem světa v osmdesáti dnech. Kuriózní dekoraci vytvořil pro inscenaci Offenbachovy operety Král Mrkvička (1877) vídeňský profesor dekorativních umění Moritz Lehmann: byla to dekorace triková, která nejprve představila v realistickém podání rozvaliny starověkých Pompejí a která pak — poté, co se v příslušném okamžiku „při otevřené scéně“ přímo bleskově proměnila — předvedla divákům toto starořímské město v podobě, v jaké existovalo před ničivou katastrofou, jež je „zaživa“ pohřbila.

Z českých výtvarníků působících ve vlasti nejvíce takových lokálně příznačných dekorací zobrazující cizí kraje zhotovil pro Královské zemské české divadlo v prvním období jeho činnosti Josef Macourek. Tak např. pro 1. jednání opery Karla Bendy Lejla (1868), složené na text Elišky Krásnohorské, vytvořil tento snaživý výtvarník prospekt s panoramatem Granady a pro její 2. jednání prostorově pojatou dekoraci znázorňující známý Lví dvůr v Alhambře. Pro 1. jednání Donizettiho Doma Sebastiana (1867) dekoraci Přístav Lisabonský a pro 2. jednání Rossiniho Viléma Tella (1866) Lesní krajinu s výhledem na horu Rüttli. V 5. jednání Glinkovy opery Život za cara (1866) účinkovaly jeho dekorace Moskevské okolí a Před Kremlem v Moskvě a ve 3. jednání Souboje od F. Herolda (1873) jeho dekorace Palais Louvre. Ve významné činoherní inscenaci Sardouvy Vlasti (1870) byly to jeho kreace Náměstí v Bruselu v zimním počasí a Sál na radnici bruselské.

Ikonografická dokumentace vztahující se k těmto dekoracím s cizozemskými náměty, jejichž původci byli domácí čeští výtvarníci, se povětšinou nazachovala, a o tom, do jaké míry věrně v poměru k modelu ve hrách zobrazovaná skutečná prostředí tito výtvarníci představili, se tudíž můžeme jen domýšlet na základě popisů výsledků jejich námahy v úředních spisech a v kritických referátech. Nicméně o samém faktu, že tehdejší dekorační tvorbou Královského zemského českého divadla pronikalo vystupňované úsilí jevištně výtvarnými prostředky

vystihnout příznačné rysy připomenutých lokalit, sotva lze pochybovat. Za příklad mohou posloužit Macourkovy práce tohoto druhu. Ty jistě nevynikaly zvláštní originalitou: protože umělec většinou neměl možnost zobrazovaná místa navštívit (studijní cesty v rámci svých profesních povinností podnikl pouze do Vídně a do Paříže), musel se při jejich zpodobování přidržovat cizích předloh (jeho vlastní invenční přínos spočíval především v technickém řešení dekorací). Avšak i ze stručných popisů dekorací v úředních dokumentech a v kritikách lze soudit, že (jak tomu bylo např. v případě jeho dekorace Lví dvůr v Alhambře), Macourek (v uvedeném případě i pomocí plastických prvků) vzhled známých míst v cizině evokoval na scéně s velkým smyslem pro věrné vystižení jejich reálné podoby, v podstatě velmi zdařile.

Kromě Macourka takové dekorace pro Královské zemské české divadlo ve sledovaném období připravovali i jeho pozdější nástupci ve funkci „českého zemského divadelního malíře“ Eduard Herold, Hugo Ullík a Josef Haiss. Herold vytvořil např. pro 3. jednání Moniuszkovy opery Halka (1868) lokálně příznačnou dekoraci Mořské oko v Tatrách a pro 1. jednání Lecocquovy operety Angot, dítě pařížské tržnice (1875) dekoraci Pařížská tržnice a konečně pro Sardouovu činohru Vlast (1870) dekoraci Hradby u brány Louvainské a pro 4. jednání téže hry Most na náměstí. Ullík přispěl k rozmožení fondu lokálně příznačných dekorací mj. tzv. francouzským salónem Sál v paláci ve Versailles, který pořídil pro 1. jednání Lecocquovy operety Malý vévoda (1878). Haiss pak dekoracemi označovanými jako Náměstí před Kremlem a Vnitřek Kremlu, které zhotovil pro prapůvodní premiéru Dvořákova Dimitrije, která se v důsledku vyhození Národního divadla odbyvala na podzim 1882 v Novém českém divadle (pro slavnostní premiéru v obnoveném Národním divadle roku 1883 nové dekorace dodali z Vídně Brioschi, Burghart a Kautský). Divadlo — jak vysvítá z novinové zprávy Jana Nerudy — vlastnilo i zvláštní prospekt s obrazem Sarajeva; kdo tento prospekt pro Costovu a Šamberkovu činohru Dobytí Sarajeva (1879) namaloval, není z pramenů, jež máme k dispozici, zřejmé.

Z připomenutých dekorací největší pozornost vzbuzuje Heroldova dekorace Mořské oko v Tatrách (zvaná též Krajina skalní anebo Krajina lesní), určená pro inscenaci Halky. Nejenom proto, že k ní se jako k jediné ze zmíněných prací zachoval i výtvarný návrh (označený však jako Horské jezero, Gebirgsee im Tatragebirge): Herold totiž tuto dekoraci vytvořil podle svých vlastních náčrtků zobrazované krajiny (svého času navštívil Tatry a pořídil zde mnoho kreseb, které po čase spolu se svým průvodním slovem publikoval v různých časopisech).

Akvarelový návrh představuje zřejmě prostranství na břehu tatranského Mořského oka, kam v rozporu s libretem, jež za dějiště 3. jednání opery označuje horskou ves, přesunuli děj tohoto jednání pražští inscenátoři, jak vyplývá i z údajů na ceduli: na návrhu vidíme v centrální části obrazu v pozadí hladinu jezera uzavřeného strmými skalními stěnami (ten motiv měl být bezpochyby na

prospektu), a to skrze rámeček představující husté stromoví s korunami klenoucími se přes prostranství v charakteristických obloucích (tento motiv se měl uplatnit zřejmě na předním prostříženém prospektu či spíše na kulisovém oblouku), přičemž z levé strany vstupuje do prostoru obrazu motiv skály s vodopádem a chatrče s doškovou střechou (tento motiv přinášely na scénu bezpochyby levostranné boční kulisy, a to patrně kulisy stavěcí) a ze strany pravé pak motiv křovisek (ta mohla být na scéně zpřítomněna opět tzv. stavěcími kulisami).

* * *

Ruku v ruce s tím, jak v repertoáru Královského zemského českého divadla narůstal počet dramatických děl čerpajících své látky ze života české pospolitosti doby přítomné i minulé, vzrůstalo v šedesátých a sedmdesátých letech 19. století v dekoračním fondu tohoto divadla i zastoupení dekorací zobrazujících rozmanitá, minulostní i soudobá lokálně příznačná česká prostředí — různé známé lokality v Čechách a na Moravě: v závěru jeho „prozatímnosti“ se jejich počet pohyboval okolo čísla 40.

Úsilí vyjádřit prostřednictvím jevištní výpravy v divadelní inscenaci příznačné rysy domácího prostředí se v Čechách a na Moravě rozvíjelo od samého počátku 19. století. Již v prvních letech tohoto století, kdy divadelní repertoáry ještě ovládal klasicismus, jen nepatrně rozrušovaný romantickým typem dramaturgie, se v pražském Stavovském divadle v inscenacích her tematicky čerpajících z domácího prostředí, v nichž časové a místní určení příběhu hrálo důležitou roli, tu a tam objevovaly dekorace znázorňující historicky i lokálně přesně konkretizovaná prostředí života obyvatel českých zemí v přítomnosti i v minulosti. Ve dvacátých letech, v souladu s posilováním pozic romantické dramatiky v repertoáru tohoto divadla takových dekorací přibývalo. Dobová obliba historických dramát zpracovávajících klíčové události z českých dějin si vynucovala, aby byly pořizovány nové a nové dekorace představující charakteristický vzhled dějišť těchto událostí, a to v nejrůznějších stádiích jejich historického vývoje. Naproti tomu zájem, který diváci projevovali o frašky lokálního typu, těžící své náměty ze současnosti, a to zejména z prostředí, jež bylo jejich vlastním životním prostředím, vyvolal naléhavou potřebu pořizovat ve větším měřítku než dříve i dekorace zachycující soudobou tvář Prahy a jejího okolí. Později, v letech čtyřicátých, se na tomto jevišti počal prosazovat i silný vliv romantického vztahu k přírodě projevivší se v pokusech o zobrazování české venkovské krajiny. Na přelomu let padesátých a šedesátých, krátce před vybudováním Prozatímního divadla, mělo Stavovské divadlo k dispozici na dvě desítky dekorací představujících rozličná prostředí, v nichž se uskutečňoval život české a německé pospolitosti žijící v českých zemích v dobách minulých i v současnosti.

