

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav pro dějiny umění

## **Diplomová práce**

Josef Rozinek

Malované opony české provenience v poslední čtvrtině 19. století  
Painted curtains of the Czech provenance in last quarter of 19<sup>th</sup> century

### **Poděkování:**

Děkuji vedoucímu této práce Prof. PhDr. Romanu Prahlovi CSc. za příkladné vedení a podporu nejen v době sepisování diplomové práce, ale po celou dobu mého studia. Děkuji své manželce Kateřině Rozinkové za pomoc s celkovou úpravou práce.

**Prohlášení:**

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Bečově nad Teplou dne

**Klíčová slova**

Opona, divadlo, umění, 19. století, národní.

**Key words:**

Curtain, Theatre, Art, 19th century, National.

**Abstrakt:**

Cílem předkládané práce je podat základní informace o malovaných oponách české provenience a na českém území ve specifickém časovém rozsahu poslední čtvrtiny 19. století. V úvodu bude krátce nastíněna problematika vývoje divadelních opon i jejich malovaných variant, stejně jako budou představeny české malované opony pocházející z období konce 18. až do poloviny 19. století a důležité zahraniční vzory. Ve vlastní stati práce jsou prezentovány malované opony jazykově českých a německých divadel s důrazem na ikonografické zhodnocení. Závěr práce je věnován zhodnocení specifických prvků jednotlivých opon a obecnému zasazení tématu do kontextu vývoje českého umění na konci 19. století.

**Summary:**

Main task of this work is to present painted curtains of the Czech provenance and situated on the Czech territory during last quarter of the 19th century. At the beginning I will present the development of theater curtains in general. There will be also described Czech painted curtains from the end of 18<sup>th</sup> and 1<sup>st</sup> half of the 19<sup>th</sup> century and the foreign examples. Subsequently will be analyzed the curtains of the national Czech and German theaters and there will be made comparison between these two types. At the end will be described the specific element of painted curtains.

## Obsah:

Úvod	s. 7
Prameny a literatura	s. 9
Historie divadelních budov a opon v obecném pohledu	s. 13
Specifika malovaných opon českých zemí v 19. století	s. 19
Opony šlechtických divadel 18. a 19. století	s. 19
Opony Stavovského divadla jako předstupeň malovaných opon českých divadel poslední čtvrtiny 19. století	s. 22
Zahraniční vzory pro opony českých divadel	s. 24
Opony jazykově majoritně německých divadel	s. 27
Městské divadlo v Liberci	s. 28
Künstler-Compagnie	s. 29
Opona Městského divadla v Liberci	s. 31
Městské divadlo v Karlových Varech	s. 33
Opona divadla v Karlových Varech	s. 35
Nové německé divadlo v Praze	s. 36
Opona Nového německého divadla v Praze	s. 37
Německé divadlo v Brně	s. 38
Opona Německého divadla v Brně	s. 39
Opony v primárně jazykově českých divadlech	s. 41
Národní divadlo a jeho opony	s. 41
Stavba jazykově českého Národního divadla	s. 41
Soutěže na výzdobu Národního divadla, včetně výzdoby opony	s. 43
Ženíškova opona Národního divadla	s. 50
Hynaisova opona pro Národní divadlo	s. 52
České divadlo v Brně	s. 54
Opona českého národního divadla v Brně	s. 54
Městské divadlo v Plzni	s. 55
Opona Městského divadla v Plzni	s. 56
Opony pro výstavní počiny 90. let 19. století	s. 58
Opony divadel ochotnických spolků a malých místních scén bez stálého souboru	s. 59
Shrnutí a závěr	s. 60
Bibliografie	s. 62
Obrazová příloha	s. 68

## 1. Úvod

Tématem překládané diplomové práce jsou malované opony české provenience a umístěné na českém území, které vznikly v období poslední čtvrtiny 19. století. Tato práce navazuje na práci seminární zpracovanou v rámci semináře zaměřeného na umění 19. století<sup>1</sup>, která byla věnována specificky pouze oponám, které vytvořil mladý Gustav Klimt se svým bratrem Ernstem a Franzem Matschem pro divadla ve majoritně jazykově německých městech Liberec a Karlovy Vary v 80. letech 19. století. Již tato seminární práce ukázala, že dané téma více nežli témata jiná akcentuje problematiku nacionalismu a vrcholící fáze národního uvědomění promítnutého do uměleckého vyjádření a byly by dobré podrobit je do budoucna důsledné analýze a následnému zhodnocení.

Proto jsme se rozhodl v práci diplomové věnovat právě tématu divadelních opon na českém území v poslední čtvrtině 19. století a to nejen z hlediska uměleckého ztvárnění, ale především i v rovině historického kontextu, zejména s ohledem na problematiku zadavatelů děl, ikonografických programů, apod. Předpokládám, že se mi podaří najít specifické rysy, typické pro divadelní opony českých i německých divadel, pokusím se dále zhodnotit opony kvalitní i méně kvalitní a představit tak obecně produkci opon v daném období a prostoru.

Je s podivem, že ačkoli jedna z nevýznamnějších generací tvůrců v dějinách českého výtvarného umění 19. století nese název po zakázce na výzdobu Národního divadla, je právě problematice výzdoby divadelních opon v celkovém průřezu věnováno v odborné literatuře jen minimum místa. S ohledem na výše uvedené nacionální konotace, stejně jako na fakt, že na vzniku českých divadelních opon, respektive opon v divadlech na území českých zemí se podíleli ti nejlepší umělci, je dle mého názoru nutné věnovat tomuto tématu zvýšenou pozornost.

Divadelní opona totiž představuje velmi zajímavý prostor pro umělecké vyjádření a je o to důležitější, že se nalézá v centru pozornosti diváka v prostoru „souhrnného uměleckého díla“<sup>2</sup> – divadelní budovy. Velmi dobře, myslím, vyjádřil význam opony v době končícího 19. století (ovšem s některými postřehy jistě platnými i do dnešních dní) ve svém příspěvku pro Národní listy Jan Neruda, když napsal: „Nemáť v divadelním nitru – mimo pak výkony orchestru a jeviště – nic důležitost tak velkou, jako právě opona. Pokrývá velkou plochu, k níž sbíhají se

---

<sup>1</sup> ROZINEK, Josef. *Opony divadel v Karlových Varech a Liberci*. Praha, 2007. Seminární práce. Univerzita Karlovy v Praze, Filozofická fakulta, Ústav pro dějiny umění.

<sup>2</sup> BISSEL, Tamara. PRAHL, Roman. The „Nation for itself“ and the curtain for the Czech National Theater. *Umění: časopis Ústavu dějin umění Akademie věd České republiky*. Praha: Ústav dějin umění Akademie věd České republiky, v.v.i, 1996, roč. 44, č. 6, s. 520 – 539. ISSN 0049-5123, s. 520.

konce architektonicky provedené elipsy. Veškeré obecnstvo je k oponě obráceno obličejem. Na oponě, ať již je jakákoli, spočívá kus poesie... Opona má pak budít náladu. Je jaksi předmluvou děje... Je maskou, kterou dramatická uměna kryje líci svou. Je duchovním půdorysem všeho, co to ono divadlo podává.“<sup>3</sup>

Předkládaná práce je proto koncipována jako představení několika významných opon, charakteristických pro dané časové vymezení. Opony byly zvoleny jako jedinečné příklady jednotlivých specifických typů na našem území a každé z nich bude věnována jedna z podkapitol předkládané práce. Pozornost však bude věnována i obecnému zhodnocení problematiky opon českých divadel v době vrcholícího národního obrození a jejich významu pro výzdobu divadelních budov.

---

<sup>3</sup> NERUDA, Jan. Feuilleton: Opony Národního divadla. *Národní listy*. Praha: Julius Grégr, 1880, roč. XX, č. 68, s.1.



## 2. Prameny a literatura

Vzhledem k již výše avizovanému faktu, že dané problematice nebylo prozatím v odborných kruzích věnováno příliš prostoru, je k dispozici poměrně omezené množství relevantní literatury. Z publikací, které vznikly v poslední době a které mají ambici obsáhnout dané téma komplexně, je nutné zmínit knihu *Malované opony divadel českých zemí* editora Jiřího Valenty.<sup>4</sup> Práce vznikla jako součást projektu *Uchování a prezentace kulturního dědictví českého a světového divadla* a představuje ucelený soubor informací encyklopedického charakteru. Především jsou zde přehledně podány základní informace o jednotlivých malovaných oponách na území dnešní České republiky.<sup>5</sup> Obecně je možné vznik publikace podobného typu zhodnotit jako velmi kladný, neboť poskytuje údaje zajímavé jak pro umělecké, tak historické či teatrologické zhodnocení opon. Mimo jiného je zde uveřejněno několik kapitol, které jsou věnovány specializovaným tématům, jako je historie opon, jejich obecné zhodnocení, apod. Nicméně jako jednu z vad uvedené publikace je nutné uvést způsob řazení jednotlivých hesel, který byl autory zvolen. Toto řazení je nikoli geografické, či abecední, ale tematické, kdy jsou samostatně uvedeny alegorické opony, samostatně opony s výjevy ze starých pověstí českých, opony loutkových divadel, atd. Tento způsob sice umožňuje snadnou orientaci a možnost okamžitého srovnání u opon určitého specifického typu, nicméně je problematičtější z hlediska celkového pochopení tématu, stejně jako při vyhledávání jednotlivých hesel. Tato publikace přes udivující komplexnost přístupu nemůže (a autoři to zřejmě ani neměli v plánu) suplovat odbornou práci zaměřenou na výtvarnou hodnotu jednotlivých opon, včetně ikonografického rozboru, apod. Je však nicméně velmi cenným vodítkem a základním výchozím podkladem pro studium daného tématu.

Mimo této publikace je možné v rámci českojazyčné literatury pracovat s určitým okruhem publikací věnovaných již jednotlivým oponám, respektive divadelním budovám a jejich výzdobě. V tomto směru je samozřejmě nejvýznamněji zastoupena literatura věnovaná Národnímu divadlu v Praze a jeho výzdobě.<sup>6</sup> Samotná stavba a výzdoba divadla byla mimo

---

<sup>4</sup> *Malované opony divadel českých zemí*. 1. vydání. Editor Jiří Valenta. Praha: Národní informační a poradenské středisko pro kulturu v Praze, 2010. ISBN 978-80-7068-238-8.

<sup>5</sup> Autor, doba a okolnosti vzniku opony, apod. K celému projektu vznikly rovněž webové stránky, které věnují prostor i oponám, které v publikaci nebyly uvedeny. <http://www.amaterskedivadlo.cz/main.php?data=opona>

<sup>6</sup> MATĚJČEK, Antonín. *Národní divadlo a jeho výtvarníci*. 2. vydání. Praha: Stát. nakl. krásné lit., hudby a umění, 1954. ŽÁKAVEC, František. *Chrám znovuzrození: o budovatelích a budově Národního divadla v Praze*. 2. vydání. Úvodní slovo napsal Zdeněk Wirth. Praha: Jan Štenc, 1938. DVOŘÁKOVÁ, Zora. *Když ještě nebyli slavní: nástup výtvarné generace Národního divadla*. 1. vydání. Praha: Mladá fronta, 1988. DVOŘÁK, František. *O Národním divadle: zastavení s Františkem Dvořákem*. 1. vydání. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2010. ISBN 978-80-7422-057-9. NOVÝ, Otakar. *Národní divadlo 1883-1983: Stručné dějiny jeho*

jiné široce akcentována i v celostátním dobovém tisku. Především ve vazbě na stavební vývoj jednotlivých divadelních budov byly vydány některé práce, které okrajově rovněž zachycují problematiku vnitřní výzdoby těchto staveb.<sup>7</sup> Dále je nutné zmínit existenci určitého množství případových studií, které jsou opět většinou zaměřeny na určité specifické téma.<sup>8</sup> V tomto případě je nezbytné zmínit zejména dvě práce autora Romana Prahla. První z nich je studie sepsaná společně s Tamarou Bissell pro časopis *Umění*, publikovaná v roce 1996.<sup>9</sup> Ta byla věnována obecně postavení Národního divadla pro dějiny českého výtvarného umění, stejně jako jednotlivým návrhům na zpracování opony a konečně jejím dvěma realizovaným provedením (původní Ženíškově oponě zničené při požáru Národního divadla a po požáru realizované oponě Vojtěcha Hynaise). Velký význam osobně přikládám tomu, že v příspěvku byla věnována pozornost mechanismům výběru jednotlivých zhotovitelů prací na Národním divadle, speciálně poté oponě. Obecně role porotců, kteří rozhodovali o tom, kdo bude autorem částí výzdoby divadel či jiných veřejných budov, byla velmi významná a ovlivňovala do budoucna naše chápání těchto uměleckých děl. Druhou prací byl poté příspěvek v časopise *Ateliér*, který byl věnován Gustavu Klimtovi a jeho oponářské tvorbě na území českých zemí.<sup>10</sup>

Samostatnou skupinu kratších prací poté v tomto ohledu představuje skupina studií vytvořených pro opony menších regionálních či lokálních divadel a divadélek.<sup>11</sup> Informace o okolnostech vzniku jednotlivých opon je možné nalézt také ve sbornících, výročních spisech, či publikacích věnovaných přímo samotným divadlům a jejich stavbě. Tento typ materiálu pomáhá především s vřazením opon do celkového kontextu výzdoby jednotlivých budov.

Celkové pochopení místa divadelní opony jak v dějinách výtvarného umění, tak v dějinách divadla pomohly objasnit především publikace přehledového a encyklopedického charakteru, jako například *Dějiny divadla*, *Teatrologický slovník*, apod. Je ovšem nutné zdůraznit, že ani

---

*budování a průvodce budovou*. 1. vydání. Praha: Národní divadlo, 1983. LOSOS, Ludvík. TINTĚRA, Vladimír. *Restaurování Hynaisovy opony*. *Zprávy památkové péče*. Praha: Státní ústav památkové péče, 1979, roč. 39, č. 1, s. 9-16. ISSN 1210-5538.

<sup>7</sup> *Divadlo v Karlových Varech: historie a obnova na konci tisíciletí*. 1. vydání. K vydání připravil Milan Augustin. Karlovy Vary. Úřad města Karlovy Vary, 1999. ISBN 80-238-4538-1. JANÁČEK, Jiří. *Čtyřikrát Městské divadlo Liberec*. 1. vydání. Liberec. Bor, 2004. ISBN 80-86807-07-X. ZÍDKOVÁ, Anna. *Fellner a Helmer v Karlových Varech*. 1. vydání. Karlovy Vary: Karlovarské muzeum, 1997. *Dějiny a příroda Karlovarska*, sv. 2. SBN 80-238-0289-5..

<sup>8</sup> Jako například NĚMCOVÁ, Gabriela. *Zobrazení historických hudebních nástrojů na divadelní oponě na zámku v Českém Krumlově*. *Zprávy památkové péče*. Praha: Národní památkový ústav, 2006, roč. 66, č. 3, s. 227 – 231. ISSN 1210-5538.

<sup>9</sup> Viz poznámka č.2.

<sup>10</sup> PRAHL, Roman. *Gustav Klimt*. *Ateliér*. Praha, roč. 9, č. 11, s. 16. ISSN 1210-5236.

<sup>11</sup> Například FÁK, Jiří. *Věcí ul a divadelní opona od Vendelína Bureše*. *Vlastivědný sborník: čtvrtletník pro regionální dějiny*. Kralovice: Muzeum a galerie severního Plzeňska, 2009, roč. 19, č. 2, s. 16 – 18. MOTEJZÍK, Pavel. Augustin Němec: výtvarný básník a mistr velkých pláten. *Pod Zelenou horou: vlastivědný sborník jižního Plzeňska*. Měčín: Městské úřady Měčín, Nepomuk a Přeštice, 2008, roč. 11, č. 4, s. 2-4.

tato literatura není ve vztahu k oponám příliš obsáhlá a není možné z ní čerpat systematické poučení.<sup>12</sup>

Při zkoumání daného tématu bylo přirozeně možné částečně vycházet i ze zahraniční literatury, která byla cenná zejména ve dvou ohledech. Za prvé se jednalo o uchopení přímých inspiračních zdrojů pro české malované opony konce 19. století, které byly v mnoha případech přímo inspirovány německými, či rakouskými vzory. V tomto ohledu bylo možné využít mimo jiné publikaci autora Karla Bachera věnovanou právě malovaným divadelním oponám uvedených zemí.<sup>13</sup> Druhým okruhem, pro který bylo možné čerpat poučení ze zahraničních publikací, bylo pak přirozeně působení Künstler-Compagnie, kterému byla mimo jiné věnována výstava ve vídeňském Belvederu v roce 2007 pod názvem Gustav Klimt und die Künstler-Compagnie. K této výstavě byl rovněž vydán obsáhlý katalog, který pomáhá objasnit způsob práce tohoto uměleckého uskupení na jednotlivých zakázkách.<sup>14</sup>

Nejdůležitějším zdrojem poznání historie českých malovaných opon jsou poté archivní prameny, v tomto případě především fondy jednotlivých měst, která si nechala opony vytvářet. Nicméně i v rámci problematiky archivních fondů je nutné zdůraznit jejich torzovitost a v podstatě nemožnost cílenějšího vyhledávání konkrétních informací vztahujících se k problematice malovaných opon. To, že možnosti získání poučení z archivních pramenů nejsou komplexní, způsobuje především míra utříděnosti, respektive zpřístupnění jednotlivých fondů. I v relativně dobře seřazených a zpracovaných fondech, jako je fond Divadla Josefa Kajetána Tyla v Plzni, konkrétně v Archivu Města Plzně, jsem našel pouze nepatrné množství informací věnovaných oponě tohoto divadla. Naopak jako poměrně obsáhlý a poučný je možné hodnotit fond věnovaný stavbě a výzdobě divadla v majoritně německy hovořících Karlových Varech.<sup>15</sup>

Pro předpokládanou práci byla okrajově využívána i dobová periodika, především z poslední čtvrtiny 19. a počátku 20. století. Jedná se zejména o Národní listy, Osvětu či Svězotor. Především v Osvětě byly přinášeny pravidelně po celou dobu 70. a první polovinu 80. let 19. století zprávy o vývoji soutěží na výzdobu Národního divadla, následně také o postupu prací a o reakcích prvních návštěvníků po otevření budovy. Jejich autory byli

---

<sup>12</sup> ZDEŇKOVÁ, Marie. *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník*. 1. vydání. Praha: Libri, 2004. ISBN 80-727-7194-9. PAŘÍKOVÁ, Marie. *České divadlo (Díl I), Dějiny českého divadla od nejstarší doby do roku 1919*. 1. vydání. Praha: Městská knihovna, 1983. *Divadlo v české kultuře 19. století*. Editor Milena Freimanová. Praha: Národní galerie, 1985. Studie a materiály, č. 2.

<sup>13</sup> BACHER, Karl. *Gemalte Theatervorhänge in Deutschland und Österreich*. 1. vydání. München: Bruckmann, 1972. ISBN 3-7654-1427-1.

<sup>14</sup> *Gustav Klimt und die Künstler-Compagnie: (Belveder Wien, 20. Juni – 2. Oktober 2007)*. 1. vydání. Editor Agens Husslein-Arco. Weitra: Verl. Publiaction PN 1 – Bibliothek d. Provinz, 2007. ISBN 978-3-85252-856-4.

<sup>15</sup> Archiv města Plzně – signatura IV.D/1 ; Archiv hlavního města Prahy; Národní archiv – Fond Archiv Národního divadla; Státní archiv v Liberci — signatura G. d, 709/4 Alte Akten; Státní archiv v Karlových Varech – signatura L 11 / 10810

zejména manželé Miroslav a Renáta Tyršovi. Tyto dobové reakce jsou pro nás neocenitelné především z hlediska pochopení kontextu vzniku malovaných opon a jejich zasazení do procesu tzv. národního obrození.