V šedesátých a sedmdesátých letech 19. století se úsilí o zobrazování specifík domácího prostředí na českých scénách mocně vystupňovalo. Především v průběhu jedenadvaceti let své „prozatímnosti“ získalo Královské zemské české di-

vadlo — kromě opon s pražskými motivy a s motivy připomínajícími další památná místa českého národa — nejméně pětadvacet dekorací zobrazujících v různých stadiích jejich urbanistického vývoje, v jejich hypotetické podobě prehistorické, historické i přítomné, známé lokálně příznačné exteriéry a interiéry Prahy a okolí.

Jako první se ve zmíněném období — a to na scéně Prozatímního divadla — pokusili některá charakteristická prostředí Prahy a jejího okolí zachytit Jan Václav Kautský a Josef Macourek. Učinili tak již roku 1865 ve své jevištní výpravě k inscenaci opery Karla Šebora na text Karla Sabiny Templáři na Moravě. V dalších letech — až do své smrti v roce 1874 — pak v tomto směru největší iniciativu vyvíjel Macourek, který sám za dobu svého desetiletého působení ve funkci vedoucího české zemské dekorační dílny vytvořil asi dvacet dekorací s pražskými motivy; Kautský se později soustředil hlavně na zhotovování dekorací zobrazujících českou venkovskou krajinu. Po Macourkovi nejvíce lokálně příznačných dekorací s pražskými motivy — tři až čtyři, nevíme to přesně — vytvořil Eduard Herold, jehož zájem stejnou měrou poutaly jak divoké přírodní scenérie, tak středověké architektonické památky. Jiný vynikající český krajinář věnující se dekorátorskému umění, Hugo Ullík, dával — podobně jako Kautský — před zobrazováním Prahy přednost zobrazování českých venkovských měst, vesnic a volné přírody, ale i v jeho jevištně výtvarné tvorbě Praha hraje určitou roli.

Po stránce tematické většina těchto dekorací zobrazovala Prahu v historických a prehistorických etapách jejího vývoje, menšina Prahu soudobou. Zároveň mezi těmito dekoracemi převažovaly co do počtu dekorace s motivy exteriérovými nad dekoracemi s motivy interiérovými. Co do motiviky významné postavení mezi těmito dekoracemi zaujímaly dekorace ztvárňující obligátní pražský motiv — panorama Prahy s dominantou Hradčan, jak se jeví pozorovateli z pravého vltavského břehu, z dnešního Smetanova nábreží. Větší počet dekorací snažil se zpřítomnit na scéně hypotetickou prehistorickou i historickou podobu Vyšehradu, dále historickou podobu Pražského hradu a jeho podhradí a různých míst Starého Města. Naproti tomu, na rozdíl od čtyřicátých let, tato doba dává vzniknout jen několika málo dekoracím zachycujícím vzhled hlavních středisek soudobého pražského společenského života.

Z Macourkových prací tohoto druhu upoutává pozornost především jeho výprava k inscenaci pětiaktové činohry Zdeňka hraběte Kolovrata-Krakovského Libuše, uvedené v Prozatímním divadle roku 1870. Originálně pojatá činohra vlastenecky smýšlejícího českého šlechtice, čerpajíc z národní pověsti, z Hájkovy Kroniky české a z Rukopisu zelenohorského, přiváděla na scénu známý příběh o tom, která se kněžna Libuše, poté, co její rozsouzení sporu mezi rozváděnými bratry vyvolá vzpouru, zasnoubila s Přemyslem a pozvedla ho po svém boku na knížecí stolec. Protože Kolovrat situoval děj hry ahistoricky na Vyšehrad a do jeho okolí, byl Macourek nucen pro její inscenaci vytvořit výpravu, která by se pokusila o představení hypotetické podoby prvního pražského sídla

českých knížat z přemyslovského rodu, bájného Vyšehradu z doby úsvitu našich dějin. Životní prostředí mytologické postavy kněžny Libuše a jejího dvora byl tu nucen evokovat — a učinil tak pomocí přepracovaných starších dekorací, patrně též dekorací, které vytvořil pro Šeborovu operu Drahomíra o tři roky dříve — zejména ve 2. dějství, v němž se předváděl výjev známý jako Libušin soud, a v jednání 5., kde byly jako velká živá tableau předváděny výjevy sňatku Libuše a Přemysla a závěrečný výjev Libušiny věštby. Jeho výprava bezprostředně předjímalá Kautského velkolepou výpravu premiérových představení Smetanovy Libuše v Národním divadle z let 1881 a 1883, a není vyloučeno, že — vstupujíc na jeviště ve chvíli, kdy opera Libuše v zátiší pracoven obou tvůrců teprve vznikala — ovlivnila jak Josefa Wenziga, tak Bedřicha Smetanu ve způsobu jejich obrazného vidění dějů z bájeslovné české minulosti.

První pokus o scénickou rekonstrukci hypotetické podoby Vyšehradu z doby historické, a to z 1. poloviny 10. století, doby vlády knížat Václava a Boleslava I., podnikl Macourek dokonce již tři roky před tím, než se odhodlal zobrazit Vyšehrad mýtické doby Libušiny, roku 1867. Stalo se tak ve zmíněné již inscenaci opery Karla Šebora Drahomíra, složené na text Jindřicha Böhma. Pro inscenaci této typicky romantické historické opery vytvořil — vedle několika dekoračních součástí doplňujících starší, lokálně nepříznačné typové dekorace — i novou dekoraci Korunní síň na hradě knížecím, která nalezla uplatnění ve 3. jednání hry, a dále — pro dramaticky exponované 4. jednání hry, situované libretistou do Krajiny poblíž Prahy — kromě jiných dekoračních prvků (mj. i speciálně upraveného propadla pro výjev pohlcení Drahomíry pekelnými plameny) — i prospekt s panoramatem Vyšehradu viděném z podhledu ze stanoviště někde v podhradí.

Hypotetickou podobu Vyšehradu z doby o něco mladší, konkrétně z let 1029–1037, se naproti tomu Macourek pokusil evokovat v inscenaci opery Karla Bendla Břetislav (1870), složené na libreto básničky Elišky Krásnohorské. Pro tuto inscenaci — a to pro 4. jednání hry — zhotovil novou dekoraci Nádvoří Vyšehradu. I v tomto případě šlo o dosti konvenčně pojímanou dekoraci modelující obraz nádvořího prostranství Vyšehradu z doby knížecí vlády Oldřichovy a Břetislavovy tradičním způsobem, jak bylo obvyklé u typových dekorací s podobnými motivy; lokálně příznačný ráz propůjčoval jí však prospekt s panoramatem Prahy 11. století. Nakolik se Macourkovi skutečně věrohodně podařilo zachytit na onom prospektu vznikající románský vzhled tehdejší Prahy, však dochované prameny nic bližšího nevyprávějí.

Vedle obrazů prvního pražského knížecího sídla Přemyslovců přináší Macourkova scénická tvorba ovšem i obrazy jejich druhého pražského sídla, Pražského hradu. V téže inscenaci Bendlova Břetislava, kde uplatnil dekoraci Nádvoří Vyšehradu, se objevila — a to v 5. jednání opery — také nová Macourkova dekorace Vnitřek chrámu sv. Jiří na Hradě pražském. Lze předpokládat, že — pokud jde o její lokálně příznačný ráz — byla tato dekorace mnohem vyspělejší dílem než všechny dosud připomenuté Macourkovy dekorace s pražskými

motivy. V tomto případě se totiž Macourek nemusel uchýlovat k pouhým hypotézám o podobě zobrazovaného prostředí, ale mohl se jako modelu přidržit skutečnosti: chrám se svými interiéry se do jeho doby dochoval ve více méně neporušeném, pozdějšími úpravami nepříliš znehodnoceném stavu.

Hned v několika inscenacích se malíři Královského zemského českého divadla pokusili na scéně svými dekoracemi zpřítomnit různá prostředí Prahy a jejího okolí také v podobě, jakou jim propůjčil stavební vývoj ve 13. století. I mezi těmito dekoracemi se vyskytovala dekorace usilující zobrazit jevištně výtvarnými prostředky původní pražské přemyslovské obydlí, Vyšehrad, a to v podobě, v jaké je zastihla osmdesátá léta toho století: byla to dekorace Hodovní síň v paláci královny Kunhuty na Vyšehradě, kterou vytvořil roku 1877 Eduard Herold pro 2. jednání opery Josefa Richarda Rozkošného Záviš z Falkenštejna (1877), zkomponované na libreto Jindřicha Böhma. Většina z nich však již přinášela obrazy přemyslovského Pražského hradu, a dále obrazy různých míst Starého Města, centra narůstající moci měšťanstva, a konečně obrazy blízkého venkovského okolí královského sídelního města. Vedle Macourka, který však již roku 1874 zemřel, se o vznik těchto dekorací zasloužili Kautský, Herold a Ullík.

Různá příznačná prostředí Prahy 13. století a jejího tehdejšího okolí byla scénickými prostředky znázorňována již v inscenaci jedné z vůbec prvních původních operních novinek uvedených na scéně Prozatímního divadla — v inscenaci pro toto divadlo speciálně napsaných Šeborových Templářů na Moravě (1865). Jak vypravil tehdy čerstvě do funkce dekoračního malíře jmenovaný Josef Macourek 1. jednání opery, v němž autor libreta Karel Sabina umísťuje děj do blíže nespecifikované síně Pražského hradu, není známo. Pro 1. obraz 3. jednání, který se podle Sabinova předpisu odehrává v jiné síni tohoto hradu, však vytvořil novou dekoraci Románská síň a pro 3. obraz téhož jednání, který se odehrává v hradní zahradě, další novou dekoraci nazvanou Blíž královského hradu Pražského. Jan Václav Kautský, v tu dobu již pobývajícím ve Vídni, pak pro 2. obraz zmíněného 3. jednání opery namaloval dekoraci Krajina u Prahy, zobrazující — jak vyplývá z analýzy libreta — náves vsi ležící hned za pražskými hradbami, místa, kde se ukrývají uprchlí milenci: blízkost Prahy byla tu vyznačena patrně lokálně příznačným malířským motivem na prospektu.

Praha 13. století a její tehdejší okolí byla připomínána na scéně Prozatímního divadla i v inscenaci další rané české operní novinky, Smetanových Braniborů v Čechách, komponovaných opět na libreto Sabinovo a vstupujících na veřejnost za čtvrt roku po Templářích. Příběh opery — jak známo — se odehrává na Starém Městě pražském a na venkovském statečku, nacházejícím se poblíž Prahy a na přístupových cestách k ní, za braniborské okupace Čech roku 1279. Ani v tomto případě ovšem nevíme, jak byla vypravena scéna ve všech obrazech: např. v obrazech přivádějících děj na staroměstské ulice a náměstí (proměna 1. jednání) či na Staroměstskou radnici (proměna 2. jednání). Podle údajů na cedulích a v úředních dokumentech novou dekorací vybavila správa divadla pouze

1. obraz 2. jednání — a to Macourkovou patrně lokálně příznačnou dekorací Svobodná (tj. „otevřená“) krajina u Prahy.

Z doby braniborské okupace Čech a z období následujících zmatků po jejím skončení, konkrétně z let 1279–1290, čerpala svůj příběh také již připomenutá opera Rozkošného Záviš z Falkenštejna (1877). Zatímco pro její 2. jednání — jak jsme uvedli — vytvořil Macourkův nástupce Eduard Herold dekoraci Hodovní síně v královnině paláci na Vyšehradě, podle představy libretistovy sídlo to královny Kunhuty, vdovy po Přemyslu Otakarovi II., pro její 3. jednání Hugo Ullík navrhl a zhotovil lokálně příznačnou dekoraci zobrazující další známou pražskou lokalitu — Sad blízko kláštera sv. Anežky v Praze.

V poměrně početné řadě lokálně příznačných dekorací usilovali čeští divadelní malíři o vypodobnění Prahy — a to opět především Pražského hradu — ve stadiu stavebního vývoje, v jakém ji zastihl konec 15. století.

Umělecky nejpozoruhodnější a technicky také nejvyspělejší komplex takových dekorací se objevil v premiérovém představení Smetanovy opery Dalibor (1868), opery zkomponované na libreto Josefa Wenziga, jejíž děj je — jak známo — čerpán z doby vlády Vladislava II. Jagellonského, konkrétně z let 1496–1498. K práci na scénické výpravě této opery se spojili oba tehdy nejvýznamnější pražští čeští dekorační malíři, Josef Macourek a Eduard Herold, a na základě historických studií Heroldových, který se tou dobou zabíral i jako spisovatel, a dále společných kreslířských a malířských studií různých exteriérových prostor Pražského hradu vytvořili pro ni čtyři nové dekorace a větší počet potřebných doplňků k použitým zde dekoracím vybraným ze základního fondu divadla. Macourek zhotovil pro 1. jednání opery dekoraci Nádvoří královského hradu a pro proměnu 2. jednání dekoraci Žalář, představující věžeňsku kobku ve věži Daliborka, naproti tomu Herold — kromě bohatě (mj. i dvěma sochami lvů) zdobeného a monumentálně působícího plastického objektu Královský trůn ve slohu gotickém, uplatnivšího se v 1. jednání — pro 2. obraz 2. jednání, v němž je děj situován do prostředí označeného jako Dvůr úřadovny purkrabího, dekoraci Pražský hradní dvůr zvnitř (byly na ní vypodobněny mj. chodba v baště, žaláříkův byt a věž Daliborka) a pro 2. obraz 3. jednání dekoraci Pražský hrad, která je v úředních dokumentech vedena pod názvem Pohled na Pražský hrad s Daliborkou.

Další lokálně příznačné dekorace přibližovaly tvář Prahy z poloviny 16. století, její podobu renesanční. Tyto dekorace — šlo opět o práce Josefa Macourka — se objevily v inscenaci opery Františka Zdeňka Skuherského Rektor a jenerál (1873), napsané na libreto Emanuela Züngela. Autoři opery vzali sice za její základ cizí námět, příběh jistě hry starého Ernsta Raupacha, avšak snažili se jej všestranně počeštit, mj. tím, že převzatou látku zasadili do časově a místně přesně určených „kulis“ českých dějin, a to právě do Prahy roku 1547. Protože přiváděli její děj do charakteristických životních prostředí pražských univerzitních profesorů a žáků na jedné straně a vojáků pražské císařské posádky na straně druhé (děj sám záležel v pokusech vojenských verbířů proniknout do uzavře-

né společnosti univerzitanů a intrikami ji rozrušit, aby odtud mohli čerpat posily pro svůj stav), ne všechna dějiště hry bylo možno na scéně zpřítomnit pomocí běžných dekorací z fondu instruktů. A tak Macourek byl nucen — s přihlédnutím k historické podobě těch obecně známých pražských míst, do nichž příběh se záměrem zdůraznit jejich „couleur locale“ situovali — namalovat pro proměnu 1. jednání, jejíž děj se odehrává v zahradním hostinci pod Bruskou, nový prospekt Jelení příkopy města Prahy a pro proměnu 2. jednání, kde se dějové sekvence rozvíjejí v prostředí vojenského cvičiště na Císařské louce naproti Vyšehradu, rovněž nový prospekt, nazvaný Vyšehrad z pohledu od Císařské louky (tento druhý prospekt záramoval nově přemalovaným obloukem, který předtím zhotovil pro Šeborovu operu Blanka, 1870).