Problematika malovaných opon byla již rovněž akcentována i několika výstavními počiny, jako byly například výstava Múzám, městu, národu s podtitulem Divadelní opony v Čechách a na Moravě v 19. a 20.století, která byla realizována pod vedením Milan Kreuzziegera ve Státní opeře v Praze, Východočeském divadle v Pardubicích a Divadla Josefa Kajetána Tyla v Plzni.

Obecně lze tedy dostupnost pramenů a literatury hodnotit jako ne zcela dostatečnou. Z tohoto důvodu muselo dojít k snížení počtu představených opon na publikované množství, neboť k ostatními oponám nebylo možné dohledat dostatečně obsáhlé množství informací. Nicméně i z uvedeného výčtu je jasné, že problematika malovaných opon, či opon a výzdob divadelních budov obecně, je předmětem zkoumání, který leží na pomezí několika vědních oborů, jako jsou zejména dějiny divadla a dějiny umění. Z osobností české kunsthistorie, které se profesně věnovaly zejména tématům spjatým s dějinami divadla, je tedy nutné zmínit především Jiřího Hilmeru, který věnoval divadelním budovám a jejich architektuře několik publikací<sup>16</sup>, které doposud nebyly překonány.

V rámci předkládané práce jsem využíval zejména metody klasické pro obor dějin umění, jako je stylová analýzy a ikonografický rozbor, na závěr následuje komparace a sumarizace získaných poznatků.

---

<sup>16</sup> HILMERA, Jiří. *Česká divadelní architektura: Czech theatre architecture*. 1. vydání. Praha: Divadelní ústav v Praze, 1999. HILMERA, Jiří. *Jevištní výtvarnictví 17. a 18. století v Čechách*. Nepublikováno, před rokem 1963. HILMERA, Jiří. *Pražská divadla: Theatres of Prague*. 1. vydání. Praha: Zlatý řez, 1995.

### 3. Historie divadelních budov a opon v obecném pohledu

Před představením malovaných opon českých zemí poslední čtvrtiny 19. století je nutné se nejprve s problematikou opon, divadel i divadelních budov seznámit v obecných parametrech a nastínit krátce jejich historii. Bez pochopení celkového vývoje oboru divadla by totiž nebylo možné pochopit specifika hlavního tématu této práce. Pokud se máme zaměřit na pojem divadla jako takového, to je přirozeně kulturním fenoménem spjatým s historií lidstva již od nejstarších dob. Jako jedny z prvních ukázek divadla jsou uváděny již náboženské obřady prováděné v průběhu pravěku a starověku. K pojmu divadla neodmyslitelně v současné době patří zejména: 1) budova, ve které je představení prováděno i se svým zázemím, vybavením a výzdobou<sup>17</sup>, 2) společnost osob provádějících hru různými způsoby vyjádření (tancem, zpěvem, recitací, ...) a 3) představovaná hra, dramatický kus. Historický vývoj divadla byl podmíněn právě kombinováním jednotlivých uvedených prvků a jejich vzájemným působením. Samotné slovo divadlo je možné chápat v různém kontextu nejen v českém jazyce, ale i v jazycích cizích.<sup>18</sup>

Za základem moderního evropského divadla je nutné vidět antické kořeny, zejména tkvící v divadelnictví antického Řecka, které se rozvinulo právě z náboženských obřadů a tanců pořádaných na počest různých řeckých božstev.<sup>19</sup> Řecká divadelní představení se postupně přesouvala ze zcela volného prostoru do speciálně upravených venkovních prostranství, která byla doplněna buďto jednorázovými, nebo trvalými přístavbami. Tyto první divadelní stavby musely v první řadě, stejně jako všechny následující, vyřešit základní otázku vztahu mezi prostorem jeviště a hlediště. Řecké divadelní stavby se vyznačovaly stupňovitým, víceméně polokruhovým hledištěm (teatronem), které obklopovalo jeviště (orchéstru) ve tvaru neúplného kruhu.<sup>20</sup> Vzhledem k odkazu na náboženské počátky řeckého divadla byl uprostřed orchestry na několikastupňové plošině oltář (thymole). Herci vystupovali na vyvýšené plošině

---

<sup>17</sup> Byť po celou dobu historie divadelnictví jsou známy případy kočovných divadel bez vlastní scény, tedy i vybavení, apod.

<sup>18</sup> Některé jazyky rozlišují dva výrazy pro divadlo, jeden odvozený od řeckého theatron a druhý od latinského spectaculum. ZDENKOVÁ, Marie. *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník*, s. 69.

<sup>19</sup> Například Dionýsie, tedy starověké řecké náboženské slavnosti na počest boha vína, ročních období a mystérií Dionýsa. V některých případech trvaly tyto slavnosti i šest dní (tzv. Velké Dionýsie konané v Athénách). Na oslavu božstva byly skládány sborové písně – dithyramby a hrány lidové hry. Právě tyto písně a hry sehrály rozhodující úlohu při formování řecké tragédie a komedie. Jiným příkladem podobných slavností byly Panathénaje, které byly více svátkem sportovním, nicméně i během nich byly mimo jiné pořádány soutěže v tanci, recitaci, apod. BAHNÍK, Václav. *Slovník antické kultury*. 1. vydání. Praha: Svoboda, 1974.

<sup>20</sup> Obr. 1) – Půdorys a rekonstrukce divadla v Epidauru podle J. Durma. Vitruvius deset knih o architektuře; Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění. 1953.

(logeionu), za níž byla do šířky protažená skéné, která sloužila jako přístřešek pro herce. První známé divadlo budované cíleně jako divadelní architektura je amfiteátr v Epiaduru.<sup>21</sup>

Podle vzorů řeckého divadla se konstitovalo nepříliš odlišností vykazující divadlo římské. Budovy pro divadelní představení byly v římském prostředí obecně větší a byly více koncepčně promyšleny.<sup>22</sup> Odlišovala se mimo jiné menší hloubkou hlediště (cavea) na půloválném půdorysu, ale zejména okázalostí scénického pozadí. Hlediště, zmenšená orchestra a scaena tvořily jednotný a uzavřený celek.<sup>23</sup> Na rozdíl od řeckých divadel, která byla stavěna zejména na přírodních svazích a využívala reliéfu krajiny, byly římské divadelní budovy budovány ve městech, na rovném terénu.<sup>24</sup>

Středověké divadlo poté vycházelo více než z těchto antických vzorů z křesťanské věrouky a bylo konstituováno v rámci křesťanských náboženských obřadů, kdy byly mimo jiné během významných svátků (Vánoce a Velikonoce,...) předváděny výjevy ze života světců, Ježíše Krista, Panny Marie, apod.<sup>25</sup> Středověké divadlo se konalo většinou v prostorách nespécifického určení. V některých případech byla však připravována improvizovaná scéna, ať již v interiérech kostelů, klášterů, či škol, nebo na zcela volném prostranství. Zejména ve středověké Itálii však začalo docházet k postupnému znovuobjevování řeckých a římských divadelních kusů i jejich způsobů interpretace.<sup>26</sup>

Novým věkem rozvoje divadla a divadelní architektury bylo poté 16. století se svými významnými osobnostmi jako byly William Shakespeare či Lope de Vega, kteří položili základy moderního evropského divadelnictví. V rámci divadelních staveb bylo především v italském prostředí vycházeno z antických vzorů, jako bylo například Teatro Olimpico Andrey Palladia vystavěné roku 1580 ve Vicenze.<sup>27</sup> Druhou Mekkou renesančního divadelnictví byla Anglie, kde se rozvinul typ alžbětinského divadla, tedy budovy na okrouhlém nebo polygonálním půdorysu, v níž nekrytou dvoranu obklopovalo několik pater divácké galerie. Do prostoru dvorany pak vystupovalo jen částečně zastřešené hrací pódium.<sup>28</sup> Zmíněné příklady italských a anglických divadel představovaly obnovení antického

---

<sup>21</sup> KAZDOVÁ, Markéta. *Divadla v Římě*. Brno, 2008. Bakalářská diplomová práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav archeologie a muzeologie. Vedoucí práce prof. PhDr. Jan Bouzek, DrSc, s. 6-8.

<sup>22</sup> Nově byl prostor pro diváky kryt proti slunci.

<sup>23</sup> Dochováno je například Marcellovo divadlo v Římě a divadlo ve francouzském Orange.

<sup>24</sup> KAZDOVÁ, Markéta. *Divadla v Římě*, s. 6-8.

<sup>25</sup> Nejznámějšími jsou zejména pašijové hry, konané každoročně o Velikonocích. Dalšími byly například tzv. duchovní hry, které nebyly zcela součástí liturgie, ale byly jí silně ovlivněny. Jednalo se mimo jiné šest tzv. Hrotswithiných dramát z poloviny 10. století, či Ordo virtutum Hildegardy z Bingen z 12. století, nebo anonymní Ludus de Antichristo rovněž z 12. století. ZDEŇKOVÁ, Marie. *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník*, s. 120.

<sup>26</sup> Tamtéž.

<sup>27</sup> Mimo to inspirován Vitruviovými Deseti knihami o architektuře sepsal Sebastiano Serbie Pět knih o architektuře, kde mimo jiné podal návod na řešení divadelního sálu.

<sup>28</sup> Jednalo se například o známá londýnská divadla jako The Swan, The Globe, apod.

divadelního prostoru.<sup>29</sup> Nicméně se pozvolna začala objevovat novinka v podobě výměny dekorací. Tento princip byl poprvé použit ve výpravě florentské divadelní společnosti Bernarda Buontalentiho. Toto nové pojetí si vynutilo architektonickou novinku, tedy zarámování scénického prostoru portálem, či dalšími zásahy, mimo jiné do uspořádání hlediště a zvyšování jeho kapacity.

Další postupný rozvoj divadla je možné pozorovat dále v 17. století, kdy došlo k vytvoření nových druhů divadelního vyjádření jako byly komedie dell'arte, či opera a balet. Vzhledem ke zvětšení nabídky divadelních představení a konečnému odtržení divadelní produkce od náboženských ceremonií došlo k tomu, že stále větší počet zájemců usiloval o to, mít v divadle své stálé místo.<sup>30</sup> Tím byl položen základ nového typu hlediště lemovaného řetězci lóží, v některých případech i v několika patrech nad sebou. Současně s rozvojem opery vznikla potřeba vybudovat místo pro instrumentální sbor, tedy orchestřiště. Po polovině 17. století již byla tato podoba divadla plně konstituována. V průběhu 18. století byla stále větší pozornost věnována i exteriéru divadel, s průčelní kolonádou pro příjezd kočárů a vestibulem. Tradičním prvkem divadelní budovy se stalo průčelí pod trojúhelníkovým, sloupy podpíraným štítem.<sup>31</sup>

V 19. století byla již typická divadelní budova prezentována takto: základní rys hlediště byl tvořen podkovou, půlkruhem nebo lyrou. Sedadla v přízemí byla dělena většinou na dvě oddělení. V přízemí i dalších patrech byly k dispozici lóže a dále nad nimi balkony se samostatnými sedadly. Kolem hlediště běžely chodby, součástí prostor pro diváky jsou dále i foyer, šatny, sociální zázemí, apod. Mezi jevištěm a hledištěm byl umístěn prostor pro orchestr, jeviště bylo poté na orchestr vyvýšeno. Mezi orchestrem a jevištěm jako takovým se nalézal prostor zvaný proscénium<sup>32</sup>, které bylo od vlastního jeviště oddělováno právě oponou, či daleko častěji oponami. Do počátku 20. století se střídaly jednotlivé architektonické styly, v jejichž rámci byly divadelní budovy tvořeny, od klasicistního, přes novorenesanční, novobarošní, novorokokový až po secesní. Dispoziční řešení však odpovídalo výše uvedenému.

Jak bylo zmíněno výše, součástí divadelních architektur byla opona. Pokud se podíváme na heslo opona uveřejněné v Ottově slovníku naučeném, dozvíme se následující.<sup>33</sup>

---

<sup>29</sup> Obr 2) - Kresba interiéru divadla Swan od Arendta van Buchella, c. 1596. Univerzita Utrecht

<sup>30</sup> A to v podmínkách i jakési uzavřené intimity.

<sup>31</sup> ZDEŇKOVÁ, Marie. *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník*, s. 122.

<sup>32</sup> Jinak též česky předscéna, či slangově forbína, tedy prostor mezi úrovní opony a okrajem scény směrem k hledišti. V přeneseném významu se jedná o část divadelního představení verbálního divadla, která je vydělena z ostatní syžetové struktury a odehrává se ve výše zeměním prostoru.

<sup>33</sup> Cizí výrazy pro oponu jsou anglicky curtain, francouzsky rideau, německy Vorhang, italsky sipario. *Ottův slovník naučný, díl 18 Navary - Oživnutí*. 1. vydání. Praha: J. Otto, 1902.

opona je synonymním vyjádřením slov záclona, či závěs a jedná se všeobecně o látku, která se okolo něčeho pne, či která něco zastírá, nebo zakrývá. Jejimi variantami jsou tedy v tomto smyslu například záclony u oken, či závěsy okolo postele. Ottův slovník dále odkazuje k faktu, že v Bibli je opona připomenuta při popisu Jeruzalémského chrámu, kde se šarlatová opona zavěšená mezi zdobnými zlatými a stříbrnými sloupy roztrhla v den, kdy zemřel Ježíš Kristus.

V Teatrologickém slovníku je opona charakterizována jako většinou zcela neprůhledná, vždy pohyblivá vertikální dvojrozměrná plocha zakrývající prostor za ní zrakům diváků (například právě ve spojení chrámová opona, známá z vybavení židovských synagog).<sup>34</sup> V nejobvyklejším výkladu je dále popisována jako prostředek k oddělení prostor jeviště neboli scény<sup>35</sup> a hlediště<sup>36</sup> v rámci divadelních budov. Jako další varianta opony je možné uvést tu, která odděluje prostor jeviště od zadního prostoru určeného pro manipulaci s kulisami.<sup>37</sup> Univerzálně byla a je opona používána pouze v některých divadelních kulturách (především v těch vycházejících z evropské divadelní tradice) a to pouze v některých obdobích, z nichž nejvýznamnější jsou evropská interiérová divadla 18. - 19. století. Účelem je v divadle ponechat zrakům diváků pouze výjevy, které jsou považovány za hodny pozornosti, avšak přípravné práce, stejně jako likvidace scén, či jejich proměny jsou za oponou ukryty.<sup>38</sup>

Divadelní opona bývá nejčastěji textilní a má charakter zavěšené drapérie, může to ovšem v některých případech být i pevná deska nebo textilie napjatá v rámu. Speciálním druhem opony je také opona železná, která má zabránit eventuálnímu rozšíření požáru v divadle. Odkrytí jeviště zakrytého oponou je možné čtyřmi následujícími způsoby: opona může být tažena vzhůru, spuštěna na podlahu nebo pod ní, roztažena od středu do stran nebo

---

<sup>34</sup> Slovo opona v přeneseném smyslu může znamenat rovněž imaginární prostorový, či časový předěl, např. ve smyslu Železná opona v Evropě po II. světové válce.

<sup>35</sup> Pojem scéna se odvozuje od slova skéné, což v antickém divadle označovala budovu, která stála za orchestrou a původně tedy hrací prostor netvořila. Postupným vývojem se v něj však transformovala a nazývala se proskénio, nebo logeion. Již v dobách římské říše označoval pojem scaena celé divadlo, tedy včetně všech hracích prostor a prostorů pro diváky (!). Od dob raného novověku a tedy divadla barokního se po pojmem scéna rozumí pouze hrací prostor. KAZDOVÁ, Markéta. *Divadla v Římě*, s. 13 – 15.

<sup>36</sup> Slovo hlediště označuje obyčejně prostor pro diváky, hlediště starověkého řeckého divadla se nazývalo teartron, v divadle římském theatrum, cavea či auditorium. V barokním divadle bylo hlediště v jazykově českém prostředí nazýváno jako sál, čemuž odpovídají i synonymní vyjádření ve francouzském či italském jazyce – tedy salle či sala. Tamtéž.

<sup>37</sup> Další variantou může být železná divadelní opona, která má zejména bezpečnostní charakter a jejím účelem mělo být zejména zamezit rozšíření eventuálního požáru z prostoru jeviště do prostoru hlediště a naopak. I tyto opony mohly být, zejména v moderním období, určitým způsobem výtvarně pojednány. V tomto případě je nutné zmínit mimo jiné železnou oponu Národního divadla v Praze od Františka Kysely, či reliéf opony ve Státní opeře od dvojice autorů Vacek a Vrátník.

<sup>38</sup> Tento princip má podle Přemysla Ruta dalekosáhlé důsledky, neboť publiku navozuje představu, že se na scéně odehrálo něco na úrovni zázraku. Uvádí, že na podobném principu jsou realizovány i kouzelnické triky, ale také například některé bohoslužby, zejména ty pravoslavné. Ikonostas v tomto případě funguje stejně jako malovaná opona a „i pozvednutá kniha účinkuje jako Zjevení.“ *Malované opony divadel českých zemí*, s. 9.



shrnutá jen do jedné strany. Manipulací s oponou v divadle bývá pověřen speciální pracovník, tzv. oponář, jehož úkolem je zakrýt, či odkryt prostor v pravou chvíli. Pohyb opony je například při tzv. děkovačce, závěrečném rozloučení herců s publikem, standardním prostředkem komunikace s diváky v hledišti. Malovaná i železná opona jsou ovšem velmi problematické na manipulaci, neboť se většinou vytahují vzhůru a tím jako první odhalí spodní část jeviště, proto většina divadel používá ještě plyšovou oponu rozhrnovací do stran, která má střední mezeru, skrze níž chodí herci děkovat publiku.

Opona byla jako součást divadel využívána již v období antickém, nicméně nejednalo se o její malovanou podobu, představovala pouze utilitární textilní prostředek k oddělení prostoru jeviště a hlediště. V římském divadle to byla široká spouštěcí opona (auleum) a malá opona umístěná kdekoliv na jeviště a užívaná mezi akty nebo při výměnách kulis pro další scénu a v mezihrách (siparium).<sup>39</sup> Auleum bylo využíváno jen na začátku a na konci představení. Využití opony ke sdělení vizuálního poselství se však objevilo až na počátku raného novověku, kdy se opony většinou výtvarně pojednávaly a to jako iluzivní architektury rámuující či uzavírající prostor jeviště za ní. Existuje předpoklad, že opony, v tomto případě dvojdílné a rozhrnované, používal již Bernard Buontalenti v 80. letech 16. století. V technických spisech popisuje historii opon a její instalaci i Sabbattini (1637) a Furtenbach (1640). Nejstarším výtvarným pramenem zachycujícím oponu je rytina s vyobrazením provedení opery Pomo d'oro (Zlaté jablko) ve Vídni roku 1668.<sup>40</sup>

Právě v období barokního divadla byla opona poprvé chápána jako součást dekorativní úpravy hlediště a byla také nově malovaná.<sup>41</sup> Jednalo se přitom v tomto případě především o opony zámeckých divadel, jako jsou v našem prostředí známé a velmi dobře dochované barokní divadlo na zámku v Českém Krumlově.<sup>42</sup> V průběhu druhé poloviny 17. a počátku 18. století se na oponách začínají objevovat figurální motivy, jednalo se velmi často o antikizující motivy, zobrazovány byly především jednotlivé Múzy<sup>43</sup>, někdy s bohem

---

<sup>39</sup> Siparia byla využívána spolu s tzv. scaena ductiles, což byly podle Vitruvia velké pohyblivé panely s namalovanou dekorací, které se stavěly před scaenae frons. VITRUVIUS, Marcus Pollio. *Deset knih o architektuře*. 1. vydání. Hlavní redaktor Lubor Kára. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, 1953. Edice Architektura, svazek 6.