Významnou příležitost uplatnit na scéně Královského zemského českého divadla lokálně příznačné dekorace zobrazující Prahu doby pobělohorské poskytlo českým výtvarníkům uvedení historické tragédie Josefa Jiřího Kolára Pražský žid (1871). Pro inscenaci této časově a místně přesně charakterizované hry, jejíž děj splétá intrikovým způsobem osudy postav se známou historickou událostí, totiž s hromadnou popravou vůdců poraženého protihabsburského povstání na Staroměstském náměstí roku 1621, bylo nutno vytvořit hned několik nových dekorací s pražskými motivy, měla-li inscenace alespoň zčásti navodit dojem věrohodnosti předváděného dramatického dění; hra totiž uváděla postavy často do míst všem divákům dobře známých. Pro její 3. jednání, v němž Kolár nechává své hrdiny přijít dokonce do bezprostřední blízkosti místa pověstné exekuce, do proslulé staré krčmy Na Šmerhově (též psáno Na Šmrhově), nacházející se v domě přilehlém k bloku Staroměstské radnice, před níž se popravčí akt konal, aby z jejího okna krvavé divadlo sledovali, musel Macourek namalovat novou, zpřítomňovanému historickému ději odpovídající dekoraci středověké hospodské špeluňky: přízračnou atmosféru tohoto prostředí podařilo se mu vystihnout prý znamenitě, a jeho Krčma na Šmerhově se pak opakovaně uplatňovala i v jiných historických hrách, a v případech, kdy se takové její uplatnění jevílo vhodným, dokonce i ve hrách soudobých. Další hodnotné dekorace k této hře vytvořil při jejím novém nastudování (1879) Hugo Ullík; ten při této příležitosti jednak renovoval staré dekorace Macourkovy, jednak zhotovil nový prospekt, zvaný v úředních papírech Město Praha (z archívních pramenů není zřejmé, ve kterém obraze hry byl tento prospekt využit; snad to bylo ve 2. obraze, odehrávajícím se v zahradě při domě Eliabově). Otevřenou otázkou zůstává, pomocí jaké dekorace inscenátoři představili ve 4. obraze autorem zde požadovanou Soudní síň na Staroměstské radnici; za dekoraci tohoto všeobecně známého pražského interiéru sotva mohla suplovat některá z obecných dekorací, což vede k domněnce, že si příslušnou dekoraci vypůjčili z dekoračního fondu Stavovského divadla, které si dalo pořídit dekoraci zobrazující hlavní ze staroměstských radničních síní — i časovou podobou odpovídající historické chvíli staroměstské popravě — již roku 1850 pro Hickelovu historickou hru Die Schweden vor Prag.

Prahu první třetiny 18. století, tedy dohasínající doby barokní a nastupující doby rokokové, umožnila pak na scénách Královského zemského českého divadla představit další Kolárova dramatická práce: veselohra Mravenci, kterou byla roku 1869 otevírána Aréna na Hradbách a jejíž děj byl čerpán z osudů historických osobností, malíře Václava Rainera a jeho bohémských druhů. Pro inscenaci této hry, vyhotovil Macourek — kromě působivé opony s obrazem Hradčan, viděných tentokrát z pohledu od „třetího“ pražského mostu (tj. z místa poblíž vjezdu do dnešního letenského tunelu) a několika z našeho hlediska nezajímavých dekorací — lokálně příznačné výpravy Město (byla to — ve 2. proměně 2. aktu — dekorace zobrazující patrně některou z malostranských ulic, kde sídlili vedle příslušníků šlechtických rodů i zámožní měšťané) a Krajina (ta snad našla uplatnění v 1. obraze hry jako pozadí k tam předepsané dekoraci Zahrada bohaté měšťanky). I v této hře, a to v 1. proměně 3. jednání, se objevila dekorace zobrazující staroměstskou radniční síň (v ní se odbyval výjev soudu nad Rainerem); snad i v tomto případě byla použita starší dekorace s tímto motivem z fundu instruktů německého divadla.

Jak jsme již uvedli, nepoměrně méně intenzívně, než jak tomu bylo v dřívějším období, zejména pak ve čtyřicátých letech 19. století, poutala jakožto objekt jevištního zobrazení zájem českých divadelníků, dramatiků, režisérů i jevištních výtvarníků Praha soudobá.

Nicméně mezi přibližně pětadvaceti lokálně příznačnými dekoracemi s pražskými motivy se na scénách Královského zemského českého divadla objevilo v průběhu šedesátých a sedmdesátých let i několik zdařilých dekoračních kreseb zobrazujících soudobou podobu české metropole. Rozhodující měrou se o to zasloužil opět Macourek. Tento skromný a podnes dosti neprávem přehlížený umělec vyvrcholil svou dlouholetou činnost směřující k jevištně výtvarnému zachycení proměňující se podoby Prahy v různých etapách jejího skoro tisíciletého urbanistického a architektonického vývoje dvěma oponami pokrytými obrazy klasického pražského panoramatu s Hradčany a používanými čas od času také jako prospekty. První z nich vytvořil — jak již bylo připomenuto — pro zahajovací představení letní scény Královského zemského českého divadla, Arény na Hradbách, o němž byli hráni Kolárovi Mravenci (1869); tato opona-prospekt zachycovala — jak řečeno — tradiční podobu pražského panoramatu s dominantou Hradčan viděného však z místa za tehdejší „třetím“ pražským mostem. Druhou z nich (v seznamech dekorací Královského zemského českého divadla vedenou jako prospekt čís. 135), představující pražské panorama s Hradem, jak se jeví z pohledu pozorovatele z nábřeží od Prozatímního divadla (dnes architektonické součásti Národního divadla), namaloval o rok později pro závěrečný obraz výpravné komedie Jaroslava Hanuše Šantala čili Všude dobře, doma nejlíp (1870): v této hře hrdinové, vábeni vidinou sladkého a snadného živobytí, putovali cizinou; když se pak po strastiplné pouti, která je vyléčí z iluzí, navracejí zase domů, jsou za přestálé utrpení odměněni pohledem na „nejkrásnější místo na světě“, pohledem, který právě zpřítomňovala Macourkova opona.

V podobném významovém určení byla tato opona, v tomto případě nepochybně ve funkci zadního prospektu, exponována v další podobné pohádkové výpravné hře, ve féerii anonymního autora Mořem i vzduchem aneb Cesta za štěstím (1878), k níž — to byl tvůrce opony již po smrti — ostatní dekorace vyrobili vídeňští malíři Brioschi, Burghart a Kautský. Takto byla využita ještě několikrát, neefektivněji v aranžmá různých živých obrazů, zařazovaných na pořad při slavnostních příležitostech. Do třetice Macourek namaloval panorama Prahy — a to tentokrát z pohledu od hladiny Vltavy u Žofína — pro 1. jednání frašky B. Kaisera Na ledě (1867). Podle zprávy časopisu Česká Thalie „nová zdařilá dekorace od pana Macourka představuje Železný most, část Malé Strany a v pozadí Hradčany za doby zimní“.

Tvář soudobé Prahy však Macourek zpodobil ještě v několika dalších svých dekoracích vytvořených pro scény Královského zemského českého divadla. V linii svého úsilí zobrazit v různých etapách jeho architektonického vývoje Vyšehrad vytvořil pro komedii Františka Ferdinanda Šamberka Svůj k svému (1872) dekoraci, v níž zachytil podobu Vyšehradu soudobého. Pandán k této dekoraci tvořila svým způsobem i Macourkova dekorace zvaná Tmavý prostor uvnitř vyšehradské skály, zobrazující jakousi jeskynní dutinu pod troskami starého Vyšehradu, v níž podle staré pověsti přebývá prý duch Libušin; Macourek jí vypravil slavnostní dramatickou předehru Josefa Jiřího Kolára a Bedřicha Smetany Věštba Libušina, kterou provedl soubor Prozatímního divadla v Novoměstském divadle dne 16. května 1868 při příležitosti položení základního kamene „velkého“, „důstojného“ Národního divadla. V té souvislosti připomeňme, že k téže předehře namaloval Macourek ještě jednu lokálně příznačnou dekoraci, zpřítomňující před zraky diváků tehdy vlastně jen jakousi „snovou“ vizi budoucí skutečnosti (byla koncipována jako zpřítomnění snové vize Libušiny, tvořící vrchol jejího věštebného vystoupení) — obraz budoucího Národního divadla (vycházel přitom ze skic a návrhů projektanta tohoto divadla, geniálního architekta Josefa Zítka).

Z prací ostatních výtvarníků přičleňuje se k této řadě ještě lokálně příznačná dekorace Nuselská louka s mlýnem, kterou pro báchorku Panna jezerní (1871) od Gustava Raedera a Josefa Jiřího Stankovského podle skutečnosti namaloval Eduard Herold.

Vystupňovaný zájem divadelníků i diváků o jevištní vystižení specifík domácího prostředí přivedl na scény Královského zemského českého divadla i řadu dekorací s úspěchem zobrazujících různé mimopražské lokality v Čechách a na Moravě; ve srovnání s tím, jak mnoho energie věnovali výtvarníci úkolu vypoodobnit na jevišti Prahu, bylo ovšem takových dekorací podstatně méně — něco málo přes deset.

Z dekorací tohoto tematického zaměření veřejnost tehdy nejvíce oceňovala pověstnou Krajinu Svatojánských proudů, kterou pro 3. jednání a pro proměnu 4. jednání opery Josefa Richarda Rozkošného Svatojánské proudy (1871), slo-

žené na libreto Eduarda Rüffera, vytvořil — a to na základě studií prováděných za účasti samého skladatele, dále režiséra inscenace Františka Kolára a snad i autora jejího hudebního nastudování Bedřicha Smetany přímo na zobrazovaném místě, u známých vltavských peřejí ve skalní soutěsce poblíž Svatého Jána u Štěchovic — opět Josef Macourek; hned při premiéře — když tuto v podstatě realisticky koncipovanou, přitom však poeticky působící dekoraci po zvednutí opony na počátku 3. aktu poprvé zhlédlo — odměnilo obecenstvo jejího autora potleskem a provoláváním slávy, později činilo tak při reprizách prý běžně.

Vysokého uznání dostávalo se tehdy i oběma lokálně příznačným, českou venkovskou krajinu zobrazujícím dekoracím, jimiž Eduard Herold, tehdy ještě pouhý externí spolupracovník Macourkův, vybavil inscenaci operní novinky Karla Šebora Nevěsta husitská (uváděna byla i pod názvem Husitská nevěsta, 1868), komponované na další Rüfferovo libreto; v těchto dekoracích — byla to dekorace Husitský tábor, určená pro 2. jednání opery, a dekorace Vozová hradba a stráž, určená pro její závěrečné 5. jednání — se totiž Heroldovi zdařilo nejen pravdivě zobrazit středočeskou krajinu poblíž Lipan, kam byl situován děj opery, ale ve smyslu požadavků libreta též sugestivně evokovat její chmurnou atmosféru za situace, kdy v ní roku 1434 probíhalo krvavé bratrovražedné válečné střetnutí mezi dvěma frakcemi husitského hnutí, tzv. Panskou jednotou a Tábority.

Za velmi zdařilé byly považovány i obdobné práce Hugona Ullíka. Značnou pozornost u diváků vzbudily již lokálně a historicky příznačné Ullíkovy dekorace k Rozkošného opeře Záviš z Falkenštejna (1877), jejíž text byl dílem Jindřicha Böhma, z nich pak nejvíce prostorově nekonvenčně řešená dekorace Kaple v klášteře minoritském ve Znojmě, do níž byl vsazen děj 1. jednání, odehrávající se při sňatku Záviše Vítkovice s ovdovělou královnou Kunhutou roku 1279, a již umělec vyhotovil buď na základě svých vlastních studií zobrazovaného prostředí, nebo na základě nákresů, které v terénu na řečeném místě svého času pořídil a později i v tisku také reprodukoval Eduard Herold. V pracovním výkazu předkládaném nadřazenému Zemskému výboru Ullík uvádí, že k této hře pořídil mj. též transparentní pozadí Krumlov, ale v opeře se takové dějiště nevyskytuje; poslední, 4. jednání opery uvádí děj do interiéru Závišova hradu na Hluboké.

Ještě větší zájem vyvolaly u publika Ullíkovy dekorace Městys pod Bezdězem a Na Bezdězi, které se uplatnily v premiérové inscenaci Smetanova Tajemství (1878), opírajícího se o text Elišky Krásnohorské, a to v 1. a ve 2. jednání hry. Rovněž v tomto případě — jak o tom referují soudobé listy — byly totiž Ullíkovi při práci na dekoracích vodítkem studie podniknuté přímo na zobrazovaném místě samém (děj Tajemství je, jak známo, naprosto přesně lokalizován: ve zmíněném 1. jednání odehrává se v městečku ležícím na úpatí Bezdězu, tedy v Bělé pod Bezdězem, ve 2. jednání pak na temeni onoho kopce sopečného původu, tyčícího se nad krajinou, a to poblíž zříceniny starého přemyslovského hradu, z něhož se zachovala pouze kaple). Nadto pomocí řady významově akcentovaných realistických detailů výtvarník upravil scénu tak, aby co nejvíce odpovídala skutečnosti, že dílo jak ve složce textové, tak ve složce hudební usi-

lovalo podat obraz života české komunity v malém venkovském hnízdě v podstatě „realisticky“. V období před otevřením Národního divadla představuje Ulílkova výprava k Tajemství mezní případ v podstatě realisticky koncipované jevištní výpravy nesené snahou o vystižení specifík domácího prostředí.

Z obdobně zaměřených prací Josefa Haisse se jako nejvýznamnější (vedle prospektu Krajina Svatojánských proudů, který snad vznikl pouhým přemalováním původního stejnojmenného prospektu Macourkova) připomínají zejména dekorace Krajina pod Blaníkem, kterou Haiss namaloval snad podle skutečnosti pro 2. jednání opery Zdeňka Fibicha Blaník (1881), a dvě lokálně příznačné dekorace určené pro Smetanovu Čertovu stěnu (1882), v nichž se pokusil vyrovnat s vděčnými pro krajináře náměty z Jižních Čech: Hrad Rožmberk z pohledu od řeky Vltavy a Čertova kazatelna s Vltavou a s pohledem na Vyšší Brod.

V této souvislosti je třeba se zmínit i o tom, že rovněž v období existence Prozatímního divadla vznikla jedna z tzv. pohyblivých dekorací českého divadla, v jakých nalézali zalíbení divadelní tvůrci i obecenstvo ve čtyřicátých a padesátých letech 19. století. Byla to „wandeldekoration“ Cesta z Plzně do Prahy, určená — tak, jak tomu bylo i v případě jejích dvou předchůdkyň z let 1843 a 1851 — k využití ve znovu a znovu obnovované inscenaci staré Toldovy frašky Čarovný závoj /1865/. První z dekorací tohoto typu, uplatnivších se na českém jevišti v připomenuté výpravě hře druhu „spectakelstücker“, předváděla v plynulém sledu pohyblivých obrazů divákům typické krajinné exteriéry podunajské, druhá pak příznačné krajiny polabské. Ve třetí, vytvořené již pro Královské zemské české divadlo, její autor Napoleon von Romer na plátnu dlouhém několik desítek metrů a během představení v pozadí scény postupně odvíjeném z jednoho kolmého válce na druhý, zobrazil — a to podle „přírody“ — některé charakteristické krajiny ležící mezi Plzní a Prahou, zhruba asi tak, jak by se jevíly cestujícímu při pohledu z okna jedoucího vlaku. Zaslouží si zdůraznění, že hra s touto atraktivní lokálně příznačnou dekorací byla na jeviště Prozatímního divadla uvedena při příležitosti zahájení železničního spojení mezi oběma zmíněnými českými městy.

* * *

Obdobně jako pro vývoj jiných oblastí české divadelní kultury v 19. století i pro tehdejší vývoj českého jevištního výtvarnictví měl vznik a následná více jak dvacetiletá činnost Královského zemského českého divadla v Praze na scéně Prozatímního divadla a na řadě jeho filiálních scén zcela zásadní význam. I v této sféře divadelních aktivit vedlo zřízení prvního institucionálně zcela stabilizovaného českého profesionálního divadelního podniku, nabyvšího hned zpočátku významu divadla oficiálního, k postupné konsolidaci uměleckých sil a připravilo spolehlivou půdu pro jejich další práci i pro práci jejich následovníků ve „velkém“, „důstojném“ Národním divadle. I když se mezi výtvarníky to-

hoto předstupně Národního divadla neobjevila ani jediná osobnost s výjimečnou tvořivou schopností domácího skladatele a po jistý čas šéfa tamní opery Bedřicha Smetany (taková osobnost se však neobjevila ani mezi dramatiky, libretisty, režiséry a herci), představovala nicméně jejich tvorba ve svém celku značný vývojový přínos. Zejména některé jevištní výpravy Jana Václava Kautského, Josefa Macourka, Eduarda Herolda a Hugona Ullíka lze z tohoto hlediska považovat za mimořádně přínosné umělecké činy: tyto výpravy, při jejichž malířském ztvárnění jmenovaní malíři využívali i svých bohatých zkušeností získaných v oboru volné malby, a to zejména krajinomalby, vytvářely — jakkoli šlo vlastně o první samostatné tvůrčí krůčky a kroky rodící se české scénografie — již pevnou základnu pro rozvoj v budoucnu na cizích vzorech již nezávislého a v plném smyslu toho slova původního českého jevištního výtvarnictví.