<sup>40</sup> Obr 3) - Antonio Cesti (1623-1669): Představení v divadle Pomo d'oro (1668).

<sup>41</sup> Jan Neruda ve svém fejetonu Opony pro Národní divadlo uvádí i další možnosti vizuálního pojetí divadelních opon, například jako reklamní plochy, což je způsob podle jeho informací používán v tehdejších Spojených státech amerických.“ NERUDA, Jan. Feuilleton: Opony Národního divadla. s.1.

<sup>42</sup> Tato opona patří do kategorie opon alegorických, které si berou svůj námět z antické mytologie, v tomto případě je konkrétně zobrazena bohyně Pallas Athéna.

<sup>43</sup> Jednotlivé Múzy podle řecké mytologie byly: Kalliopé Múza epického básnictví (atribut voskové tabulky a rydlo), Euterpé Múza hudby (atribut flétna), Erató Múza milostné poezie (lyra v levé ruce a Erót), Thalia Múza básnictví a komedie (divadelní škraboška a pastýřská hůl), Melpomené Múza tragédie (tragická maska a hlava zdobená břečťanem), Terpsichoré Múza tance (lyra), Kleió Múza dějepiscectví (svitek rukopisu), Úrania Múza

Apollónem, dále v omezenější míře i jiná antická božstva. Tyto opony souvisely v drtivé většině s aristokratickou donací a byly určeny pro menší (domácí) zámecká divadla.

V 19. století došlo k rozvoji divadel i mimo aristokratická sídla a divadla byla budována ve všech větších městech. S touto změnou investora docházelo přirozeně i ke změně v pojetí výzdoby divadel včetně pojetí opony. Opona je v tomto období charakterizována jako nejdůležitější složka výzdoby interiéru, neboť na sebe nutně strhávala a soustřeďovala pozornost všech diváků v divadle těsně před zahájením představení.<sup>44</sup>

---

astronomie (glóbus), Polyhymnia Múza hymnického a sborového zpěvu (zobrazována jako zahalená a zamyšlená žena). BAHNÍK, Václav. *Slovník antické kultury*, s. 356.

<sup>44</sup> DVOŘÁK, František. *O Národním divadle: zastavení s Františkem Dvořákem*, s. 68.

#### 4. Specifika malovaných opon českých zemí v 19. století

Malované divadelní opony v českém prostředí již od 18. století prezentují představy společnosti o jejích úkolech, snech, touhách a cílech. Je přirozené, že v různých časových obdobích se toto výtvarné vyjádření projevovalo různým způsobem a odráželo různé sociální kontexty vzniku těchto opon. Umělecká vyjádření na oponách prezentují mnoho různých poloh, od každodenní praxe až k mýtu a posvátnu.

Divadelní opony jsou proto nejen v českém prostředí spojeny s utvářením masové kultury a v jejich motivech se tedy logicky odrážejí úkoly, touhy a sny celé společnosti. Takto úlohu českých malovaných opon charakterizuje mimo jiné Tomáš Vlček.<sup>45</sup> Není tedy pochyb o tom, že malba významných opon velkých divadel proto představovala v dané době prestižní společenskou zakázku.

##### 4.1. Opony šlechtických divadel 18. a 19. století

První divadla s malovanými oponami začala budovat na našem území šlechta v zámcích a palácích v polovině 17. století.<sup>46</sup> Jisté ovlivnění jim přitom poskytovala i vídeňská dvorská kultura, kde bylo divadlo přirozeně provozováno na nejvyšší úrovni. Dalším prostředím, kde bylo divadlo na určité úrovni provozováno, byly jezuitské koleje. Zámecká divadla zažila svůj rozvoj zejména v 18. století, jeho trvání je možné pozorovat zhruba do poloviny 19. století, kdy byly hegemonie převzata zejména městskými divadly.<sup>47</sup> Signifikantní pro tato šlechtická divadla byl především fakt, že kromě profesionálních hereckých skupin v nich velmi často hrála sama šlechta a do produkcí zapojovala i své poddané. Za organizační vedení a uváděný repertoár byli většinou zodpovědní úředníci jednotlivých panství, nastudování konkrétního kusu pak zejména principálové hereckých společností. Jak uvádí Jan Pömerl, právě zámecká divadla byla inspiračním zdrojem divadel a divadélek ve městech a na vesnicích právě v druhé polovině 19. století.<sup>48</sup>

---

<sup>45</sup> *Malované opony divadel českých zemí*, s. 18.

<sup>46</sup> Inspirací jim byly mimo jiné zážitky z kavalírských studijních cest podnikaných zejména do jižní a západní Evropy, tedy do Itálie a Francie.

<sup>47</sup> První pomyslnou mapu zámeckých divadel zpracoval již v 70. letech 20. století Antonín Bartušek, po něm se tímto tématem zabýval také Jan Pömerl. ŠTÁVOVÁ, Jitka. *Zámecká divadla rodu Liechtensteinů na českém území: závěrečná studie z ročního výzkumného projektu. Teatralia: revue současného myšlení o divadelní kultuře*. Brno: Masarykova univerzita, 2010, roč. 13, č. 1, s. 32 – 46. ISSN 1803-845X.

<sup>48</sup> *Malované opony divadel českých zemí*, s. 19.

Mezi nejznámější zámecká divadla na území našich zemí patří ty v Českém Krumlově<sup>49</sup> a Litomyšli.<sup>50</sup> Těm je také věnována v odborných kruzích největší pozornost, jedná se především o příklad unikátně dochovaného a restaurovaného krumlovského divadla, které se dochovalo spolu s fundusem kulís a kostýmů a kde se ještě v omezené míře reprodukuje dobová operní vystoupení. Nicméně na památkových objektech je zachováno větší množství divadelních sálů, či budov, mezi nimi můžeme zmínit například Nové Hrady, Mnichovo Hradiště, Kačinu, Kuks, Hlubokou, Třeboň, Kozel, Sychrov atd. Dle dochovaných archivních zpráv se v době raného novověku v českých zemích nalézalo celkem 300 šlechtických scén.<sup>51</sup>

Zámecká divadla měla již většinou své malované opony, z nichž některé se dochovaly do dnešních dnů. V následujících několika odstavcích se pokusím významnější z nich stručně přiblížit, neboť představují vývojový předstupeň malovaných opon druhé poloviny 19. století.

Opona divadla v Českém Krumlově byla zhotovena dvojicí autorů, vídeňských malířů Johanem Wetschelem a Leo Märkelem v prvních měsících roku 1766. Opona je po obvodu rámována lištou s květinovou girlandou a s motivy svazků hudebních nástrojů. Centrálním postavou je bohyně Pallas Athéna, která je zobrazena, jak sedí na oblaku a nasazuje věnec na obelisk. Pod ní na zemi v prvním plánu vidíme postavy putti, kteří jsou alegoriemi jednotlivých uměleckých a vědních disciplín.<sup>52</sup> V druhém plánu, na nebi za a kolem bohyně se pohybuje další skupina putti a vytváří dekorativní rámeček, neboť si hrají s květinovými girlandami, apod. V pozadí je možné spatřit postavu mýtického zvířete, okřídleného koně Pegase.<sup>53</sup>

Dalšími malovanými oponami zámeckých divadel, které pocházejí z barokního období jsou například ty, které jsou uloženy na Sychrově a v Mnichově Hradišti. Opona uložená na Sychrově pravděpodobně původně nepochází z inventáře tohoto objektu, ale dostala se sem z majetku rodu Valdštejnů, kteří ji používali v některém ze svých soukromých divadel (Valdštejnský palác, Mnichovo Hradiště, Třebíč). Na oponě je pravděpodobně vyobrazen Valdštejnský palác, který je rámován několika lištami s geometrickými ornamenty. Opona tedy zřejmě zřetelně odkazuje svým námětem k rodině svých donátorů, jinak se vyznačuje

---

<sup>49</sup> Obr 4) - Český Krumlov, Zámecké divadlo, opona, Apotheosa svobodných umění, Hans Wetschel a Leo Märkel, 1766

<sup>50</sup> Obr 5) - Litomyšl, zámecké divadlo, opona, Antický chrám, Josef Platzer, 1797.

<sup>51</sup> V současné době jsou dochovány zhruba dvě desítky těchto divadel, v různé míře autentičnosti. PEŠKOVÁ, Pavla. Zámecká divadla rodu Valdštejnů v Čechách a na Moravě. *Divadelní revue*. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2005, roč. 16, č. 3, s. 22 – 42. ISSN 0862-5409.

<sup>52</sup> Jedná se o astronomii, geografii, literaturu, malířství, sochařství a zeměměřičství.

<sup>53</sup> *Malované opony divadel českých zemí*, s. 20. HILMERA, Jiří. Zámecké divadlo v Českém Krumlově. *Zprávy památkové péče*. Praha: Státní ústav památkové péče. 1958, roč. 5, č. 18, s. 71 - 95. ISSN 1210-5538.

stylovou čistotou a jednoduchostí. Dataci tohoto díla je možné stanovit do období přelomu 18. a 19. století.<sup>54</sup>

Velmi podobný námět, tedy architektura s přímým spojením k rodině majitelů zámeckého divadla, se objevuje u opony zámeckého divadla v Hluboké nad Vltavou.<sup>55</sup> Tato opona spadá do pozdního období rozkvětu šlechtických divadel, její realizace spadá do roku 1858 a autorem je Jan Bedřich Stock. Zobrazena je romantická krajina v alpském stylu, představující parafrázi pohledu na schwarzenberskou loveckou chatu zvanou Stará obora. Kromě iluzivního orámování ve formě drapérie, se zde uplatňují další principy, které budeme moci sledovat i u malovaných opon poslední čtvrtiny 19. století, tedy zapojení heraldických motivů. V tomto případě se uplatnil erb rodiny Schwarzenberků, s nezbytným krkavcem vyklovávajícím oko Turkovi. Podobou zpracování se již tato blíží pojetí opon velkých městských divadel. Zajímavým prvkem této opony je, že představuje jakýsi trompe l'oeil, krajinu, která se objevila po rozhrnutí sametové červené opony se zlatým zdobením. Jedná se tedy o jakousi oponu za oponou.<sup>56</sup>

Podobný princip je možné dokladovat u mnoha další opon, především méně významných scén, většinou se spojením figurálních motivů, jedná se například o oponu Právovárečného divadla v Třeboni s námětem Apoteóza Múz (jednalo se o jednu z nejstarších měšťanských opon)<sup>57</sup>, oponu divadla v Boskovicích<sup>58</sup> s podobným námětem trůnících Múz, oponu ochotnického divadla v Jabkenicích<sup>59</sup> zhotovenou roku 1877 Bettinou Smetanovou, oponu divadla v Bohuslavicích<sup>60</sup> zhotovenou podle obrazu Františka Ženíška<sup>61</sup>. Velmi často byl tento princip uplatňován u opon menších divadel (většinou ochotnických), na kterých byla zobrazena architektura, která byla určitým způsobem spjata s místem, kde divadlo stálo (například opona divadla v Dvoře Králové nad Labem, Sadské, Hradci Králové, apod.).<sup>62</sup>

V Mnichově Hradišti je naproti tomu do dnešních dní uložená opona, která podobně jako sychrovská souvisí se zálibou rodiny Valdštejnů v divadelnictví.<sup>63</sup> Podoba opony tohoto divadla byla zachycena i v inventáři objektu pořízeném v 19. století. Zde je popsána jako

---

<sup>54</sup> *Malované opony divadel českých zemí*, s. 24 – 26.

<sup>55</sup> Obr. 6) - Hluboká, zámek, Romantická krajina, parafrázující pohled na Schwarzenberskou loveckou chatu zvanou Stará obora, Johann Friedrich Stock 1858.

<sup>56</sup> Tamtéž, s. 28.

<sup>57</sup> Obr. 7) - Třeboň, Právovárečné divadlo, opona, Apoteóza múz, František Skála, 1871

<sup>58</sup> Obr. 8) - Boskovice, Múzy, Národní divadlo, silueta města, autor neznámý

<sup>59</sup> Obr. 9) - Jabkenice, Praotec Čech, Betty Smetanová, 1877, Památník B. Smetany Jabkenice

<sup>60</sup> Obr. 10) - Bohuslavice, orlovna, Libušino poselství, autor neznámý

<sup>61</sup> Obr. 11) - František Ženíšek - Povolání Přemysla Oráče k vládě - Libušino poselství 1896

<sup>62</sup> Tamtéž, s. 81.

<sup>63</sup> Ve valdštejnském divadle v Mnichově Hradišti se roku 1833 setkali panovníci tří významných států, tzv. Svaté aliance, tedy rakouského císaře Františka I., ruského cara Mikuláše I. a pruského korunního prince Bedřicha Viléma.

„zelená s lyrou stříbrem malovanou ve žlutých paprscích, na obou stranách dvě ratolesti“.<sup>64</sup> Jako autor opony bývá nejčastěji uváděn dekoratér působící v Hraběcím Nosticovském (Stavovském) divadle Vincenc Fischer Birnbaum. Tato opona je opět dokladem velmi jednoduchého elegantního (možno říci klasicizujícího) řešení, kde je kromě iluzivní drapérie akcentován pouze jeden motiv a to lyra s vavřínovými ratolestmi, která naprosto jasně odkazuje k „múzickému“ poslání prostoru, ve kterém je opona umístěna.<sup>65</sup>

Poměrně zajímavým řešením problematiky opon bylo to zvolené ve valdštejnském zámeckém divadle v Litomyšli. Zde byly jako opony využívány zejména součásti divadelních dekorací, konkrétně prospektů<sup>66</sup>, jejichž autorem byl malíř a jevištní výtvarník Josef Platzer.<sup>67</sup> Jednalo se většinou o iluzivní architektury, či krajiny, vytvářející zadní plán jeviště při různých divadelních kusech.

Uvedené opony šlechtických divadel vykazují, jak bylo uvedeno výše, několik společných rysů. Ve většině případů nesloužily tyto opony ke sdělení složitého alegorického poselství, ale vykazovaly elegantní jednoduchost. Námětem se odvolávaly zejména k rodinám mecenášů jednotlivých divadel a to jak formou heraldických odkazů (erb na oponě divadla v Hluboké nad Vltavou), tak formou ztvárnění architektur jednotlivých sídel rodin. Dalším významným prvkem opon potom byly odkazy na alegorie a mytické výjevy spojené s divadlem, či jednotlivými Múzami a jejich uměním.

## **4.2 Opony Stavovského divadla jako předstupeň malovaných opon českých divadel poslední čtvrtiny 19. století**

V určitém smyslu představují mezistupeň mezi oponami soukromých šlechtických divadel a malovanými oponami velkých divadel v poslední čtvrtině 19. století ty, které byly zhotoveny pro veřejná divadla v první polovině 19. století. Tehdy ještě boom divadelnictví na našem území nebyl tak znatelný a produkce opon tedy rovněž nebyla tolik rozšířená. Nicméně vzhledem k tématu práce, je nutné se alespoň základně na opony této kategorie zaměřit, abychom stejně jako v případě předcházející podkapitoly určit mohli některé prvky, které se uchovaly i do pozdějšího období.

---

<sup>64</sup> *Malované opony divadel českých zemí*, s. 21.

<sup>65</sup> Obr.12) - Mnichovo Hradiště, zámecké divadlo, Vincenc Fischer Birnbaum

<sup>66</sup> Klasickými součástmi barokních divadelních dekorací byly zejména: kulisy, sufity a prospekt. Kulisy mohly být rychle vytažena a zatažena do stran, proto se v barokním divadle princip opony objevoval jen někdy.

V určitých barokních kusech se naopak cenil onen princip velmi rychlé výměny kulis bez vytažení opony. ZDEŇKOVÁ, Marie. *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník*, s. 132.

<sup>67</sup> Syn Ignáce Františka Platzera, sochaře.

Zřejmě nejvýznamnější z těchto divadel a jejich opon je tzv. Stavovské divadlo, které bylo založeno Hraběcí Nosticovo divadlo.<sup>68</sup> Jeho zbudování bylo iniciováno hrabětem Františkem Antonínem Nostic-Rieneckem a proběhlo v letech 1781 - 1783.<sup>69</sup> Co se týče vnitřní výzdoby budovy, dominují jí malovaná geometrická dekorace s groteskními motivy v pompejském stylu nad jevištěm. Dalším velmi významným segmentem výzdoby byla přirozeně opona. První opona pro toto divadlo byla vytvořena Janem Quirinem Jahnem.<sup>70</sup> Bohužel ani návrh, ani vyobrazení této opony po umístění do divadla, se do dnešních dnů nezachovaly. Její osudy nejsou známy, a proto neexistují ani žádné podklady k tomu, za jakých okolností došlo k výměně této opony za tu zhotovenou Josefem Berglerem roku 1804. V té době již divadlo spadalo pod správu stavů Království českého.<sup>71</sup> Tato nová opona se do dnešních dnů dochovala jen v podobě olejomalby,<sup>72</sup> podle které ji pak do většího formátu převedli v drážďanských malířských dílnách Friedrich Reinhold a jeho pomocníci. Tato opona sloužila svému účelu do roku 1836, kdy byla nahrazena oponou od Tobiaše Mössnera.<sup>73</sup>

Berglerova opona představovala velmi složitý alegorický výjev, který stejně jako některé opony šlechtických divadel, odkazoval na antickou mytologii. V prvním plánu jsou zobrazeni bohové a Múzy obklopující Thesea jako vítěze na Minotaurem a předávající mu věnec. Skupina je mírně posunuta mimo centrální osu oponu a to doleva. Za touto skupinou se nalézá sokl se sochou lva s rozeklaným ocasem. Jedná se o stejný výjev, který bude o osmdesát let později akcentován na Hynaisově oponě Národního divadla. Theseus se tyčí nad mrtvou postavou Minotaura, čímž může být symbolizováno vítězství toho „pravého“ umění nad umění pokleslým. Napravo od centrální osy se nalézá další skupina Múz. Mezi nimi se dále nalézají personifikaci jednotlivých pražských měst – Starého, Nového a Malé Strany. V druhém plánu ve vzduchu se nalézají další postavy – mimo tančících skupin ženských postav, jsou to zejména božstva (Kronos a Pallas Athéna) a zbožštělí hrdinové (Herkules). V centrální části druhého plánu se nalézá bůh Hélios ve svém voze taženém čtyřspřezím<sup>74</sup>

---

<sup>68</sup> Obr. 13) – Praha, Stavovské divadlo pohled z Rytířské ulice

<sup>69</sup> Plány na stavbu uspořádal a prostor divadla navrhl hrabě Kašpar Heřman Künigel, stavbou byl poté pověřen stavitel Antonín Haffenecker. Nebyla to pro něj první realizace pro rodinu Nosticů, již v předcházejícím období navrhl pro Nostice jízdní na Malé Straně. *Encyklopedie architektů, stavitelů, zedníků a kameníků v Čechách*. 1. vydání. Praha: Academia, 2004. ISBN 80-200-0969-8. s. 210.

<sup>70</sup> Jeho autorství opony je doloženo například zpravodajem gothajského Theaterkanlendar z roku 1783, kde byla pochválena podoba nově otevřeného divadla, kde byla zmíněna rovněž Jahnova opona. V inventáři divadla z roku 1791 byla rovněž zmíněna „Eine Schluss Cartine v. Hr. Jahn.“ BLÁHA, Jiří. *Josef Platzer (1751 – 1806)*. Olomouc, 2009. Magisterská diplomová práce. Univerzita Palackého v Olomouci, Katedra dějin umění. Vedoucí diplomové práce Ladislav Daniel, s. 117.

<sup>71</sup> Těm divadlo prodal roku 1797 hrabě František Antonín Nostic-Rieneck.

<sup>72</sup> Obr. 14) - Praha, Stavovské divadlo, návrh opony, alegorické seskupení, a. Josef Bergler, 1803

<sup>73</sup> Tato nová opona byla zhotovena u příležitosti korunovace Ferdinanda V. českým králem. Jednal se zároveň o poslední korunovaci českého krále v naší historii.

<sup>74</sup> Quadrigou.

bílých koní. Na pozadí je možné spatřit průhled do krajiny, na pozadí s rýsujícím se městem (Prahou?).

Tato opona tedy, na rozdíl od výše uvedených opon šlechtických divadel, představuje již ikonograficky vyspělejší koncept, který prezentuje umění a zejména dramatická umění jako dědictví antického Řecka a vypomáhá si jeho (divákovi bezpochyby známou) mytologií. Jako zajímavé se z mého pohledu jeví použití postavy lva, které se později, jak bylo zmíněno, objevilo jako bytostně národní symbol na nové oponě pro Národní divadlo. Stejně tak létající ženské postavy připomínají mimo jiné postavu Génia uvedené Hynaisovy opony a to například i svými vysoko vztyčenými pažemi.

V souvislosti s oponou Stavovského divadla, respektive její výměnou v roce 1804 existuje ještě hypotéza o konkurenčním návrhu Josefa Platzera. Takto alespoň interpretoval Pavel Preiss jednu z Platzerových kreseb, které byly vystaveny na výstavě Pražské baroko v roce 1938. V katalogu k této výstavě je ona kresba uvedena jako Platzerův návrh opony uvedeného divadla, považovaný za nikdy neprovedený. Nicméně někdy bývá tato kresba považována naopak za Platzerův návrh opony, který byl nakonec realizován Quirinem Jahnem. Na tomto návrhu se nalézala pohled do půlkruhové apsidy klasicistního chrámu, uprostřed se sochou na vysokém soklu, obklopenou ženskými figurami.<sup>75</sup> Celý výjev je umístěn na pódiu orámovaném drapérií.<sup>76</sup> Kdyby se uvedené hypotézy potvrdily, jednalo by se o další velmi zajímavý doklad oponářského umění přelomu 18. a 19. století na našem území.

### 4.3 Zahraniční vzory pro opony českých divadel

Se stále se zvyšující možností (v některých případech dokonce nutností) zahraničního školení jednotlivých malířů, měli tito k dispozici zahraniční opony, které se jim mohly stát významným inspiračním zdrojem. Jak bylo uvedeno výše, přímými inspiračními zdroji pro prvotní rozvoj opon byly jednak kavalírské cesty šlechty podnikané do Itálie a Francie, jednak blízkost sídelního císařského města Vídně. Nejvýznamnější oponou přelomu 18. a 19. století ve Vídni byla ta umístěná v tzv. starém Burgtheater<sup>77</sup>, které bylo umístěné na Michaelerplatz v těsném sousedství Hofburgu. Původně se jednalo ještě o renesanční baletní sál, později míčovnu, v době vlády Marie Terezie byl potom tento prostor adaptován na divadelní prostor

<sup>75</sup> BLÁHA, Jiří. *Josef Platzer (1751 – 1806)*, s. 117 – 118.

<sup>76</sup> Platzer by se tak kromě návrhů na kulisy litomyšlského zámeckého divadla, uvedl i jako potenciální autor opony Stavovského divadla. V literatuře je Platzerovo jméno dále spojeno i s oponou divadla ve vídeňském Leopoldstadtu. Jako domnělé návrhy na tuto oponu jsou uváděny některé dochované kresby.

<sup>77</sup> Obr 15) - Starý Burgtheater na Michaelplatz před 1888



schopný pojmout 1 200 diváků. Divadlo sloužilo svému účelu až do roku 1888, kdy byla otevřena nová budova na Ringstrasse.<sup>78</sup> V tomto starším dvorním divadle byla roku 1794 instalována opona autora Heinricha Friedricha Fügera.<sup>79</sup> Realizace opony však byla svěřena Josefu Abelovi a Josefu Schönbergovi.<sup>80</sup> Vzhled této opony je možné srovnávat s uvedenou oponou Stavovského divadla. Stejně jako v tomto případě se jednalo o námět inspirovaný antickou mytologií (s přesahem na umělecké / divadelní téma). Stejně jako v případě Stavovského divadla je centrální skupina posunuta mimo centrální osu oponu a to opět na levou stranu. V centru skupiny se nalézala postava boha Apollóna, který hraje na svůj nástroj – lyru. Jeho hře naslouchá se zájmem skupina mužů, žen a dětí v antikizujících oděvech. Podobně jako tomu je u Berglerovy opony stojí Apollón pod sochou na soklu. V případě pražské opony se jednalo o sochu lva, v případě vídeňské to bylo sousoší matky s dítětem. Na levé straně opony bylo možné spatřit vodopád a nad ním se tyčící antikizující kruhový chrám se sloupy. Celý výjev byl zasazen do horatiovské bukolické krajiny plné vzrostlých stromů a keřů. Celý koncept opony působil jednodušším dojmem než o deset let mladší opona Stavovského divadla. Nicméně z kompozice prvního plánu, včetně umístění hlavní postavy před sokl se sochou mírně nalevo od hlavní osy, je jasné, že tato opona mohla být pro Berglera (a potažmo pro další české opony následujícího období) zajímavým inspiračním zdrojem.

V nové budově Burgtheater na Ringstrasse se do výzdoby zapojilo velké množství slavných umělců. Mezi nimi nechyběla ani v té době známá a populární Künstler-Compagnie (Gustav Klimt, Ernst Klimt, Franz Matsch), kteří se postarali o výmalbu stropu nad oběma hlavními schodišti. Nad jedním z nich byl výjev Divadla v Taormině s hrajícími a tančícími postavami, na pozadí s antikizující architekturou a pohledem na moře.<sup>81</sup> Nad druhým schodištěm byl výjev zobrazující pohled do londýnského divadla The Globe se zobrazením závěrečné scény z Shakespearova Romea a Julie, které přihlíží sama tehdejší panovnice Alžběta I. Tudorovna.<sup>82</sup> Nad vchodem do hlediště byl zobrazen výjev s Molierem. Nicméně zakázka na zhotovení opony nebyla svěřena této relativně mladé umělecké trojici, ale jinému autorovi – konkrétně Josefu Fuxovi.<sup>83</sup>

V tomto případě se jednalo o důkaz tehdy módního stylu monumentální malby, který byl charakteristický velkým množstvím figur a také nejrůznějších symbolů. V tomto smyslu byla Romanem Prahlem a Tamarou Bissell opona srovnávána s Hynasiovou oponou

---

<sup>78</sup> Obr. 16) - Nový Burgtheater záhy po dostavbě.

<sup>79</sup> Obr. 17) - opona Heinricha Friedricha Fügera 1794

<sup>80</sup> BACHER, Karl. *Gemalte Theatervorhänge in Deutschland und Österreich.*

<sup>81</sup> *Gustav Klimt und die Künstler-Compagnie: (Belveder Wien, 20. Juni – 2. Oktober 2007)*, s. 56 – 70.

<sup>82</sup> S umístěným kryptoportrétem všech tří umělců.

<sup>83</sup> Obr. 18) – Opona Josefa Fuxe 1888 .

Národního divadla. Znatelným rozdílem byl podstatně tmavší tón celého díla, stejně jako dramatičtější kompozice figur vídeňské opony. Její celková kompozice byla založena na úhlopříčném rozložení figur. Postavy na oponě byly antikizující a opět představovaly personifikaci a alegorická zobrazení. V levém spodním rohu začínala úhlopříčka postavou lva a šla přes nejrůznější ženské postavy až do pravého horního rohu ke skupině putti s květinovou girlandou. Celá rozsáhlá skupina postav byla umístěna do „nebeské“ antikizující architektury, která byla doplněna o další atributy chrámového vybavení, jako byla například trojnožka s kadidlem, apod. Opona bohužel není do dnešních dnů zachována.

Dalšími velmi podstatnými vzory pro české opony, které byly obecně velmi dobře dostupné a nastudovatelné, byly dvě opony autora Hanse Makarta, které zhotovil pro vídeňské Stadttheater a Komische Opera počátkem 70. let 19. století.<sup>84</sup> Tento jeden z takzvaných knížat výtvarného umění svým stylem, nazvaným po něm Makartstil, ovlivnil řadu mladých umělců vzdělávajících se na přelomu třetí a čtvrté čtvrtiny 19. století ve Vídni. V roce 1871 navrhl Makart oponu pro Stadttheater (později Varieté Ronacher). Opona se vyznačovala složitou kompozicí a námětově čerpala ze Shakespearovy komedie Sen noci svatojánské. V roce 1884 divadlo vyhořelo a během tohoto požáru byla nenávratně poničena také opona. Nicméně ze zchovalých návrhů je zřejmé, že Makart vytvořil závazné alegorické schéma doplněné manýristickou a druhorokokovou dekorací, v které následně pokračovali i další autoři. Kompozice byla v tomto případě opět úhlopříčná, jako bylo uvedeno u mladší Fuxovy opony Burgtheateru. Výjev byl zakomponován do zalesněné krajiny. Úhlopříčka je zahájena opět v levém spodním rohu a končí v pravém horním. V tomto případě na začátku i konci úhlopříčky můžeme spatřit putti a mezi nimi poté nahé ženské postavy, symbolizující postavy elfů a královny víl Titánie. Jejich začlenění do Shakespearova světa je patrné mimo jiné způsobem spodobnění křídel, která nemají podobu křídel andělských, nebo ptačí, ale křídel motýlích. Celá scéna je zasazena do začarovaného lesa, ve kterém se odehrává výrazná čist anglické komedie.

V podobném stylu provedl Hans Makart i návrh na oponu pro Komische Opera (později Ringtheater) v roce 1873.<sup>85</sup> Návrh alegorické kompozice představoval Svatbu Ariadny a Bakcha. Tento návrh na oponu se vyznačoval horizontální kompozicí, opět plnou velkého množství postav, které byly hosty na svatbě boha vína a zábav Bakcha a krásné Ariadny. Hlavní část skupiny se opět nalézá mírně stranou o centra opony, tentokrát napravo.

---

<sup>84</sup> BISSEL, Tamara. PRAHL, Roman. The „Nation for itself“ and the curtain for the Czech National Theater, s. 532.

<sup>85</sup> Obr. 19) –Svatba Ariadny a Bakcha Ariadne, Předloha opony pro Komischen Oper na Ringtheater Hans Makart ,1873-1874

Zde je možné spatřit Ariadnu na voze taženém tygry s žezlem v pozvednuté ruce. Vedle vozu můžeme spatřit postavu Bakcha. K nim se přidávají další postavy nymf, satyrů a dalších svatebních hostí. Scéna je zasazena na mořské pobřeží, na levé straně je rámována stromovím. Oba Makartovy návrhy se velmi výrazně odrazily i rámci zpracování českých opon, zejména těch, jejichž autory byli umělci z výše uvedené Künstler-Compagnie, kteří byli Makartem přímo ovlivněni, neboť se jednalo o jeho žáky.

## 5. Opony jazykově majoritně německých divadel

V následující kapitole práce budou představeny opony některých významných divadel, která byla koncipována jako jazykově německá. Vznikala buď ve velkých městech, s výraznou německou populací (Praha, Brno), či v městech nacházejících se v dominantně německé jazykové oblasti (Karlovy Vary, Liberec). Charakteristické pro ně je, že vznikající divadelní budovy byly většinou budovány díky vídeňskému architektonickému ateliéru Fellner a Helmer<sup>86</sup> a práce na oponách byly zadávány na přímo, nikoli formou výtvarné soutěže.

### 5.1 Městské divadlo v Liberci

Liberec, v 19. století známý spíše pod německým označením Reichenberg, patřil v daném období mezi dynamicky se rozvíjející města a to především díky textilnímu průmyslu. První kamenné divadlo zde bylo vybudováno již roku 1820 pod názvem Soukenické divadlo<sup>87</sup> a patřilo mezi tzv. utrakvistické instituce, tzn. se zde hrálo divadlo v českém i německém jazyce. Bohužel toto divadlo podleho požáru v dubnu roku 1879. Ještě téhož roku se městští zastupitelé a radní začali na popud Antona Jahnla zaobírat myšlenkou na vybudování nové divadelní budovy. Vedením akce byl pověřen Divadelní spolek, který měl mít na starosti všechny administrativní kroky.

K realizaci byly sháněny finance mimo jiné pomocí dobrovolné sbírky (díky které bylo utrženo cca 90 000 zlatých), Liberecká spořitelna navíc uvolnila bezúročnou půjčku (ve výši 60 000 zlatých). Mezitím Spolek vypsal roku 1880 architektonickou soutěž, do které byly v termínu do konce března roku 1881 přihlášeny celkem 22 projekty. Jako vítěz byl určen návrh architektů Hanse Miksche a Juliana Niedzielského z Vídně. Jako druhý byl určen Bernard Schreiber z Drážďan, autor teplického divadla. Vítězní architekti začali okamžitě vyjednávat se Spolkem o budoucí podobě stavby. Bohužel ani jeden ze dvou oceněných návrhů nebylo možné realizovat z celkové dostupné částky do té doby získané na stavbu divadla, tedy cca 150 000 zlatých. Proto byl nakonec na přímo osloven proslulý architektonický ateliér z Vídně autorů Ferdinanda Fellnera a Hermanna Helmera<sup>88</sup>, aby

---

<sup>86</sup> Obr. 20) – Architekti Ferdinand Fellner (1847–1916) a Hermann Helmer (1850–1919)

<sup>87</sup> Zunfttheater der Tuchmacherzunft. V tomto divadle bylo celkem 760 míst (nicméně většina z nich byla pro stojící diváky). Bylo zbudováno z větší části ze dřeva a sál byl osvětlen olejovými lampami, později v roce 1860 bylo divadlo plynofikováno. JANÁČEK, Jiří. *Čtyřikrát Městské divadlo Liberec*, s. 10.

<sup>88</sup> Tito známí vídeňští architekti, kteří se stali společníky roku 1873 se specializovali zejména na výstavbu divadel na území Rakousko-Uherska. Do roku 1914 realizovali celkem 50 návrhů divadel a koncertních sálů. Jejich nejstarším realizovaným divadlem na území našich zemí bylo brněnské divadlo, jako druhé bylo poté realizováno divadlo v Liberci. Třetím z významných divadel tohoto ateliéru v českých zemích bylo divadlo

vypracoval nový návrh, který by lépe vyhovoval stanovenému rozpočtu. Nový návrh dodaný těmito architekty v polovině července 1881 byl vyčíslen na 237 358 zlatých a 30 krejcarů, což byla částka převyšující finanční možnosti Spolku, nicméně byla akceptovatelná. Na podzim roku 1881 byla libereckou firmou Sachers a Gärtner zahájena stavba nové budovy, která byla zprovozněna k datu 29. září 1883.<sup>89</sup> Toto majoritně nacionálně německé divadlo<sup>90</sup> bylo tedy otevřeno ve stejném roce, kdy došlo ke znovuotevření Národního divadla po požáru. Otevření se účastnil i architekt stavby Helmer, který vyslovil naději, že divadlo bude „místem péče o německé umění, stánkem německé svornosti a německé síly pro věky budoucí.“<sup>91</sup>

Již první setkání diváků s interiérem divadla vyvolala nadšení, jak bylo uvedeno v recenzi otisknuté v deníku *Reichenberger Zeitung*. Zde si autor povšiml i opon divadla, přičemž popsal všechny z nich – první železnou, další tzv. mezioponu pojatou v červené barvě se zlatem lemovanými třásněmi. Po rozhrnutí této opony došlo konečně k odhalení hlavní malované opony od *Künstler-Compagnie* s námětem *Triumf lásky*.<sup>92</sup> Jako první představení byl uveden Schillerův *Wilhelm Tell*. Divadlo se až do roku 1918 profilovalo se svým souborem jako nacionálně německé a představovalo jedno z nejvýznamnějších německo jazyčných divadel na našem území.<sup>93</sup>

### 5.1.1 *Künstler-Compagnie*

Počátky této umělecké skupiny leží v době studií jejích členů na vídeňské Uměleckoprůmyslové škole. Roku 1875 na tuto školu nastoupil mladý Gustav Klimt, který se zde seznámil s podobně starým Franzem Matschem. Tito dva si spolu velmi dobře rozuměli a vytvořilo se mezi nimi silné přátelství, které podložilo patnáct let trvající spolupráci. Po dvou letech přípravného studia na škole a jednom roce řádného studia absolvovali všechny nutné zkoušky. Stejně tak si vedl i mladší bratr Gustava Klimta Ernst, který se k těmto umělcům

---

v Karlových Varech. Mezi jejich další realizace patřilo Nové německé divadlo (dnešní Státní opera v Praze), či Městské divadlo v Jablonci. Signifikantní pro práci tohoto ateliéru bylo, že pracoval pro jazykově německou klientelu. ŠPANOVA, Blanka. *Brněnské divadlo ateliéru Fellner a Helmer*. Brno, 2009. Bakalářská diplomová práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Seminář dějin umění. Vedoucí práce prof. PhDr. Jiří Kroupa, CSc., s. 31.

<sup>89</sup> Celkové náklady na stavbu byly nakonec vyčísleny na 280 000 zlatých, neboť v obavě před nebezpečím požáru a možného úmrtí diváků byly instalovány různé bezpečnostní prvky. HILMERA, Jiří. *Česká divadelní architektura: Czech theatre architecture*, s. 39.

<sup>90</sup> Obr. 21) - Divadlo F. X. Šaldy v Liberci

<sup>91</sup> JANÁČEK, Jiří. *Čtyřikrát Městské divadlo Liberec*, s. 12.

<sup>92</sup> Obr. 22) - Liberec, Divadlo F.X.Šaldy, *Triumf lásky*, Gustav Klimt, Ernst Klimt a Franz Matsch, 1883

<sup>93</sup> Tamtéž, s. 13.

přidal a vytvořili velmi zajímavé umělecké trio, které se zabývalo různými zakázkami na území celé monarchie.<sup>94</sup>

Již v době pobytu na škole pod vedením Julia Lautenbergera se autoři mohli podílet na velkých zakázkách, mimo jiné například sgrafitové výzdobě vnitřního dvora Kunsthistorische Museum, kde realizovali alegorie Umění a Uměleckého řemesla, stejně jako postavy putti, kteří nesou v rukách jména významných umělců. Tyto práce provedli v rozmezí let 1880 – 1881. Další podobnou realizací byla poté zhruba ve stejné době výzdoba paláce na Schottenringu, konkrétně malba na stropě složená ze čtyř paneau s alegoriemi Divadla, Poezie, Tance a Hudby. Další zakázkou byla pak již výzdoba libereckého městského divadla včetně vytvoření jeho opony v roce 1882 -1883.<sup>95</sup>

Ve stejném roce, kdy došlo ke slavnostnímu odhalení opony libereckého divadla, obdržela Künstler-Compagnie další zakázku a to na spolupráci na výzdobě nově budovaného letního paláce rumunského krále Carola I., tedy zámku Pelesch. Jak umělci k této zakázce přišli, nebylo dosud uspokojivě vysvětleno a to vzhledem k neexistenci relevantních archivních pramenů. Jednou ze spekulovaných možností však je, že ateliér Fellner a Helmer, se kterými úspěšně spolupracovali na dvou výše uvedených projektech, tyto umělce doporučil architektovi zámku Wilhelmu von Dodererovi. Mezi součástí výzdoby patřila mimo jiné realizace galerie předků, dále sgrafita vnitřního dvora, výzdoba interiérů jako byl například královnin hudební pokoj, apod.