Za hlavní vývojové novum považujeme pak v této souvislosti zejména to, že v onom poměrně krátkém vývojovém období se jevištně výtvarná složka inscenační tvorby zde sledované české scény s úspěchem dokázala přizpůsobit obecnému vývojovému trendu evropského divadla: odklonit se od zastaralé tvůrčí metody povšechného vyznačování prostředí děje jevištními prostředky a přiklonit se k modernějším způsobům individualizovaného zobrazování časově a místně konkretizovaných specifík cizích a domácích prostředí, a to současných i minulých, a zjednat si tak — byť ještě v rámci romantického inscenačního stylu, jen zčásti rozrušovaného narůstajícími realistickými tendencemi — bezprostřední kontakt s životní skutečností toto divadlo obklopující, a ovšem též se skutečností života české národní pospolitosti. Nabývající skrze tyto tvůrčí postupy do určité míry dobovými společenskými konvencemi žádaného „národního“ charakteru, srovnávala svůj krok i v tomto směru s vývojově pokročilejšími složkami literární, hudební a hereckou, a spoluvytvářela tím i předpoklady k celkovému vyzvednutí české divadelní kultury na vyšší vývojový stupeň, k čemuž pak došlo v následných letech v Národním divadle.

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 Decorationes und allbrige 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 /.../, 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 sämmtliche bei dem prager böhmisch ständischen National-Theater bestehenden und der Hochlöblichen Herren Ständen eigenthümlich gehörigen Decorationen sammt Coulissen, Souffiten und Vorder-Gardinen /.../, No 1; Inventar der bei dem prager böhm. ständischen Nationaltheater bestehenden den Herren Ständen eigenthümlich gehörigen Versatzstücke /.../, 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 stavěcích 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 dekoračních přístavků Národního divadla z r. 1889, NMDO, bez sign., bez inv. č. — **Úřední korespondence:** Pisemnosti 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 Skladiště dekorací a malírna 1884–1893; sign. 4327/XIV — 5 — 6, kart. 5208, fasc. XIV 5–6 Fundus instructus 1881–1903. — **Pisemnosti 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 inspicientské, eventuálně nápo vědní 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 období v MBS. Z těchto materiálů viz např. 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 Svatojánské proudy, NMDO, sign. a 212; inspicientskou knihu k inscenaci Prodané nevěsty z r. 1882, MBS, sign. 19/61. Dále viz J. Heiss !/ a R. Holzer: Scenarium s půdorysy her hraných v letech 1882–1884, NMDO, bez sign., inv. č. 4297/50. —

Výtvarné návrhy: 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 Ullíkovy jsou zde ovšem mylně označeny i práce jiných autorů); H. Ullik: „Skicár“, album údajně Ullíkových 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.přir. 6690; Album výtvarných návrhů dekorací Národního divadla z let 1880–1900 I — II, AND, přir. 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. přir. 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.: Neruda, J.: Sládkova dcera a Panská rodina /dekorace Otevřená ves/, Hlas 8.8.1863, in: týž: České divadlo II, Praha 1951, s. 131–132; nesign.: „Naše jeviště na nějaký čas ...“ /Král Mrkvíčka/, Světozor, r.II, 1877, s.263; Neruda, J.: Při předvěrejší tuhé zímě ...“ /Dobytí Sarajeva/, in: týž: České divadlo V, Praha 1966, s.334–335; P.: Zpěvohra, Rektor a generál, Národní listy 2.4.1873; nesign.: Činohra /Šantala — Mořem i vzduchem/, Hudební a divadelní věstník, r.2, 1878, č.13, s.103–104; nesign.: České divadlo /Na ledě/, Česká Thalia, r.1, 1867, č.2, s.27; nesign.: Operní představení na kr.z.divadle českém /Svatojánské proudy/, Hudební listy, r.2, 1871, č.26, s.219; =: Česká zpěvohra /k témuž/, tamtéž, 1871, č.33, s.280; nesign.: Divadlo /k témuž/, Světozor, r.5, 1871, č.41, s.488; b.: Divadlo /Tajemství/, Česká včela, r.3, 1878, č.18, s.287–288; nesign.: První provedení p.Smetanovy nové opery Tajemství, Hudební a divadelní věstník, r.2, 1878, č.15, s.116; J.N. /J.Neruda/: „Po dlouhých a dlouhých letech ...“ /Čarovný závoj/, Národní listy 29.12.1865. — **Časopisecky publikovaná obrazová dokumentace:** Rytiny, zachycující výjevy z inscenací např. v České včele, Divadelních listech, Květech, Světozoru a Zlaté Praze. Z nich viz např.: Soud Libušin (živý obraz z ochotnického představení na Žofíně 12.4.1869), rytina podle kresby A.Gareise, Světozor, r.3, 1869, č.22, s.181; Husitská nevěsta (6.výstup 3.dějství), rytina J. Scheiwla, Světozor, r.2, 1868, č. 44, s.419; Husitský tábor před bojem (živý obraz z Hudeb. a 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. — **Soupisy:** 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.: Výtvarníci Prozatímního divadla, Údaje o inscenacích z cedulí, strojopis s.a., ulož. v NMDO, bez sign., přir. č. 589/62. — **Sekundární literatura:** Bartoš, J/an/: Prozatímní divadlo a jeho činohra, Praha 1937; Bartoš, J/osef/: 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 /Ausstellungen katalog/), Berlin (Zentrum DDR des ITI) 1983; Braulich, H. — Hamann, E.O.: Beiträge zur Geschichte der Theatertechnik III, Berlin 1980; Dějiny českého divadla II (redig.

JEVIŠTNÍ VÝPRAVY NA SCÉNÁCH KRÁLOVSKÉHO ZEMSKÉHO ČESKÉHO
DIVADLA V OBDOBÍ JEHO „PROZATÍMNOSTI“ 1862–1883

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 Stilprinzipen 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 výtvarnictví Prozatímního divadla, strojepis 1963, soukr. maj. autora; Hepner, V.: Scénická výprava na jevišti Národního divadla v letech 1883–1900, Praha 1955; Hornové, 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, Přspěvky k dějinám českého divadla, Praha 1896; Klosová, L.: K inscenačním otázkám 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 výtvarných 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 předbřeznová 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 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 specifík 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 Meyerbera 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.

THE ROYAL REGIONAL CZECH THEATRE IN PRAGUE IN THE PERIOD OF "PROVISIONALITY" (1862–1883); Staging and Decorations

Analogically to development in many other areas of the Czech theatrical culture of the 19th century, the inception and subsequent activities of the Royal Regional Czech Theatre in Prague (Královské zemské české divadlo v Praze), from 1862 to 1883 based in the Provisional Theatre (Prozatímní divadlo) and its branch venues, was of crucial importance for the development of Czech theatre design. The establishment of the first institutionalized, fully professional and stable theatre company, recognized as "the official" since their beginnings, led to the gradual consolidation of artistic potentials among the theatre designers. The new and solid ground for the further artistic work of the contemporary designers of the day and for their followers in much bigger and representative National Theatre, was set up in the process. Although none of the designers from among the predecessors of the National Theatre artists achieved the standard of such a distinctive and creative personality as Bedřich Smetana (Czech composer and the artistic director of the Opera House), their artistic work as a whole, represents an important step forward in the development of the theatre design. It particularly applies to some of the decors by Jan Václav Kautský, Josef Macourek, Eduard Herold or Hugo Ullík whose artistic achievements were remarkable. The mentioned designers benefitted considerably from their rich experience in free painting, particularly of landscape. Their first steps in the originating Czech scenography formed the foundation for the further development of the original Czech theatre design, independent on models abroad. The increased efforts of the Czech designers to produce their work without artistic dependency on German and other foreign models is considered the most positive feature in twenty one years of the theatre design development of the "period of provisionality". The gradually emancipating Czech theatre designers limited their foreign stimuli to more or less technological solutions of set making. They got over their previous dependencies on foreign models by entirely authentic artistic expression on stage. At first only gentle and rare, but later more and more frequent attempts to express "realistic feeling" through so called locally-characteristic decors which were to evoke various local and foreign settings, are considered positively in terms of struggle for independent artistic stage expression. The attempts to stage some of the typical features of well-known Czech and Moravian localities, including the milieu of Prague meant also that the central Prague and Czech theatre extricated from already decaying, romantic stage conventions, however still being occasionally seen as the "couleur-locale" obsession in several designers work of the day. The locally-characteristic decors using the Czech motifs were often inspired by the paintings and drawings of both exterior and interior from the real models. Their stage presentation brought theatre together with the daily life and routines of the Czech people and along with the depicted social conventions of the day, satisfied the required "national character" of the theatre.