Vzhledem k dosavadním úspěšným realizacím byli umělci osloveni spolupracovat s firmou Fellner a Helmer na pracích v divadle ve Fiume (Rjece). Zde v letech 1884 – 1885 vytvořili nástrovní malby a proscéniový obraz. Některé zde použité figurální kompozice později aplikovali umělci například při výzdobě divadla v Karlových Varech. Jako jedna z dalších ne zcela potvrzených realizací Künstler-Compagnie bývá zmiňována výzdoba bukurešťského Národního divadla. Nikdo z umělců tuto práci ve svém životopise neuvádí, ale například Herbert Giese předpokládal na základě výzdoby téměř jistě účast členů tohoto uměleckého tria. Další velmi významnou zakázku představovala ta na výzdobu ložnice císařovny Alžběty v tzv. Hermově vile v Lainzu, kterou převzali od zesnulého Makarta.<sup>96</sup>

Poté již následovala roku 1886 zadaná výzdoba Městského divadla v Karlových Varech, které bylo opět dílem architektů Fellnera a Helmera. Podobně jako v Liberci i v Karlových Varech byla umělcům svěřena práce na nástrovních obrazech, proscéniovém obraze a oponě. O rok později se Künstler-Compagnie věnovala další divadelní zakázce,

---

<sup>94</sup> *Gustav Klimt und die Künstler-Compagnie: (Belveder Wien, 20. Juni – 2. Oktober 2007)*, s. 8 – 12.

<sup>95</sup> Tamtéž, s. 12 – 16.

<sup>96</sup> Tamtéž, s. 18.

v tomto případě na nástropních malbách nově budovaného vídeňského Burgtheater. Počátkem 90. let 19. století poté obdrželi další významnou smlouvu na výzdobu interiérů Kunsthistorisches Museum ve Vídni. V 90. letech 19. století již docházelo k tomu, že jednotliví členové skupiny se začali ubírat vlastním směrem – Franz Matsch stejně jako Gustav Klimt byli navrženi na profesuru (Matsch na Uměleckoprůmyslové škole a Klimt na vídeňské Akademii). Roku 1892 zemřel Ernst Klimt. Jeho smrtí v podstatě Künstler-Compagnie jako taková zanikla a zbylí dva umělci se vydali svými vlastními cestami. Přestože doba fungování tohoto zajímavého výtvarného ateliéru byla poměrně krátká, je nutné zmínit jeho vysoké úspěchy, mezi které patří několik dvorských zakázek, stejně jako výzdoby interiérů divadelních domů v různých částech středí a jižní Evropy. Těm vyhovoval jejich dekorativní a iluzivní styl, který velmi dobře navozoval atmosféru vznešeného snu, vhodnou pro přenesení se do jiných časů a míst pomocí divadelních představení.<sup>97</sup>

### 5.1.2 Opona Městského divadla v Liberci

V říjnu roku 1882 obdržela Künstler-Compagnie významnou nabídku od vídeňských architektů Fellnera a Helmera na výzdobu právě budovaného libereckého divadla. Umělci měli podle ní zpracovat celkem čtyři nástropní obrazy, dále proscéniový obraz a konečně oponu. Tak jako u jiných zakázek této umělecké skupiny platila i tomto případě diference rolí, která byla následující: Gustav Klimt a Franz Matsch malovali všechny nástropní obrazy, Ernst Klimt sám poté proscéniový obraz. Největší a nejdůležitější součástí objednávky, tedy oponě se poté věnovali umělci všichni společně. Opona Městského divadla v Liberci<sup>98</sup> námětově představuje obrovské alegorické pojednání obvykle publikované pod názvem Triumf lásky.<sup>99</sup>

Opona samotná je tak, jak bylo zvykem u všech podobných realizací tohoto druhu, rozdělena na vlastní střední panneau (připomínající barevný gobelín) a okolní bohatou dekorativní borduru. V hlavním středním výjevu je zobrazeno ústřední téma svatební bárky s okolní velmi pestrou doprovodnou společností. Celý výjev je zasazen do krajiny, která má určitým způsobem italské vyznění. I v tomto případě jsou užity létající postavy putti / Erótů, kteří se objevují jak na vlastním středním obraze, tak v okolní borduře. V prvním plánu

<sup>97</sup> Tamtéž s. 37 – 70.

<sup>98</sup> Dnešní divadlo F. X. Šaldy.

<sup>99</sup> V katalogu k výstavě Gustav Klimt a Künstler-Compagnie je námět opony uveden jako Allegorie der Heiterkeit und des Ernstes, tedy ve volném překladu Alegorie Veselí a Vážnosti. Takto je alespoň opona zanesena v korespondenci členů Künstler-Compagnie. *Gustav Klimt und die Künstler-Compagnie: (Belveder Wien, 20. Juni – 2. Oktober 2007)*, s. 21 – 23.

v levém spodním rohu zaujme diváka postava Múzy s vavřínovým věncem a lyrou a před ní ležící mladá dívka, která je k divákovi otočená zády a hlavu má složenou v klíně Múzy. Právě tyto zasmušilé postavy mohou představovat alegorii Vážnosti, tak jak bylo zmiňováno v korespondenci členů Künstler-Compagnie. V druhém plánu je pak vidět na vodě plující svatební bárka se šťastným párem a dalšími figurami, které bujaře oslavují jejich svazek. Bárka je postrkována kupředu postavami drobných putti, kteří se také nalézají ve vzduchu nad lodí. Ve třetím plánu je již jen pozadí krajiny odpovídající svým vzhledem zřejmě italským předobrazům a to včetně antikizující architektury v pravé zadní části výjevu. Široká bordura ve spodní části nese kartuš s alegorickým vyobrazením Hudby a Dramatu, po stranách můžeme naopak spatřit alegorické vyobrazení tance ve formě ženských postav v pohybu.

Obecně je velmi těžké stanovit podíl jednotlivých umělců na celém díle. Nicméně i přes některé nejasnosti je možné s určitostí připsat postavu muže s široce rozpraženými rukama stojícího uprostřed na svatební bárce Gustavu Klimtovi. Právě od něj se k této postavě dochovala studie. Dvě dívčí hlavy napravo od této postavy je naproti tomu možné s určitostí přiřadit autorsky k Franzi Matschovi. Je možné potvrdit informaci, že jsou zde zobrazeny sestry Klimtovy Hermína a Klara, které Matsch portrétoval roku 1882. Rovněž i postava hráče na loutnu na střední části obrazu je dílem Matschovým, neboť je k této postavě opět zachována studie. Herbert Giese se dále přiklání k tomu, že i alegorie Vážného umění v levém spodním rohu je dílem Matschovým a to z toho důvodu, že je možné ji dát do souvislosti s jeho Alegorií Starověku a Země, tak jak je zpracovával pro potřeby emblémů a alegorií v mapách. Kromě toho mohl Matsch zpracovat i rámování včetně postav tančících dívek s hudebními nástroji. Toto přiřazení je opět možné na základě dochovaných kresebných studií.<sup>100</sup>

Dalších případech je však možné určovat již pouze na základě stylového srovnání. Skupina na zádi lodi by v tomto případě mohla být opět připsána Gustavu Klimtovi, neboť především obličej stojící ženy je téměř totožný s vyobrazením Múzy Terpsichore, kterou Klimt provedl v pozdější realizaci v divadelním sále na zámku Pelesch.<sup>101</sup> Další z figur uvedené skupiny má naopak velmi blízko k hráče na varhany z výzdoby divadla ve Fiume (Rjece) a to především držení těla. Samotný svatební pár na květinami ověšeném pódiu představuje Gustavem Klimtem provedenou variantu známého obrazu Anlsema Feuerbacha Paolo a Francesca z roku 1864. Skupina Erotů / putti nad lodí může být se značnou mírou pravděpodobnosti připsána Ernstu Klimtovi a to vzhledem k jistým podobnostem s jím zpracovaným proscéniovým obrazem.

---

<sup>100</sup> Tamtéž.

<sup>101</sup> Tamtéž.



Obecně představuje liberecká opona velmi silnou paralelu k Makartem zpracované oponě s Bakchem a Ariadnou, ovšem pod vedením a ve zpracování Gustava Klimta a Franze Matsche. Jakkoli patřila tato opona spíše k prvním dílům tohoto ateliérů, dokázali se umělci poměrně samotně vyjádřit. Ovšem vliv Hanse Makarta je na konečném díle pořád patrný. Dalšími inspiračními zdroji byla mimo jiné Laufenbergerova opona Komische Opera, především pro ztvárnění bordury liberecké opony.

## 5.2 Městské divadlo v Karlových Varech

Historie divadelnictví je v Karlových Varech velmi úzce spjata s fenoménem lázeňství. Jedno z prvních setkání Karlových Varů s divadlem bylo roku 1717, kdy sem na ozdravný pobyt dorazil polský král a saský kurfiřt August II. Silný, který měl ve svém doprovodu francouzskou operu. Tato královská opera denně uváděla baletní a operní představení a nakonec pro ni byla vytvořena speciální dřevěná budova tzv. Komoedienhaus. Roku 1786 požádal David Becher české gubernium o povolení stavby nové divadelní budovy. Po obdržení kladné odpovědi byla zahájena stavba na parcele poblíž řeky Teplé na dnešním nároží Divadelního náměstí a Nové louky. Toto divadlo bylo uvedeno do chodu dne 22. července 1788 slavnostním uvedením opery Wolfganga Amadea Mozarta Figarova svatba. Tato budova byla zhotovena z cihel a vnitřní konstrukce byly dřevěné. Fasáda byla zdobena freskou profesora Hergela a opona tohoto divadla pocházela z dílny malíře kulis a prospektů Cramera. Její podoba nebyla hodnocena příliš kladně, především s odkazem na to, že její autor nebyl figuralista a postavy na oponě tedy nedosahovaly valné úrovně. Tato opona svým výtvarným programem odpovídala dobovému vkusu a byly na ní zobrazeny Múzy, Pegas a Amor na hoře Parnas.<sup>102</sup>

Vzhledem ke stále vzrůstající oblibě Karlových Varů bylo potřeba postupně modernizovat i tuto divadelní budovu. Nakonec bylo rozhodnuto o vystavění dočasného divadla poblíž Poštovního dvora, ke kterému došlo roku 1849. Mezitím bylo původní divadlo rekonstruováno. Nicméně ani tato rekonstrukce nebyla dostatečná a proto došlo roku 1884 ke stržení budovy, na jejímž místě měla být umístěna nová. Potřeba strhnout divadlo byla vyvolána mimo jiné tím, že po sérii tragických požárů v divadlech počátkem 80. let 19. století, tlačilo české místodržitelství na větší bezpečnost v divadelních budovách.

---

<sup>102</sup> HILMERA, Jiří. *Česká divadelní architektura: Czech theatre architecture*, s. 41. Dále 1945 – 1985: *40 Let českého divadla, 1886 – 1986: 100 let divadelní budovy v Karlových Varech*. Odpovědný redaktor Jiří Záviš. Karlovy Vary: Zpč. KNV, odbor kultury, 1986, s. 2 – 5.

O výstavbě nového městského divadla rozhodla městská rada již v roce 1870 a od té doby se zabývala získáváním finančních zdrojů na realizaci tohoto plánu. Zároveň se rozhodli, že toto nové divadlo bude stát na místě původní Becherovy stavby, ovšem vzhledem k předpokládanému většímu rozměru, byly v předstihu zakoupeny domy a pozemky sousedící s tímto divadlem. Dne 24. března roku 1876 došlo k překonání problémů s velikostí pozemku a městská rada vypsalala architektonickou soutěž na novou divadelní budovu. Mezi požadavky bylo celkem 800 míst pro diváky a maximální výše nákladů 220 000 zlatých. Během řádného termínu došlo celkem 23 návrhů, přičemž první cenu získal architekt Gustav Koronpay a druhou cenu architekt A. Schreit z Vídně. Jako třetí se umístil ateliér Fellner a Helmer.<sup>103</sup>

Městská rada vstoupila do jednání s vítězem soutěže, ovšem nakonec nedošlo ke shodě ohledně výše stavebních nákladů. Proto byla vypsána druhá soutěž na architektonický návrh, nicméně ani z ní nezvešel vítěz, se kterým by město mohlo uzavřít smlouvu. Ve třetím kole tedy byl tedy roku 1883 osloven napřímo ateliér Fellner a Helmer. S ním se na podzim roku 1883 rozhodli městští úředníci spolupracovat a po následující dva roky probíhala stavba této budovy.<sup>104</sup> Na rozdíl od předcházejících neorenesančních návrhů na divadla dvojice Fellnera a Helmera byla tato nebarokní a ve svém interiéru nerokoková.

V létě roku 1885 byla jako hlavní dekorátorská firma zasmluvněna Brioschi-Burghardt-Kautský, která za sebou měla mimo jiné za sebou provedení Ženíškovy opony Národního divadlo. Realizací stavebních prací byla pověřena firma Em. Grimm z Karlových Varů a vrchním dozorem byl stanoven městský architekt Oertl, vedoucím stavby byl architekt Hořčíčka. Průčelí je mimo jiné zdobeno sochařskou výzdobou od vídeňského sochaře Friedla, svými formálními znaky již předjímaného blízcí se nástup secese. Při výzdobě divadla spolupracoval tento vídeňský umělec se sochařem Volkem z Vídně a K. Watzkem z Karlových Varu, jimž byla zároveň svěřena realizace. Plastika umístěná v levé části atiky je alegorií divadelního umění, v části pravé alegorií básnického umění. Kolem těchto dominantních postav můžeme vidět sousoší okřídlených Múz, ve vzletném gestu je komponován sbor putti. Sousoší nalevo tak jako celek alegorizuje Komedii a napravo pak Tanec.<sup>105</sup> Interiér akcentuje výjimečnost a cennost stavby. Architekti zde dosáhli bohatým členěním a vertikálním rozvinutím vnitřního prostoru takových dispozičních proporcí, které na diváka působí velmi uměřeně. V bohatě zdobeném vestibulu, jímž se prochází do přízemí hlediště, jsou v diagonále umístěna dvouramenná schodiště, po nichž se vystoupá přímo do

---

<sup>103</sup> ZÍDKOVÁ, Anna. *Fellner a Helmer v Karlových Varech*, s. 28.

<sup>104</sup> Obr. 23) - Městské divadlo v Karlových Varech

<sup>105</sup> SOA Karlovy Vary, fond – nezpracovaný materiál, dosud nepojmenováno, karta L 11 / 10810, zápisy ze zasedání Městské rady.

foyeru; v úrovni zalomení obou schodišť se vstupuje do prostoru prvního patra balkónu hlediště. Z foyeru, který je umístěn nad vestibulem, se vstupuje do druhého patra balkónu hlediště. Samotný foyer je, podobně jako i vestibul, zdoben bohatou zlacenou štukaturou a plastikou. Architekti v projektu nezapomněli ani na sociální rozdíly mezi návštěvníky divadla. Z vestibulu vedou podél obou schodišť do foyeru vstupy na galerii hlediště, která byla určena pro sociálně slabší. Samotná originalita divadla tkví v tom, že tvůrci dokázali ve stylové otázce velmi citlivě navázat na místní motivy. Vídeňští umělci z Künstler-Compagnie se kromě opony podíleli i na dalších částech výzdoby karlovarského divadla. Ernst Klimt zaplnil proscénium postavami putti, malby na klenbě hlediště pocházejí od Gustava Klimta a Franze Matsche. Alegorii hojnosti, tzv. Potěšení u stolu stejně jako alegorii Tance a Hudby vytvořil Gustav Klimt. Od Franze Matsche pochází Hra v šachy, alegorické znázornění Moudrosti a Lov s „Moderní Dianou“ a lovci. Klimtovo Potěšení u stolu je možné do jisté míry označit za předobraz pozdějšího umělcova kultu luxusu, hojnosti, sytosti všech darů přírody, půvabů a slasti.<sup>106</sup>

Divadlo jako celek tedy, jak bylo uvedeno výše, čerpá především z odkazu barokních a rokokových forem. K jeho slavnostnímu otevření došlo necelý rok a půl po zahájení stavebních prací a to konkrétně dne 15. května roku 1886.

### 5.2.1 Opona divadla v Karlových Varech

Divadelní opona v Karlových Varech<sup>107</sup> realizovaná v roce 1886 představuje tak jako opona v Liberci složitou alegorii Apoteózu básnického umění.<sup>108</sup> Ústřední postavou je v tomto případě básník, nacházející se na levém okraji malby v prvním plánu a od něho směrem doprava je pak možné spatřit skupinu Múz. Múzy jsou podobně jako básník umístěny v prvním plánu opony a je možné je od sebe odlišit, díky jejich charakteristickým atributům.<sup>109</sup> V druhém plánu opony je pak možné spatřit skupinu mladých lidí, v níž se mladí muži (zřejmě pomocí své výmluvnosti a básnického umění) dvoří dámám. V třetím plánu se

---

<sup>106</sup> ZÍDKOVÁ, Anna. *Fellner a Helmer v Karlových Varech*, s. 28.

<sup>107</sup> Obr. 24 ) - Karlovy Vary, Městské divadlo, Apoteóza básnického umění, Gustav Klimt, Ernst Klimt a Franz Matsch, 1886

<sup>108</sup> V katalogu k výstavě Gustav Klimt a Künstler-Compagnie je opona uvedena jako Apoteóza (Holdování) jevištnímu umění – Huldigung der Bühnenkunst. *Gustav Klimt und die Künstler-Compagnie: (Belveder Wien, 20. Juni – 2. Oktober 2007)*, s. 37 – 40.

<sup>109</sup> Básníka bezprostředně obklopují nejnámější Múzy a to Thaleia Múza komedie, Euterpé Múza hudby a Terpsichoré Múza tance s tamburinou v ruce. Postavy komedie, hudby a tance potvrzují základní svazek předních Múz a divadla. Ve vzdálenější sféře se už pohybují další Múzy jako dole uprostřed ležící Erató Múza milostné poezie či Polyhymnia, Múza hymnických zpěvů. Černovlasá Melpomené s dýkou v ruce a stojící v popředí zastupuje divadelní žánr tragedie. Kallioπέ, Múza epického básnictví, je zobrazena v kostýmu Amazonky. Dále je zobrazena Kleió, Múza dějepisectví a Urania, Múza hvězdářství sedící na nejzazším místě vpravo.

poté odehrává další příběh, mladý muž a dívka se líbají na mostku nad iluzivní krajinou. Jako by se zde objevil předobraz Klimtova Polibku z roku 1895, dekorativní alegorie lásky. Klimtovo první originální dílo, spíše panneau než obraz, opouští už historismus a výrazně se přibližuje k symbolismu a secesi. Zlaté pruhy po stranách už předznamenávají Klimtovu oblibu v této barvě, klimtovské jsou i groteskní hlavy, které v pozadí připomínají temné a pudové stránky rozkoše. V pravé zadní části opony pak je možné spatřit další menší postavy, pomalu se ztrácející v krajině. Celek je orámován bujnou rajskou dekorací, pseudorokokovými ornamenty, v nichž se skrývají putti a také divocí faunové. Při dolním okraji je možné nalézt i podpisy autorů „vytesané“ do obrubníku: Fr. Matsch a Gbr. Klimt.

Vypjatý idealismus malířské alegorie nicméně nemůže opomenout konkrétní předlohy, z nichž dílo čerpá. Také v tomto případě jsou východiskem stylizace skuteční lidé z blízkého okolí mladých umělců. S největší pravděpodobností představují některé Múzy tentokrát tři nejstarší Klimtovy sestry Klaru, Herminu a Johannu, které se v nestylizované podobě objevují v levé spodní části opony. Naopak jejich protějšky, tři hudebníky v renesančních kostýmech, je možné ztotožnit se samotnými autory opony, kdy Franz Matsch hraje na violu, Ernst Klimt na loutnu, hráč na příčnou flétnu je Gustav Klimt.

Pro oponu karlovarského divadla je typické jemné barevné ladění. Barvy jsou tlumené, převažují teplé hnědé tóny a třpyt podzimních okrů a starého zlata. Představíme-li si, že divadlo bylo původně osvětlováno petrolejovými lampami a tonulo v mnohem hlubším pološeru, musel být dojem diváka naprosto jedinečný a vzrušující. Jeviště a hlediště tvořilo mnohem intimnější celek, divadelní iluze byla hlubší než dnes, kdy se používá elektrické osvětlení. Barevné ladění opony splývalo nejen s kostýmy herců, ale i s oblečením publika libujícího si v ušlechtilých textilních materiálech. Barevnost je částečně odvozena ze zlatých tónů italské malby, v první řadě benátské školy.

### **5.3 Nové německé divadlo v Praze**

V Praze vzhledem k její povaze kulturního a společenského centra českých zemí se již v průběhu 19. století nalézalo větší množství různých divadelních scén, z nichž některé však byly pouze dočasné, nebo sezónní. Svou monumentalitou mezi nimi vynikalo tzv. Novoměstské divadlo vystavěné v letech 1858 – 1859 podle návrhu Josefa Niklase. Tato scéna byla sice určena pouze pro letní provozování, nicméně na rozdíl od některých dalších letních „arén“, byla i zastřešena. Budova byla v provozu více než dvacet let, nicméně v souvislosti s rozsáhlými požáry divadel na počátku poslední čtvrtiny 19. století bylo

rozhodnuto o jejím zbourání. Německá většina v zemském sněmu roku 1882 prosadila záměr vybudovat zde kamenné divadlo pro potřeby jazykově německých obyvatel Prahy.<sup>110</sup> K realizaci díla byl rovnou vyzván ateliér vídeňských architektů Fellnera a Helmera. Pro proměně sil v zemském sněmu však došlo k pozastavení kroků vedoucích k realizaci díla v rámci zemských zakázek, proto vznikl spolek Theaterverein (ustanovený ke dni 4. února 1883), který začal podnikat kroky k definitivní realizaci celé akce. Na počátku roku 1886 bylo podle již získaných plánů přikročeno k vlastní stavbě pod vedením stavitele Alfonse Wertmüllera.<sup>111</sup>

Jednalo se o jednu z nejvelkorysejších realizací ateliéru Fellner a Helmer na našem území, neboť divadlo bylo koncipováno pro celkem 2 000 osob, navíc s velmi vysokým počtem lóží.<sup>112</sup> Celková podoba divadla byla zhodnocena a to včetně jeho interiérové umělecké výzdoby v deníku Bohemia ze dne 8. září roku 1887.<sup>113</sup> Již dne 5. ledna 1888 bylo poté divadlo zpřístupněno široké veřejnosti prvním představením Wagnerových Mistrů pěvců norimberských.<sup>114</sup>

### 5.3.1 Opona Nového německého divadla v Praze

Autorem opony pražského německého divadla<sup>115</sup> byl Eduard Veith, který mimo ni realizoval i malby nad stropem hlediště. Hlavním námětem opony byl podobně jako v případě opony v divadla v Karlových Varech představení mnoha alegorických postav (v tomto případě však postav Ctností a Neřestí), které jsou předváděny před Básníka, který je může svým uměním představit na jevišti. Opona byla charakteristická velmi širokou bordurou, která měla dekorativní rokokový vzhled s množstvím kartuší. V těchto kartuších se opět, tak jako tomu bylo v případech opon Künstler-Compagnie, byly zachyceny postavy alegorií Hudby a Dramatu, doprovázené postavami puttí. Ve středním paneau, které bylo významně potlačeno na úkor ornamentu bordury, se zcela uprostřed nalézala postava básníka v dlouhém pseudorenesančním šatu, kolem něj byly v prvním plánu rozmístěny postavy Ctností a Neřestí, v druhém plánu pak další statující postavy. Pozadí opony bylo tvořeno architekturou,

---

<sup>110</sup> Obr. 25) - Nové německé divadlo v Praze, dnes budova Státní opery.

<sup>111</sup> HILMERA, Jiří. *Česká divadelní architektura: Czech theatre architecture*, s. 42.

<sup>112</sup> ŠPANOVÁ, Blanka. *Brněnské divadlo ateliéru Fellner a Helmer*, s. 25.

<sup>113</sup> Mosaik. *Bohemia*. Praha: Andreas Haase, 1887, roč. 60, č. 247, s. 4.

<sup>114</sup> Jedná se o dnešní budovu Státní opery Praha.

<sup>115</sup> Obr. 26) - Praha, hlavní město Německé divadlo (Státní opera) Ctnosti, neřesti a vášně před dramatickým básníkem, 1887

konkrétně sloupovou kolonádou, která může do jisté míry svým vzhledem a umístěním na oponě odkazovat na inspiraci Hynaisovou oponou Národního divadla.<sup>116</sup>

Veithova opona vykazovala všechny rysy odpovídající faktu, že se tento umělec školil na vídeňské Uměleckoprůmyslové škole a jeho hlavním oborem činnosti bylo dekorativní malířství interiéru. Velmi intenzivně spolupracoval právě s firmou Fellner a Helmer a podílel se na výzdobě některých jejich realizací. Jeho styl byl velmi podobný způsobu, jakým pracovala skupina Künstler-Compagnie, nicméně pracoval bez lehkosti a invence tohoto tria, jak je evidentní z dobových zhodnocení jeho prací. Opona německého divadla byla námětově a do jisté míry i kompozicí ovlivněna o rok strašim dílem bratří Klimtů a Fraze Matsche pro Karlovy Vary. S touto oponou se mohl autor setkat mimo jiné během jejího krátkého vystavení ve dnech 8. a 9. května roku 1886 ve dvoraně vídeňského Museum für Kunst und Industrie.<sup>117</sup> Opona také nese známky poučením Hynaisovou oponou Národního divadla.

Vzhledem k faktu, že tato opona byla stejně jako další částí výzdoby divadla v době po druhé světové válce poničena v rámci tzv. degermanizace, je možné její podobu posuzovat pouze na základě dochovaných reprodukcí a dobových zpráv. Není tedy možné detailně posoudit například její eventuální nacionální zaměření, tedy například užití germánské emblematicky, apod. Nicméně, i přes to, že se do dnešních dnů nezachovala, představuje důležitý ukazatel tendencí produkce opon pro jazykově německá divadla na území našich zemí na konci 19. století.

#### 5.4 Německé divadlo v Brně

Počátky stálého divadelnictví v Brně jdou stejně jako v případě jiných velkých měst až do druhé poloviny 18. století. Jejich reprezentantem byla tzv. Reduta, která představuje nejstarší divadelní budovu ve střední Evropě, fungující již v průběhu 60. let 18. století.<sup>118</sup> Tento prostor však přesto, že trvale hostil divadelní a hudební představení, nebyl pro tyto účely zcela vyhovující. Navíc budova několikrát vyhořela a po požáru roku 1870 bylo rozhodnuto o nutnosti vybudovat novou větší a bezpečnější scénu. Vzhledem k nedostatku prostředků nutných k realizaci bylo nejprve rozhodnuto podobě jako v Praze o stavbě prozatímního divadla. Od roku 1878 však vše směřovalo k vytvoření nové budovy, pro kterou opět dodali plány spolehliví architekti Fellner a Helmer. Architektonické návrhy byly dodány v květnu

---

<sup>116</sup> *Malované opony divadel českých zemí*, s. 40.

<sup>117</sup> Der Hauptvorhang für das neue Stadttheater in Karlsbad. *Neue Freie Presse*. Wien: Österreichisches Journal, 1886, roč. 22, č. 7794, s. 5.

<sup>118</sup> V roce 1767 zde například koncertoval malý Wolfgang Amadeus Mozart.

roku 1881 a ke slavnostnímu otevření došlo dne 4. listopadu 1882.<sup>119</sup> Stavitelem divadla byl městský stavitel Arnold.<sup>120</sup>

V rámci architektury divadla<sup>121</sup> byl kladen velký důraz na její reprezentační působivost, což jak uvádí Jiří Hilmera „nepochybně souviselo s politicky manifestačními zájmy německých měšťanů v nacionálně konfliktním Brně.“<sup>122</sup> Divadlo bylo také mimo jiné jako jedno z prvních v Evropě plně elektrifikováno a napájeno z vlastní elektrárny umístěné v oddělené budově. Představovala rovněž jednu z prvních zakázek ateliéru Fellner a Helmer na divadelní architekturu a po jeho úspěšné realizaci (v níž se snoubila plná funkčnost, s dokonale esteticky pojatým interiérem a exteriérem stavby) přicházely do vídeňské firmy mnohé další zakázky pro podobně velická městská divadla.

#### 5.4.1 Opona Německého divadla v Brně

Do dnešních dnů bohužel nedochovaná a proto pouze z reprodukcí či historických fotografií známá opona Německého městského divadla v Brně<sup>123</sup> vytvořená malířem vídeňského školení Franzem Leflerem plně zapadala do typu opon jazykově německých divadel zakládaných v českých zemích v průběhu poslední čtvrtiny 19. století. Celkově byla tak, jako jsme již viděli, u předchozích opon členěna na bohatou dekorativní borduru a figurální střední panneau. Podobu bordury nebylo možné pro účely této práce posoudit, neboť se ani po kontaktování archivu Národního divadla v Brně, stejně jako Moravského zemského archivu nepodařilo dopátrat jiné, než dosud publikované snímky, všechny bez bordury.<sup>124</sup>

Střední panneau těžilo svoji podobu opět z alegorického zobrazení ve vazbě na divadelní umění. V prvním plánu bylo možné spatřit skupinu putti a postav z komediálních i tragických klasických divadelních představení. V levém spodním rohu to byly rozverně satirické komediální postavy a tančící postavy, v pravém spodním rohu poté postavy vážné a truchlící, zejména slepý Oidipus vedený Antigonou. V druhém plánu na vyvýšeném pódiu stála postava bohyně s pozvednutou rukou třímající hořící pochodeň nad kterou putti drželi drapérii tvořící stylizovaný baldachýn. Celý výjev byl zasazen do stylizované tropické krajiny plné stromů a rostlin a zvířat. Většina doprovodných postav putti v ruce třímala nejrůznější odkazy na divadelní tematiku jako byly divadelní masky, vavřínové věnce, hudební nástroje, apod.

<sup>119</sup> Prvním představením v novém divadla byl Goethův Egmont.

<sup>120</sup> HILMERA, Jiří. *Česká divadelní architektura: Czech theatre architecture*, s. 38 – 39.

<sup>121</sup> Obr. 27) – Městské divadlo v Brně

<sup>122</sup> Tamtéž.

<sup>123</sup> Obr. 28) - Brno, Německé městské divadlo, makartovská figurální kompozice, Franz Lefler, 1882, ztracena

<sup>124</sup> *Malované opony divadel českých zemí*, s. 48.

Celkovou podobou tedy opona nevybočovala ze směru stanoveného Hansem Makartem a dalšími zejména vídeňskými autory opon.



## 6. Opony v primárně jazykově českých divadlech

Jazykově česká divadla začala vznikat v souvislosti s procesem tzv. národního obrození po celém území českých zemí. Jejich podoba byla různá, často se jednalo o menší scény, které sloužily zejména pro účely představení ochotnických spolků, či kočovných společností. Nicméně v uvedeném časovém období bylo dobudováno rovněž české Národní divadlo, jehož zbudování bylo spekulováno od první poloviny 19. století. Stavby jazykově českých divadel byly velmi často financovány formou veřejných sbírek, zhotovitelé jednotlivých prací byli pak daleko častěji než v případě jazykově německých divadel vybírání formou soutěže, kdy přihlášené návrhy byly veřejně prezentovány široké veřejnosti. Dalším ze způsobů manifestace jazykově českého dramatického umění se poté staly velké výstavní počiny 90. let 19. století, pro které byly rovněž zhotovovány opony, které se mohly následně uplatnit jako součást výzdoby některého z nově budovaných divadelních domů.

### 6.1 Národní divadlo a jeho opony

Nejvýznamnější ukázkou malovaných opon na území českých zemí a jazykově českém prostředí a možná i napříč nacionálními skupinami, byly opony Národního divadla v Praze.<sup>125</sup> Do jisté míry reprezentují soutěže, jednání s jednotlivými umělci, dochované návrhy a obě nakonec realizované opony vše, co je možné o malovaných oponách konce 19. století v našem prostředí říci.

#### 6.1.1 Stavba jazykově českého Národního divadla

První plány na výstavbu českého národního divadla byly poprvé veřejně formulovány v průběhu 40. let 19. století. Vlastenecké sdružení sepsalo německy žádost o udělení divadelního privilegia s návrhem vhodné parcely na rohu dnešní Národní třídy a Smetanova nábřeží. Návrh představil František Palacký stavovskému výboru českého sněmu dne 29. ledna 1845. Již počátkem měsíce dubna vydali stavové povolení k realizaci stavby. Finance pro realizaci měly být získány formou rozprodeje akcií divadla.<sup>126</sup> Stavby zároveň vyjádřily názor, že musí vzniknout orgán, který se bude starat o řízení celé záležitosti. Vzhledem k politickému vývoji spjatému s revolučním rokem 1848, byl Sbor pro zřízení českého

---

<sup>125</sup> Obr 29) – Budova Národního divadla v Praze

<sup>126</sup> Jedna akcie měla být prodávána po 160 zl. *Ottův slovník naučný, díl 7 Dánsko - Dřevec*. 1. vydání. Praha: J. Otto, 1893.

Národního divadla v Praze o celkových 120 členech zřízen s platností ode dne 10. července roku 1950. Valná hromada Sboru na podzim téhož roku zvolila svým předsedou Františka Palackého. Následně byly zahájeny kroky k zisku financí na stavbu divadla a to zejména formou veřejných sbírek.<sup>127</sup>

Prvním krokem byla volba vhodné parcely, kdy byla zakoupena bývalá solnice na pravobřežním předmostí nového řetězového mostu za celkových 45 000 zlatých.<sup>128</sup> Diskuse o stavebním programu a výtvarném pojetí celého divadla vypukla již roku 1852. Do jednání o podobě divadla, stejně jako o formě jeho budoucího využití, počtu sedadel, apod., však vstupovalo velké množství zainteresovaných lidí a institucí (například zemský sněm, Sbor, Národní strana – později i Národní strana svobodomyšlná, ...). Vzhledem k neustálým průtahům byl zvoleno „překlenovací řešení“, které znamenalo vybudování tzv. Prozatímního divadla, s jehož budováním bylo započato v roce 1862. Ve stejném roce bylo uvedeno v této budově první divadelní představení a od roku následujícího se v této budově hrálo již pravidelně.<sup>129</sup>

V mezidobí probíhala další kola národních sbírek, které realizovány pod heslem „Národ sobě“, které pak vešlo významně rovněž do výtvarné podoby divadla. K vypracování návrhu na stavbu stálého Národního divadla byl vyzván architekt Josef Zítek a to po užší soutěži mezi ním a architekty Ullmannem a Niklasem roku 1866. Do roku 1868 byla zbourána budova bývalé solnice a dne 16. května 1868 byla realizována slavnost položení základního kamene Národního divadla.<sup>130</sup> Samotná výstavba divadla byla zahájena dne 9. listopadu téhož roku, i přes to, že náklady velmi rychle přerostly finanční možnosti Sboru, které byly sanovány zejména veřejnými sbírkami, či později národní loterií.<sup>131</sup> Nicméně i přes tyto finanční problémy bylo roku 1875 divadlo dostavěno do nejvyššího patra a dva roky později i zastřešeno.<sup>132</sup>

Dne 11. června roku 1881 bylo divadlo zkušebně uvedeno do provozu u příležitosti realizace slavnostního představení k oslavě sňatku korunního prince Rudolfa Habsburského a

---

<sup>127</sup> MATĚJČEK, Antonín. *Národní divadlo a jeho výtvarníci*, s. 26 – 28.

<sup>128</sup> Kromě toho existovalo ještě několik dalších možných variant, jako byla spodní část Václavského náměstí, tzv. Můstek, nebo prostor, kde v současné době stojí kavárna Slavia (tedy naproti dnešnímu Národnímu divadlu). *Ottův slovník naučný, díl 7 Dánsko – Dřevce*, s. 349.

<sup>129</sup> Malovanou oponu tohoto divadla provedl malíř dekorací specializovaný na divadelní zakázka Jan Václav Kautský.

<sup>130</sup> Jednalo se symbolicky o větší množství základních kamenů, které byly do Prahy dopravovány po železnici, silnicích, či po vodě z různých míst, která měla velký význam pro českou historii a národní uvědomění. Jednalo se o Říp, Trocnov, Čechov, Blaník, Vyšehrad, Vítkov, Radhošť, Hostýn, Doudleby, Buchlov, Prácheň, Žižkov, Svatobor, Branka na Dobeníně, Boubín, Zlatý kůň u Trmaně, Lipník, Helfštýn, Chrást, Záhlinice, Podivín, apod. Roku 1871 dorazila ještě mramorová deska od českých krajů z amerického Chicaga.

<sup>131</sup> Předpokládaná hodnota stavby divadla byla dle prvních odhadů 500 000 zlatých. Celkově se suma nutná na výstavu dostala až na 3 235 000 zlatých rakouské měny.

<sup>132</sup> NOVÝ, Otakar. *Národní divadlo 1883-1983: Stručné dějiny jeho budování a průvodce budovou*, s. 14 – 22.

princezny Štěpánky Belgické. Nedlouho poté dne 12. srpna 1881 došlo vinou dělníků pracujících na střeše divadla na spájení drátů hromosvodů k fatálnímu požáru nově zbudovaného divadla. Během tohoto požáru byla poničena jak samotná budova, tak samozřejmě součásti výzdoby, včetně malované divadelní opony, jejímž autorem byl František Ženíšek. Po této tragédii se vzedmula vlna národního uvědomění a došlo k tomu, že byly v relativně krátkém čase získány prostředky na obnovu divadla. K otevření divadla došlo v roce 1883.

### 6.1.2 Soutěže na výzdobu Národního divadla, včetně výzdoby opony

Jako první byly zahájeny práce k realizaci sochařské výzdoby, která byla v přímé návaznosti na uskutečněné stavební práce a to roku 1871. Sborem byla ustanovena Komise pro návrhy na zevní zkrášlení Národního divadla pod předsednictvím Karla Sladkovského. Program pro sochařskou výzdobu byl stanoven následující: na obou schodišťových pylonech měly být umístěny trigy s postavami Viktorií, na balustrádě nad lodžii galerie deseti soch Apollóna a Múz, pro výklenky v obou pylonech zvolila komise náměty postav podle Rukopisů Lumíra a Záboje, pod vltavskou frontou dále dvě sousoší na balustrádě a nad krytým podjezdem ke královské lóži měly být sochy dětí v národním obleku se znaky země koruny české. Poslední jmenované sochy byly později z programu vypuštěny. První a druhá sochařská soutěž na divadlo byly s nevalnými výsledky vypsány roku 1873 a 1875. Nakonec byl jako autor trig a soch Apollóna a Múz určen Bohuslav Schnirch a pro sochy Lumíra, Záboje a sousoší nad vltavským průčelím Antonín Wagner.<sup>133</sup>

Výtvarná komise vypsala roku 1873 první soutěž na malířskou výzdobu. Komise zadala výtvarný program pro malby v celém divadle a to tím způsobem, že mají mít vztah k umění dramatickému v obou jeho odvětvích, činohře a opeře, že „zobraziti mají v loggii umění klasické, ve foyeru dějepisný vývin umění slovanského od nejstaršího do nové doby, v chodbě mezi foyerem a lóžemi umění české novější doby, a uvnitř, hlavně se na stropu hlediště, zase klasické umění představující alegorickým způsobem veškeré úlohy divadelní.“<sup>134</sup> Tato první soutěž na výzdobu divadla prošla bez jasného výsledku. Na podzim roku 1876 byla proto vypsána nová komise, která sestavovala nový program maleb pro loggii foyeru, spojovací chodbu, strop hlediště a místnosti královské lóže a kromě toho projednávala i námět opony.