Přeložila Hana Gajdošová

JEVÍŠTNÍ VÝPRAVY NA SCÉNÁCH KRÁLOVSKÉHO ZEMSKÉHO ČESKÉHO
DIVADLA V OBDOBÍ JEHO „PROZATÍMNOSTI“ 1862–1883

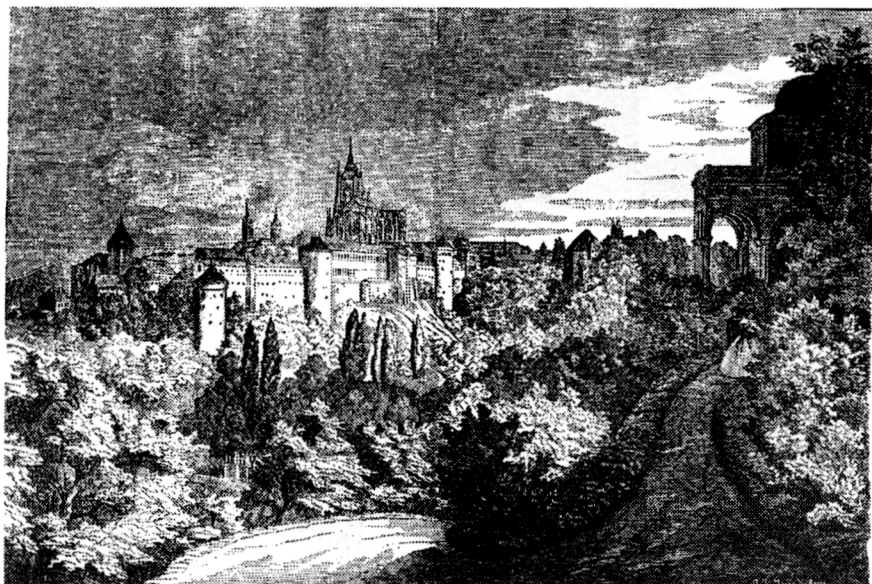


Macourek

- 1 Výtvarný návrh pravostranné kulisy z dekorace Vesnice od malíře Josefa Macourka; pravděpodobně v této dekoraci byla roku 1866 v Prozatímním divadle poprvé uvedena Smetanova *Prodaná nevěsta*.



- 2 Výtvarný návrh Heroldovy dekorace Horské jezero (Mořské oko v Tatrách) pro 3. jednání Moniuzskovy opery Halka nastudované roku 1868 v Prozatímním divadle za kapelnického vedení Bedřicha Smetany.



- 3 Kresba Eduarda Herolda uveřejněná 1. 2. 1864 v časopise Zlatá Praha a přinášející pohled na Pražský hrad ze stanoviště nad Chotkovou silnicí poblíž Jeleního příkopu; obdobným způsobem malíř ztvárnil i prospekt Pražský hrad s Daliborkou pro druhý obraz 3. jednání Smetanova Dalibora provedeného v Novoměstském divadle v květnu 1868.

JEVIŠTNÍ VÝPRAVY NA SCÉNÁCH KRÁLOVSKÉHO ZEMSKÉHO ČESKÉHO
DIVADLA V OBDOBÍ JEHO „PROZATÍMNOSTI“ 1862–1883



Klasiopí akademie „Umělecké besedy“ dne 16. května. Historií tábor před bojem. Kresba Petra Maixnera.

- 4 „Živý obraz“ Husitský tábor před bojem, který předvedli pražští čeští umělci spolu se studenty vysokých škol na Hudební a plastické akademii Umělecké besedy v Novoměstském divadle dne 16. května 1869; k vyprávění obrazu použili Heroldovy dekorace vytvořené již roku předchozího pro operu Karla Šebora Nevěsta husitská. Spoluautorem obrazu a autorem kresby byl malíř Petr Maixner.



Nevěsta husitská. (Šeborovy zpěvářky jednání III. výstup 6.) Navrhl a kreslil Jos. Scheiwl.

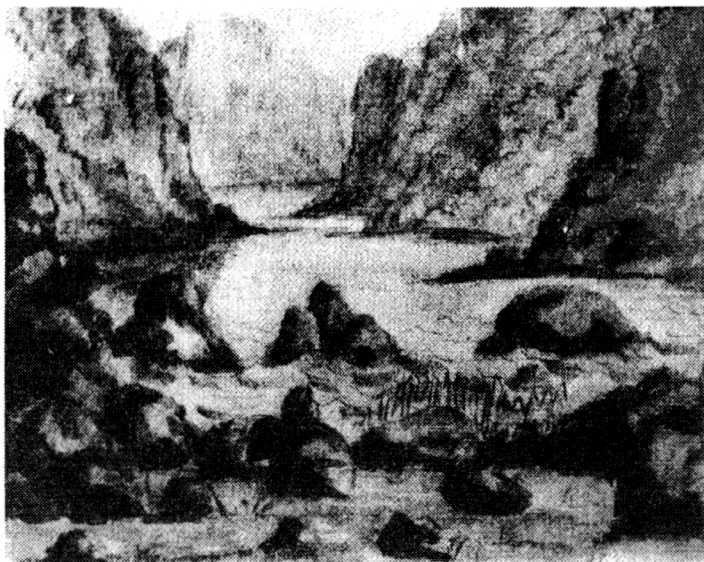
- 5 Výjev z 6. výstupu 3. jednání opery Karla Šebora *Nevěsta husitská* inscenované v Novoměstském divadle roku 1868; reportážní kresba, na níž kromě sboru vidíme rovněž představitele hlavních úloh (Josefa Palečka jako přívržence katolické strany Radimského, Josefa Lva jako vůdce táboritů Dalibora, Jana Ludovíta Lukese jako Radimského syna Jaroslava, Věkoslavu Ress-Blažkovou jako Radimského dceru Růženu aj.), je dílem Josefa Scheiwl a byla uveřejněna ve Světozoru.

JEVIŠTNÍ VÝPRAVY NA SCÉNÁCH KRÁLOVSKÉHO ZEMSKÉHO ČESKÉHO
DIVADLA V OBDOBÍ JEHO „PROZATÍMNOSTI“ 1862–1883



Soud Libušin, Skupení představené na Žofíně dne 12. dubna r. 1869. (Kresbil A. Gareis.)

- 6 Soud Libušin, „skupení“ (t.j. „živý obraz“) představené českými šlechtici za účasti Bedřicha Smetany a jeho manželky při slavnostním představení uskutečněném na Žofíně 12. dubna 1869 ve prospěch dostavění chrámu sv. Víta; podle návrhu autora „skupení“, malíře Lhoty, nakreslil výjev Antonín Gareis.