---

<sup>133</sup> MATĚJČEK, Antonín. *Národní divadlo a jeho výtvarníci*, s. 79 – 95.

Tamtéž, s. 105. Finanční odměny byly stanoveny ve výši 800 a 500 zlatých pro první a druhou cenu za výzdobu lodžie, stejná suma byla určena pro návrhy na spojovací chodbu, 600 a 400 zlatých pro návrhy na výzdobu stropu hlediště a 3000 a 2000 zlatých za návrhy maleb ve foyeru.

Po poradách byl schválen program soutěže, která byla vypsána dne 15. dubna 1877 s původním termínem dokončení dne 1. května roku 1878. Tento termín byl nicméně po intervenci samotných umělců<sup>135</sup> prodloužen na den 31. prosince roku 1878. Program byl v tomto případě zadán volněji a umělci měli možnost více projevit svoji individualitu. Rovněž byly mírně modifikovány částky odměn pro jednotlivé oceněné návrhy. Pro oponu a vlys nad proscénium byla požadována figurální výzdoba znázorňující povahu Národního divadla, první cena měla hodnotu 1 000 zlatých, druhá poté 650 zlatých. Návrhy měly být provedeny, stejně jako ty na výzdobu stropu hlediště, v 1/24 skutečné velikosti.<sup>136</sup>

Hodnotící porota byla sestavena z významných osobností, ať již z řad uměleckých teoretiků (Tyrš, Hostinský, Durdík, Neruda), tak praktikujících umělců (Lhota, Maixner, Pinkas, Seqens, Swerts, Šimek, Wachsmann, Zitek). Ve stanovené lhůtě dorazilo pouhých osm návrhů. Jednalo se o následující, které byly pro potřeby anonymity soutěže označeny symboly, nebo hesly: Hic Rhodus hic salta, Zde sídlo naše navěky, návrh se značkou samčího květu, návrh se srdcem a hvězdou, návrh s monogramem OT, návrh s písmenem O prořatým šípem, návrh se symbolem okřídlené palety. Po obdržení návrhů byly tyto vystaveny, stejně jako po jednání poroty, které proběhlo v měsíci lednu roku 1879. Na oponu a s ní spojenou realizaci proscéniového vlysu dorazily pouhé dva z nich – Hic Rhodus hic salta a Zde sídlo naše na věky. Oba tyto návrhy byly však porotou odmítnuty jako nevhodné a nebyly ani nijak odměněny. V následujících měsících se rozběhly nejprve administrativní kroky vedoucí k realizaci vybraných návrhů na další části výzdoby divadla (lodžie, foyer, apod.). Někteří umělci vyrazili rovněž na doporučení poroty na studijní cesty, které měly pomoci oživit jejich realizaci prací.<sup>137</sup>

Nová soutěž na oponu a proscéniový vlys byla vypsána ke dni 15. února 1879, opět s dvěma cenami po 1000 a 650 zlatých. I tomto případě došel dopis umělců, tentokrát zejména těch žijících v Mnichově (Liška, Knöchl, Seifert), aby mohl být posunut termín odevzdání. Finální termín byl nakonec stanoven na den 15. července. Tato soutěž byla nakonec obeslána velmi bohatě, celkovými třinácti návrhy, které byly stejně jako v předchozím případě vystaveny před výrokem poroty.<sup>138</sup> Prvních osm z došlých návrhů bylo označeno graficky (návrh s lipovou snítkou, varyto s hvězdou, monogram VB, trojúhelník a kroužek, lupen,

---

<sup>135</sup> Pod intervenci se podepsali mimo jiné Ženíšek, Wachsmann, Chittussi, Vaněk, Seqens, Maixner, Roubalík, Lhota, Kroupa, Šafařovič a Pinkas.

<sup>136</sup> Tamtéž, s. 105 – 117.

<sup>137</sup> Tamtéž.

<sup>138</sup> V porotě se oproti předchozímu složení vyměnila dvě jména místa zesnulého Swertse a vystoupivšího Maixnera byla doplněna Hellichem a Ženíškem.

roseta, hvězda na paletě, pentagram). Další pak byly označeny následovně (H. B., K.R.-63, návrh s heslem Dle svých sil, návrh s heslem Divadlo jest život, návrh letopočtem 1879).<sup>139</sup>

Porota se v tomto případě sešla celkem třikrát, nicméně i tato soutěž přinesla spíše zklamání. Po proběhlých jednání nemohla uznat ani jeden z došlých návrhů jak umělecky dokonalý a tedy k provedení vhodný. Rovněž tedy nemohla být těmto návrhům udělena ani jedna z vypsáných cen. Z toho důvodu bylo rozhodnuto o vypsání celkově třetí soutěže, která však na rozdíl od druhé měla být užší a oslovovat přímo vytypované umělce. K přímému prizvání doporučila porota pět prvních autorů z druhé soutěže a porota dále navrhla, aby byli prizváni Brožík a Pirner, kteří se dosud daných soutěží neúčastnili. Podle Pinkasova návrhu měl být pozván i František Ženíšek. Dalším rozdílem mělo být jasnější a lépe formulované zadání (porota žádala jednoduchost a jasnost myšlenky, světlost v barvitosti a varovala před figurálním plněním). Opona měla být podle specifikace poroty pohyblivým čalounem, kde figurální kompozice měla být vyznačena a opatřena obrubou. Ve vlysu měl být dále vzat zřetel k jeho vysokému umístění, proto měl mít jednoduchou zřetelnou siluetu. Porota vyjádřila názor, že pro tento typ realizace se velmi hodí motiv s dětskými postavami.

Z obou prvních soutěží se do dnešních dnů dochoval jen jeden anonymní návrh na oponu a vlys, stejně jako návrh Hlavína a Maixnera. U těchto návrhů není možné poznat, zdali se účastnily první či druhé soutěže. Z druhé z nich se dále prokazatelně dochoval Jeneweinův návrh, který byl sice velmi zajímavým uměleckým dílem, nicméně by jeho převedení do velkého formátu představovalo značný problém, vzhledem příliš velikému formátu postav, stejně jako pochmurnému výrazu celku v kresbě a v barvě.<sup>140</sup>

Této nové soutěži byla vyhrazena lhůta doručení návrhů do dne 15. února 1880. Při tomto pokusu byla cena vypsána pouze jediná a to v částce 1 000 zlatých. Ostatní návrhy oslovených autorů měly být odměněny částkami po 150 zlatých. Z pěti anonymních návrhů druhé soutěže, které se měli účastnit třetí soutěže, se nepřihlásil přes veřejnou výzvu v průběhu zimy nikdo, proto bylo nutné se spoléhat na ostatní oslovené konkurenty, k nimž přibyl na podzim roku 1879 i Mikoláš Aleš, který byl prizván po intervenci Františka Ženíška, kterou Sboru tlumočil Soběslav Pinkas. Ženíšek měl údajně vyjádřit názory, že by se soutěže nemohl účastnit, pokud by do ní nebyl pozván právě i Mikoláš Aleš.<sup>141</sup> Jako první Alšovo prizvání k soutěži podepsal Josef Zítek a po něm i ostatní členové poroty a tím byl uzavřen celkový počet oslovených autorů.

---

<sup>139</sup> MATĚJČEK, Antonín. *Národní divadlo a jeho výtvarníci*, s. 117.

<sup>140</sup> BISSEL, Tamara. PRAHL, Roman. The „Nation for itself“ and the curtain for the Czech National Theater, s. 530.

<sup>141</sup> „... (blízké styky s Alšem) by mu nedovolily zúčastnit se konkursu, kdyby nebyl pozván pan Aleš k podání návrhu.“ MATĚJČEK, Antonín. *Národní divadlo a jeho výtvarníci*, s. 155.

V řádném termínu byli nakonec schopni poslat návrhy všichni oslovení, tedy mimo Františka Ženíška, který nedokázal vše v řádném termínu do poloviny února poslat. Nicméně Sbor byl velmi zainteresován na tom, aby se Ženíšek mohl účastnit, proto mu o plných 14 dní prodloužen termín. Tato výjimka samozřejmě vzbudila nevoli mezi ostatními soutěžícími, kteří termín odevzdání návrhů dodrželi. Prodloužení termínu pro Ženíška bylo navíc oznámeno až dne 17. února, tedy plné tři dny po vypršení řádné lhůty. Opět bylo tedy vypraveno několik protestních dopisů, z nichž jeden napsal Mikoláš Aleš, dopis mu spolupodepsal i Schikaneder, druhý list podobného znění přišel z Vídně a jeho pisatelem byl Maxmilián Pirner. Na oba dva listy porota odepsala, že ona sama neměla vliv na prodloužení tohoto termínu a sdělila jim, že postupuje dopisy Sboru. Sbor však reagoval na protesty až v srpnu téhož roku, kdy zároveň oznámil výsledky celé soutěže, na které dopisy neměly vliv.

Porota se ke všem návrhům sešla dne 6. března a shledala, že jich obdržela celkem sedm návrhů (šest došlých v řádné lhůtě a sedmý Ženíškův). Mezi účastníky tedy byli Ženíšek, Aleš, Pirner, Liška, Schikaneder, Liebscher a Kautský. Uvedené návrhy byly posouzeny na druhém setkání poroty dne 23. března. Nicméně i z došlého množství návrhů byly nakonec jako realizovatelné shledány pouze dva a to právě návrh Ženíškův a poté podklady dodané vídeňským dekorátérem Václavem Kautským, který pracoval spolu s firmou Brioschi a Burghardt. Z těchto dvou byl jako vítězný nakonec zvolen ten od Františka Ženíška, avšak byl vysloven návrh, že by zhotovitelem finálních prací měl být v tomto směru zběhlý dekorátér Kautský. Rovněž bylo autorovi vítězného návrhu doporučeno, aby svoji koncepci ještě dopracoval, především v otázkách obruby.<sup>142</sup>

Bohužel ani z této soutěže se nedochovaly všechny návrhy. Maxmilián Pirner si vyžádal prostřednictvím svého přítele Tulky svůj návrh zpět, nedochoval se ani návrh Liškův (respektive pouze vlys) a nejsou známy ani podoby návrhů Schickanederova a především druhým místem oceněný Kautského návrh. Pro posouzení kvality soutěže a přihlášených prací však mohou poskytnout určitou představu dochované návrhy od Františka Ženíška a Mikoláše Aleše.<sup>143</sup> Stejně tak se dochoval popis přihlášených děl od Jana Nerudy, které jej uveřejnil v Národních listech ještě před finálním rozhodnutím poroty.

Neruda si velmi cenil dekorátérských schopností Václava Kautského, který velmi dokázal vystihnout podstatu divadelní dekorace, především v bohatě řešené okrajové borduře. Dále byly v tomto návrhu zastoupeny personifikace Písni, uprostřed opony potom personifikace

---

<sup>142</sup> Tamtéž, s. 155 – 157.

<sup>143</sup> Obr. 30) - Praha, hlavní město: Národní divadlo: Múzy a ornament, návrh na oponu Národního divadla, 1881  
Autor: Mikoláš Aleš

Poezie, dále postavy Múz, české zacílení bylo posíleno použitím postavy Lumíra a slovanskými postavičkami ve spodní části opony.<sup>144</sup>

Jako pravý opak vylíčil Neruda návrh pořízený Mikolášem Alšem, který se vyznačoval výrazným češtvím a zároveň jednoduchostí. Střední postava opony byla pojata jako personifikace českého dramatického umění a doprovázely ji postavy Hudby a Tance. Ovšem použité ornamenty se Nerudovi zdály poněkud méně poutavé, stejně jako převládající barva byla příliš mdlá pro použití v umělém světle. Typický styl Mikoláše Alše se však projevil v dětských postavách při slavnosti pokládání základního kamene v návrhu vlysu. Alšův návrh, patřící k oněm dochovaným se skutečně vyznačoval velkou jednoduchostí a zkratkou, volná místa středního paneau vyplňoval ornamentem. Je velmi těžké odhadnout, zdali by při výběru tohoto návrhu ke konečné realizaci netrpěl zcela stejným neduhem jako opona Ženiškova, tedy že po převedení do velkého formátu by celé dílo působilo disproporčně.<sup>145</sup>

Poněkud všeobecně a povrchně se k tématu vyjádřili (dle Jana Nerudy) dva autoři a to Schikaneder a Liška. Jejich návrhy byly podle jeho názoru vyvážené, harmonické, ale postrádaly hlubší přesah. Naopak myšlenkově velmi bohatou práci představil porotě Maxmilián Pirner, který opět prezentoval postavy různých druhů dramatického umění.<sup>146</sup> Způsob konstrukce Pirnerových alegorií byl však porotou hodnocen jako příliš odvážný, příliš plný výjevů, což vyvolávalo dojem jakési mozaikovitosti. Zpracování návrhu v určitém smyslu připomínala skutečně spíše návrh na výzdobu například klenby s jednotlivými přesně oddělenými poli. Ve středu byla umístěna sedící alegorická postava, s níž měly korespondovat postavy umístěné v samostatných oddílech bordury. Podobným přeplněním výjevy byl charakteristický i návrh Liebscherův (alespoň podle dobových hodnotitelů).<sup>147</sup>

Právě návrh Adolfa Libebeschera<sup>148</sup> se nakonec dočkal realizace, ačkoli nikoli jako součást výzdoby Národního divadla v Praze. Roku 1892 - 1893 byl proveden v Národním divadle ve slovinské Lublani. Tento návrh je možné přiřadit kromě většího množství statujících figur rovněž k těm, které se přikláněly ke klasicizující tendenci. Uprostřed výjevu v druhém plánu je umístěno alegorické vyobrazení ženské postavy, které se přicházejí poklonit zosobnění jednotlivých druhů umění, stejně jako alegorická postava stavitele, odkazující k procesu

---

<sup>144</sup> NERUDA, Jan. Feuilleton: Opony Národního divadla, s.1.

<sup>145</sup> Tamtéž.

<sup>146</sup> Obr. 31 ) - Praha, hlavní město: Národní divadlo: Alegorické postavy v oválných a čtyřúhelných medailonech, soutěžní návrh na oponu ND, 1879 Autor: Maxmilián Pirner

<sup>147</sup> Tamtéž.

<sup>148</sup> Obr. 32) - Praha, hlavní město: Národní divadlo: Nerealizovaný soutěžní návrh opony pro Národní divadlo z roku 1880 Autor: Adolf Liebscher. Návrh použil malíř o dvanáct let později pro divadlo v Lublani.

budování Národního divadla. V prvním plánu jsou umístěné napůl sedící a napůl ležící postavy vodních nymf a dalších nadpřirozených bytostí.<sup>149</sup>

Podklady zaslané Františkem Ženíškem byly plné velmi zajímavých jednotlivostí, základní skupina byla tvořena vítězným Géníem s dvěma ženskými postavami Hudbou a Dramatem. Návrh vlysu byl velmi podobný tomu, který předložil Mikoláš Aleš.

Pro všechny přihlášené návrhy byla charakteristická snaha vyhovět přáním poroty, kterým se snažili vyhovět tím, že na oponu umísťovali v různých obměnách vznášející se alegorické (většinou ženské) postavy, které představovaly buď Poesii, Nadšení, Umění, Fantasii, apod. Okolo nich pak jako stafáž se objevovaly podle volby hlavního tématu další přidružené postavy, v některých případech i dětské postavy putti, kteří kompozici dokončovali. Počet doprovodných figur byl návrh od návrhu jiný, Ženíškův návrh, stejně jako ten z dílny Mikoláše Aleše byl spíše minimalistický, naopak velké množství postav bylo možné nalézt na Libescherově návrhu. Ve vlysu se opět zcela v souladu s přáním poroty objevovaly až na výjimky pouze dětské postavy, které určitým způsobem interpretovaly příběh založení a budování Národního divadla.

Jak však bylo uvedeno výše, jakkoli se porota rozhodla již na svém druhém zasedání na konci března, výsledky byly oznámeny až dne 7. srpna. Nicméně jednání s Františkem Ženíškem o podobě budoucí realizace byla zahájena již dříve, aby byly dojednány přesné podmínky toho, jak měl být řešen vztah mezi autorem návrhu a finálním zhotovitelem. Vídeňští dekoratéri žádali za svoji práci celkovou odměnu ve výši 4000 zlatých, za provedení opony a vlysu v klišových barvách. Později došlo ke snížení ceny na 3 000 zlatých. Byly také vyjasněny autorské vztahy, neboť porota a Sbor přenechaly nakonec návrh bordury Kautskému, ovšem s dovětkem, že Ženíšek měl mít při tom poslední slovo, tak aby spolu všechny části opony souzněly. Rovněž se zavázal provést kartóny v poloviční velikosti oproti očekávanému originálu a za své práce si neváhal říci o dostatečnou odměnu, která byla nakonec stanovena na 3 000 zlatých (což byla stejná suma, jaká byla vyplacena dekoratérské dílně za finální provedení celé opony!). Tyto přípravné práce byly hotovy na jaře roku 1881, kdy byly tyto kartony rovněž vystaveny na výstavě Umělecké besedy.<sup>150</sup>

Vlastní provedení opony ve Vídni proběhlo velmi rychle, neboť již dne 4. července mohla porota přejmout hotovou práci. Provedení však rozhodně nedosahovalo takových kvalit, jak porota od renomované firmy očekávala. Došlo k několika neprojednaným změnám, především v nejdůležitější figurální části opony. V koloritu opony byla dále zvolena harmonie, která nebyla vlastní původnímu autorovi, tedy Františku Ženíškovi (výrazné použití

<sup>149</sup> *Malované opony divadel českých zemí*, s. 135.

<sup>150</sup> MATĚJČEK, Antonín. *Národní divadlo a jeho výtvarníci*, s. 161.



chladných stínů v pleti figur), což se markantně projevilo především při zkoušení opony za umělého osvětlení dne 21. července 1881. Proto bylo rozhodnuto o nezbytnosti dalších oprav a to původní technikou.<sup>151</sup> Vídeňská firma Brioschi a Burghardt se zavázala k rychlé nápravě.

Při zpětném pohledu však není možné veškeré nedostatky této první opony dát na vrub zhotovitelské firmě. I samotná povaha Ženiškova návrhu se neblaze projevila při konečné realizaci. Co v rovině maloformátového návrhu působilo elegantně, stalo se při převedení do skutečné velikosti řídkou, formálně neskloubená komposicí, nápadná byla rovněž přílišná velikost figur. Nevhodně působil rovněž protiklad plošného pozadí s plasticky vypjatými objemy postav.