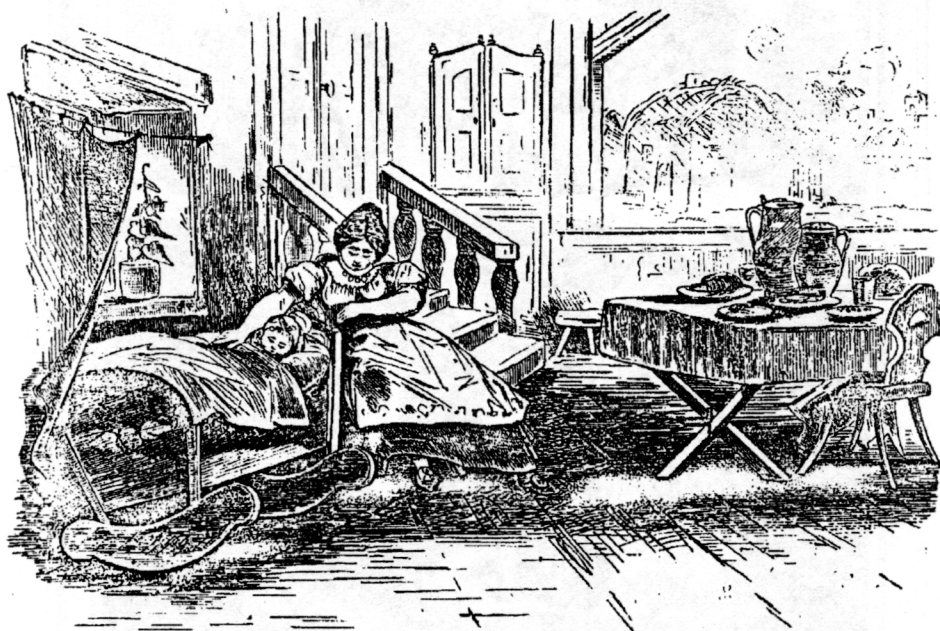


- 7 Návrh scény ke 3. jednání opery Josefa Richarda Rozkošného Svatopluk, provedené v Prozatímním divadle roku 1871 v hudebním nastudování Bedřicha Smetany; akvarelový náčrt dekorace Josefa Macourka zhotovený podle skutečného „modelu“ je zaznamenán v režijní knize Edmonda Chvalovského pocházející však až z pozdějších let.

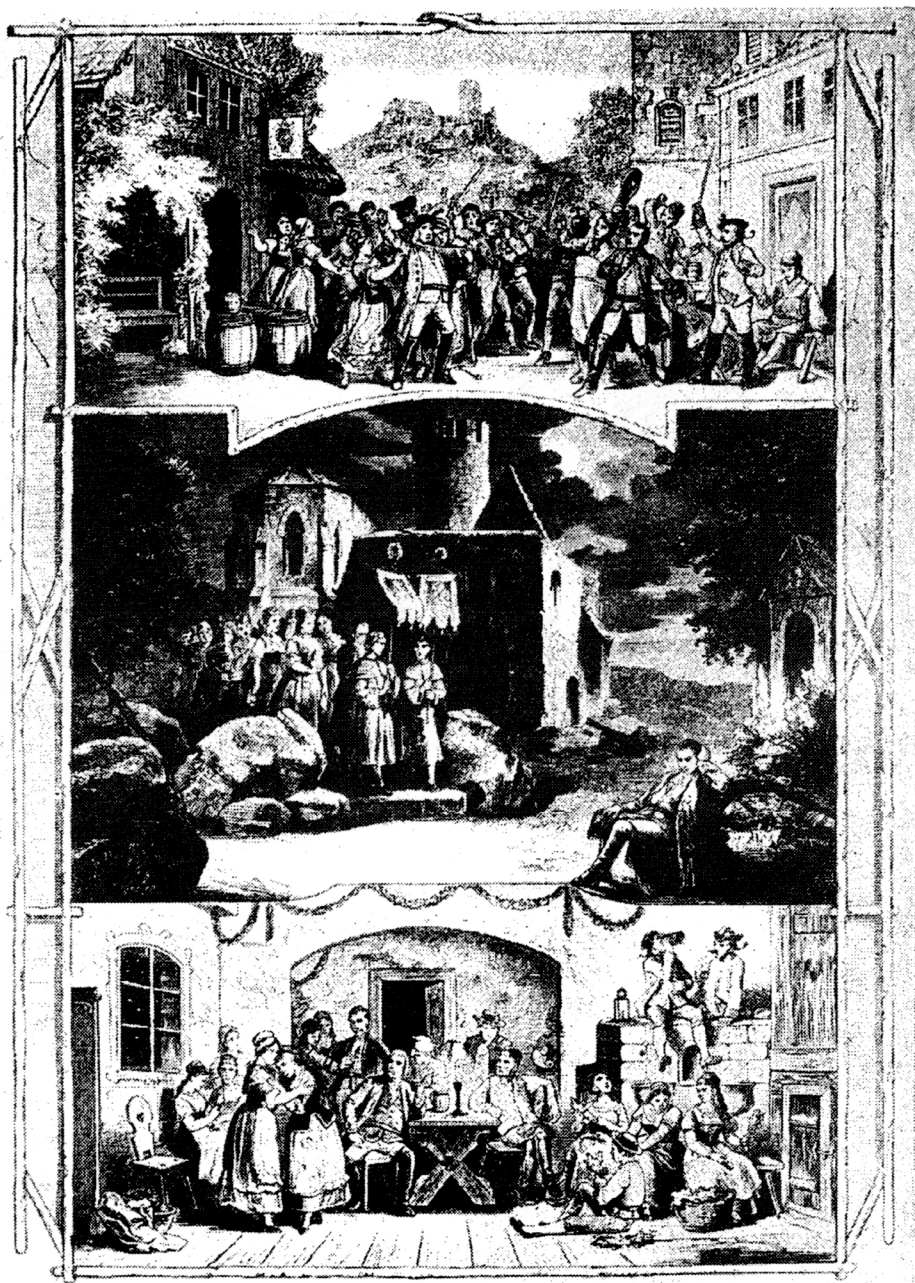


- 8 Maketa scény k 1. jednání Smetanovy Hubičky provedené poprvé roku 1876 v Prozatímním divadle; maketa byla vyrobena podle původního návrhu scény vypracovaného režisérem inscenace Edmudem Chvalovským na základě studií uskutečněných v dějišti hry v Podještědí.

JEVIŠTNÍ VÝPRAVY NA SCÉNÁCH KRÁLOVSKÉHO ZEMSKÉHO ČESKÉHO
DIVADLA V OBDOBÍ JEHO „PROZATÍMNOSTI“ 1862–1883



- 9 Výjev z premiérového provedení *Hubičky* v Prozatímním divadle roku 1876; na reportážní kresbě Františka Kolára pořízené během premiéry je zachycena sopranistka Marie Sittová jako Vendulka v 7. výstupu 1. jednání opery, a to v dekoraci, jejímž autorem byl režisér inscenace Edmund Chvalovský. Kresbu uveřejnil na Štědřý den roku 1876 obrázkový čtrnáctideník *Česká včela*.



10 Reportážní kresba Antonína Gareise zachycující tři výjevy — a to ze 4. výstupu 1. jednání, z 3. výstupu 2. jednání a z 1. výstupu 3. jednání — z premiérového provedení Smetanova Tajemství v Novém českém divadle roku 1878; autorem dekorace zhotovené na základě skic reálného prostředí děje v Bělé pod Bezdězem a na vrcholu Bezdězu byl malíř Hugo Ullík.

JEVIŠTNÍ VÝPRAVY NA SCÉNÁCH KRÁLOVSKÉHO ZEMSKÉHO ČESKÉHO
DIVADLA V OBDOBÍ JEHO „PROZATÍMNOSTI“ 1862–1883



- 11 Kresebný záznam scénického výjevu z předposledního výstupu dramatu Františka Věnceslava Jefábka *Syn člověka* uvedeného v Novém českém divadle roku 1878; scéna zachycená Karlem Maixnerem představuje nádvoří Klementina s pohledem na Staroměstskou mosteckou věž a na Pražský hrad.



- 12 Prospekt Vesnice vytvořený Janem Václavem Kautským se uplatnil ve 3. jednání Smetanovy Prodané nevěsty při jejím slavnostním provedení na počest jubilejní 100. reprízy této populární komické opery v Novém českém divadle 5. května 1882.

JEVIŠTNÍ VÝPRAVY NA SCÉNÁCH KRÁLOVSKÉHO ZEMSKÉHO ČESKÉHO
DIVADLA V OBDOBÍ JEHO „PROZATÍMNOSTI“ 1862–1883



- 13 Kresba J. Vilímka zachycující šest výjevů z inscenace *Prodané nevěsty* nastudované roku 1881. Na obrázku jsou ve stranově zde asi převrácené mizauscéně vypodobnění hlavní představitelé dramatických postav: Marie Sittová jako Mařenka, Antonín Vávra jako Jeník, Karel Čech jako Kecál, Adolf Krösing jako Vašek, Ferdinand Koubek jako Mícha, Eleonora Ehrenbergová jako Háta, Betty Fibichová jako Ludmila, Leopold Stropnický jako Krušina, Jindřich Mošna jako Komediant a Emmy Maislerová jako Esmeralda.