Již o několik týdnů později došlo k osudnému požáru Národního divadla, přičemž došlo k totálnímu poškození kopule, hlediště a jeviště. Rovněž opona byla zcela zničena. A právě úkol obnovit oponu byl jedním z nejzásadnějších při restauračních pracích na divadle. Ve stavebním výboru bylo v tomto ohledu jednání v průběhu léta roku 1882, přičemž bylo zprvu uvažováno o tom, že bude využit znovu vítězný Ženiškův návrh. Bylo také uvažováno o tom, že by mohl být zhotovitelem prací (konkrétně prací na středním panneau) podle jeho návrhu Vojtěch Hynais, český malíř s francouzským školením. Jeho odpověď na návrh výboru byla zřejmě záporná, neboť po jistou dobu uvažovali dále porotci o malíři jihoslovanského původu Šubičovi. Zřejmě někdy v průběhu léta roku 1882 však již došlo k definitivní změně názoru a jako autor opony byl osloven právě Vojtěch Hynais, ovšem podle svého vlastního návrhu. Porota však po jistou dobu jednala s oběma zainteresovanými autory, tedy jak Ženiškem, tak Hynaisem. Hynais ještě několikrát (a důrazněji) v korespondenci s výborem negoval možnost pracovat podle Ženiškova návrhu: „Neráčiž veleslavný výbore, si tu vykládati co neochotu k vykonání čestné té úlohy, nýbrž poctivým odmítnutím plagiátu myšlenky svého kolegy.“<sup>152</sup> Nakonec si oba malíři mezi sebou eventuální jádro sporu vložené mezi ně výborem a porotou vyříkali a nebylo již bráněno tomu, aby se zahájily práce na nové oponě Národního divadla.

Hynais dostal pro její zhotovení termín 9-12 měsíců a za svoji služby požadoval celkovou částku 10 000 zlatých, ze kterých však chtěl nakoupit i plátno a barvy. V průběhu podzimu roku 1882 pobýval malíř střídavě v Praze a Paříži a věnoval s přípravným pracím.<sup>153</sup> Z některých přípravných studií je známo, že Hynais pracoval na různých podobách

<sup>151</sup> Objevily se i názory, že by opona měla být vytvořena zcela nová, tento názor zastával například člen poroty Durdík, další člen poroty Miroslav Tyrš navíc tvrdil, že nové práce by neměly být svěřovány firmě, která již jednou zklamala důvěru). NOVÝ, Otakar. *Národní divadlo 1883-1983: Stručné dějiny jeho budování a průvodce budovou*, s. 22.

<sup>152</sup> MATĚJČEK, Antonín. *Národní divadlo a jeho výtvarníci*, s. 262.

<sup>153</sup> V korespondenci s Josefem Václavem Myslbekem z této doby mimo jiné napsal: „O voponě nic zvláště nového, než že začínám tak, jak by vůbec předešlých skizz nebylo, jsem se takřka ažral do toho, a všechno začnu znova, an myslím, že se to vše nemůže dle jakéhokoli receptu dělat, a cit jest nejjistější měřítko v těch věcech. Snad za krátko Ti mohu poslat pausy jiných obrub, než těch v Praze, ode mě těžko pořízených.“ Tamtéž, s. 263

kompozice. Především nejdůležitější střední část s postavami personifikací Dramatu, Komédie, Frašky a Génie národa českého procházela několika mezifázemi.<sup>154</sup> Počátkem následujícího roku byly již návrhy podle všeho hotovy, v červnu roku 1883 pak dorazil Hynais spolu se dvěma pomocníky Karbowskiem a Desrivierem, kde po určitých neshodách se stavebním výborem začali s realizací definitivních prací na oponě. Ty byly ukončeny po třech měsících intenzivní práce.<sup>155</sup> Opona byla veřejně poprvé představena při znovuotevření Národního divadla dne 18. listopadu roku 1883. Ani tato opona se nesešla s plným pochopením zadavatelů prací, stavebnímu výboru se nelíbil obsah některých zobrazených dějů, nicméně existoval tlak na co nejrychlejší umístění opony na místo, tak se sbor vyjádřil že je možné ji instalovat, avšak „arci s tím vyhrazení, že všechna morální zodpovědnost za provedení umělecké části připadá jedině Hynaisovi“.<sup>156</sup>

Opona si však velmi rychle získala širokou oblibu mezi diváky divadla, kteří dokonce požadovali to, aby byla stahována i v průběhu přestávek jednotlivých představení, aby ji mohli co nejdéle obdivovat. Popularita opony, která se do jisté míry stala závazným vzorem pro další opony tvořené na našem území, byla velmi vysoká i v následujícím období, kdy jí například Karel Čapek věnoval esej s názvem „Před Hynaisovou oponou“, kde se zabýval zejména otázkou její přitažlivosti a půvabů a toho, odkud se bere neslýchaná vznešenost tohoto díla.<sup>157</sup>

### 6.1.3 Ženíškova opona Národního divadla

Návrh a následně realizovaná opona autora Františka Ženíška byla charakteristická svojí jednoduchostí, která byla při vypisování soutěže požadována (jednoduchost a jasnost myšlenky, čistota koloritu).<sup>158</sup> Opona, která byla, jak bylo od výboru požadováno, orámována bohatou dekorativní bordurou, měla ve svém středu panneau s pouhou čtveřicí (v některých verzích návrhu pěticí) postav. Hlavní postavu představoval Génie (okřídlená mužská postava) zobrazující alegorii dokončení budování Národního divadla. Na hlavě měla postava umístěný vavřínový věnec a v ruce třímala ještě jeden věnec a druhé pozdvížené ruce poté

---

<sup>154</sup> BISSEL, Tamara. PRAHL, Roman. The „Nation for itself and the currtain for the Czech National theater“, s. 530.

<sup>155</sup> Vlastní zhotovování opony bylo realizováno v budově technické školy na Karlově náměstí.

<sup>156</sup> DVOŘÁK, František. *O Národním divadle: zastavení s Františkem Dvořákem*, s.64.

<sup>157</sup> Čapek ve své eseji připustil, že tato vznešenost mohla být přejata z francouzských vzorů exilovaných Ženíškem během jeho tamních pobytů. Tamtéž, s. 65.

<sup>158</sup> Obr. 33) - Praha, hlavní město: Národní divadlo: Realizovaný návrh první opony Národního divadla, 1880 Autor: František Ženíšek. V r.1881 s divadlem opona shořela.

palmovou ratolest.<sup>159</sup> Hlavní postava byla doprovázena dvojicí ženských personifikací a to Hudbou a Dramatem. Další doplňující postavou byl putii (jeden či dva, podle dochované varianty návrhu), kteří drželi atributy spjaté právě s hudbou a dramatem. Postava Génia byla, tak jako pozdější Hynaisův Génius v bílé říze s červeným přehozem. Tato „slovanská“ volba byla cílená, stejně příhodně „slovanský“ zjev génia. Hudba a Drama byly zobrazeny jako velmi mladé dívky částečně zahalené v antikizujících oděvech. Celá skupina představuje pyramidální kompozici, jejíž základnu tvoří putti a po stranách Hudba a Drama zobrazené z profilu a středem je z en facu zobrazený Génius, respektive jeho pozvednutá ruka třímající věnec. Tato v zásadě velmi prostá kompozice, umocněná ve své jednoduchosti i téměř monochromatickým oblačným pozadím byla jistě pro porotce velmi přitažlivá, když jim byla představena v podobě zmenšeného návrhu, nicméně po převedení do většího formátu byla tato jednoduchost, jak již bylo uvedeno, spíše na překážku celkovému vyznění díla.

V přímém rozporu s centrálním výjevem byla okolní bohatá bordura, která byla pojednána v širším pásu na bočních stranách a na spodní části opony, na horním okraji se poté jako spletená girlanda z listů. Styl bordury odkazoval k italským antickým a renesančním vzorům, například výzdobě Vatikánu, či výmalbám starořímských paláců. V orámování architekturou bylo možné spatřit drobné postavy jednotlivých „moderních ctností“ jako byly Osvěta, Sebepoznání, Práce, Humanita, Spravedlnost a Láska. Dále byla bordura doprovázena nezbytnými erby, které odkazovaly na české, respektive pražské zacílení divadla. Ve spodní části bordury byl umístěn výjev odkazující k pokládání základních kamenů divadla, které proběhlo v roce 1868. Drobní putti doprovázení vodní Nymfou (Vltavou) na loďce přivázejí kameny označené místem původu a skládají je na místo určení. Jakkoli se jednalo o výjev důstojného národního aktu, Ženíškovi se podařilo jej pojmout takovým způsobem, že vypadal lehce až hravě, přesto ne groteskně.

Právě tento spodní vlys byl například Weitenweberem ceněn z celého návrhu nejvíce: „ ... za nejpěknější ozdobu opony (považuji) její spodní obrubu – rozkošný to vlys, na němž v postavách dětských allegoricky zobrazen jest počátek stavby jedné z nejvýznamnějších scén památné této doby.“<sup>160</sup>

---

<sup>159</sup> V jedné ze studií k této oponě je postava Génia zobrazena tak, že má u nohou erb s vyobrazením heraldických symbolů země Koruny české. Postava je v této studii rovněž koncipována jako mužská a místo palmové ratolesti poté v ruce drží zapálenou pochodň. *Malované opony divadel českých zemí*. s. 132

<sup>160</sup> ŽENÍŠEK, František. *František Ženíšek (1849-1916): [Národní galerie v Praze, Valdštejnská jízdárna, Praha, 2005]*. 1. vydání. Editor Naděžda Blažičková-Horová. Praha: Národní galerie, 2005. ISBN 80-703-5315-5. s. 45.

#### 6.1.4 Hynaisova opona pro Národní divadlo

Vojtěch Hynais, který se předtím neúčastnil žádné ze soutěží na oponu Národního divadla, se nakonec paradoxně stal tím, který je s oponou české první scény spojován nejvíce a nejčastěji. Po jednáních, která probíhala zejména v létě roku 1882 (a během kterých bylo spekulováno několik variant možného postupu od obnovení Ženíškovy opony, přes její úpravy, povolání malíře Šubiče, až po realizovanou variantu oslovení Hynaisie) zahájil zhruba deset měsíců trvající intenzivní práce na oponě.<sup>161</sup>

Hynais sám o své tvorbě opony možná až příliš melodramaticky napsal: „Myšlenka opony vznikla po požáru, z obrovského zdrcení po tomto neštěstí. Kde kdo obětoval, co mohl, ta všeobecná obětavost i nejchudších vrstev, kuráž nepodat se tomu a odolat – to vzbudilo veliký dojem. Mně to tak imponovalo, ten elán, ta obětavost, že jsem si řekl, to je něco, co si ten národ zaslouží, aby se to zvěčnilo. Mnou to tehdy tak pohnulo a řekl jsem si, že je předmět sám sebou nalezen. A je to pro naše divadlo – jinde nemá smysl.“<sup>162</sup> Nová koncepce podoby opony však byla jiná, než tomu bylo u Ženíškova návrhu. Vzhledem k prožité tragédii, i celému příběhu budování nacionálně české divadelní budovy, se jako vhodné téma jeví právě budování divadla.

Tato opona se námětově odkazuje opět k procesu budování divadla jako takového, včetně využití velmi silného momentu národních sbírek. Toto nepředstavovalo zcela nový koncept, ale celkové pojetí, které můžeme u Hynaise spatřit, se zcela vymykalo pojetí, které známe z návrhů pro předchozí soutěže i z realizovaného Ženíškova díla.

Opona byla proti předchozí zasazena do architektonického rámce, konkrétně rozestavěného chrámu, z něhož divák může spatřit pouze sloupovou kolonádu a část schodiště. V pozadí se pak rýsuje rovinatá krajina s listnatými stromy. V prvním plánu vidíme skupinu osob, které jsou seskupeny kolem personifikovaného zobrazení Tragédie, která je usazena na sloupové hlavici korintského typu, a u ní stojící Komédie. U nohou Komédie je možné spatřit postavu malého hochy s šaškovskou čapkou, který prezentuje Frašku. Tyto postavy jsou zobrazeny téměř ve středu kompozice s mírným vyosením na pravou stranu. Ostatní postavy shluklé okolo těchto alegorických bytostí představují dělníci, umělci a lid. Mezi umělci je možné spatřit zejména malíře, sochaře, dále herce, básníky a skladatele. Zobrazením lidu se Hynaisovi podařilo do opony zakomponovat i téma národních sbírek, neboť zástupci jednotlivých stavů a věků přinášejí dary. Jako velmi významné zobrazení bylo a je v tomto

<sup>161</sup> Obr. 34) - Praha, hlavní město: Národní divadlo: Slavie truchlí nad shořením divadla a obětavý národ jí přináší dary, génius národa žehná lidu, 1883 Autor: Vojtěch Hynais

<sup>162</sup> DVOŘÁK, František. *O Národním divadle: zastavení s Františkem Dvořákem*, s. 63.

smyslu chápáno zejména vyobrazení vdovy s děckem, která neváhá obětovat svůj poslední groš stavbě nacionálně českého divadla. Jsou zde i další postavy, prozatím váhající, zdali mají finance na stavbu přispět. Tato uskupení „skutečných“ osob z lidu odpovídá podle Praha velké oblibě tzv. živých obrazů.<sup>163</sup>

Nejvýznamnější a jistě i nejvíce diskutovanou postavou celé opony však zůstává postava Génia, vznášející se ve vzduchu nalevo od středu malby. Okřídlená postava Génia je oděna v bílé volné říze a v rukou třímá prapor v národních (slovanských barvách) červen a bílé a třímá vavřínový věnec. Celková podoba této postavy odpovídá symbolu naděje a oslavy znovuzrození divadla. Génieus hledí přímo na skupinu stavitelů a umělců, kteří se významně zasloužili o znovuvybudování chrámu umění. Postava génia je zcela určující pro celou oponu a představuje nejvíce „národní“ element na celém obraze. Dalšími letícími postavami jsou poté putti, věnčící kartuš s letopočtem nového otevření. Jejich postavy přestupují ze středního malovaného panneau do široké okrajové výzdoby. Tímto věnčeným datem, stejně jako hlavním tématem opony celkový její ráz velmi dobře konvenuje s nápisem „Národ sobě“, který je zakomponován v architektuře nad vlastní oponou. Národní tematika je dále akcentována například pomocí figury lva stojícího na sloupové kolonádě v pravé zadní části opony.

Bordura,<sup>164</sup> je méně rozdrobena, než tomu bylo u předchozí Ženíškovy opony. Ve spodním vlysu jsou (tak jak odpovídá doporučení poroty) užity dětské figury, nicméně v poněkud odlišném vyobrazení, než tomu bylo u první opony. Dětské postavy slouží jako štítonoši jednotlivých zemských a městských erbů.<sup>165</sup> V bočních částech bordury jsou zobrazeny dvě karyatidy.<sup>166</sup> Okolní ornament je potom tvořen z třásní, palmových a vavřínových ratolestí a také z „národních“ lipových úponků.

Velkou inovací bylo to, že všechny postavy byly malovány podle živých lidí, šlo tedy o velmi kvalitně vyvedené portréty. Snahou umělce bylo vytvořit zde obraz současné české společnosti (na příkladu konkrétních lidí), budující si své vlastní Národní divadlo. Jako vzory stáli Hynaisovi jeho přátelé, pro postavu vdovy v pravé části opony například jistá paní Jetelová, sehnutý muž je pan Karbowksi, malířů přítel. Dominantní postava herce byla

---

<sup>163</sup> BISSEL, Tamara. PRAHL, Roman. The „Nation for itself“ and the currtain for the Czech National Theater, s. 530.

<sup>164</sup> Vyrovnávající ohromnou celkovou plochu opony (12 x 13m) do příznivějšího obdélníku členěného nepravidelnými intervaly.

<sup>165</sup> Tyto štíty dodal Hynaisovi Mikoláš Aleš. Dále jsou užity erby Jana Žižky z Trocnova a Jiřího z Poděbrad.

<sup>166</sup> Které Roman Prahl nazývá díky jejich somatotypu jako těhotné (pregnant). BISSEL, Tamara. PRAHL, Roman. The „Nation for itself“ and the currtain for the Czech National theater, s. 531.

ztvárněna podle Jurije Šubiče, malíře který se podílel na výzdobě divadla. Předlohou k postavě Génia byla francouzská malířka Suznane Valadonová.<sup>167</sup>

## 6.2 České divadlo v Brně

Počátky jazykově českého divadla v Brně byly komplikovanější než v jiných městech a proto až do počátku 80. let 19. zajišťovali nacionálně česká představení ochotnické soubory realizující představení zejména v sálech hostinců. Prvním stálým působištěm českých souborů byl až tzv. Besední dům navržený architektem Theofilem Hansem v letech 1871 – 1873 a spravovaný Akciovou společností Besedního domu. Nicméně v průběhu 70. let 19. století zde působili společnosti bez řádné divadelní koncese. Počátkem 80. let tedy došlo k vytvoření Družstva českého Národního divadla v Brně, které se mělo postarat o pravidelná oficiální jazykově české představení. Besední dům, s nímž pro tato představení počítali, však přestal velmi brzy vyhovovat především bezpečnostním podmínkám a to především s ohledem na zpřísnění kontrol stavu divadel po tragickém požáru vídeňského Ringtheater. Proto bylo rozhodnuto o adaptaci budovy na Veveří ulici pro divadelní účely, kde bylo poprvé v českém jazyce hráno dne 6. prosince roku 1884.<sup>168</sup> K dalším úpravám divadelního sálu došlo v průběhu 90. let 19. století pod vedením Friedricha Münzbergera. V tomto stavu divadlo jako česká scéna sloužilo až do roku 1944 a to pod různými názvy: „České národní divadlo v Brně“ či „České lidové divadlo v Brně“.<sup>169</sup>

### 6.2.1 Opona českého národního divadla v Brně

Opona tohoto divadla, které samo o sobě nemělo příliš významnou architektonickou podobu, byla navržena a zhotovena malířem dekorací Václavem Kautským, který dlouhodobě žil a pracoval ve Vídni a spolupracoval především s firmou Brioschi-Burghardt. Spolu s nimi se také účastnil soutěží na výzdobu opony Národního divadla. Jeho návrh pro soutěž se nedochoval, nicméně Milan Kreuzzieger vyslovil názor, že právě opona tzv. divadla Na Veveří (tedy nacionálně českého brněnského divadla) byla Kautským provedena podle tohoto návrhu, který se v soutěži umístil jako druhý po návrhu Františka Ženíška. Pokud by tomu tak mělo být, nemohlo se jednat o návrh do třetí soutěže o oponu (v níž se Kautský umístil

---

<sup>167</sup> Miroslav Tyrš si při hodnocení této postavy neodpustil hodnocení, že tato postava je „až příliš bezprostředně ze života vzatá“. DVOŘÁK, František. *O Národním divadle: zastavení s Františkem Dvořákem*, s.67.

<sup>168</sup> Obr. 35) – České divadlo na Veveří ulici v Brně. 20. léta 20. stol.

<sup>169</sup> HILMERA, Jiří. *Česká divadelní architektura: Czech theatre architecture*, s. 48.

druhý), neboť její popis je znám z Nerudova příspěvku v Národních listech. O tomto návrhu víme, že na rozdíl o realizované podoby opony v Brně obsahoval kromě obligátních postav Múz také některé české či slovanské prvky jako například umístění postavy pěvce Lumíra, či bohatě dekorovanou postavu alegorii „Českých dějin“. Vysvětlením by tedy mohlo být, že se jednalo o návrh pro druhou soutěž.<sup>170</sup>

Opona<sup>171</sup> realizovaná počátkem 80. let 19. století pro nacionálně české divadlo v Brně naopak (možno říci i paradoxně) nenese žádný z těchto nacionálních prvků a nevyznačuje se konkrétní národností specifikací. V porovnání s jinými oponami tohoto období působí klasicizujícím dojmem, její figurální část je tvořena pohledem do antického města Athény a zobrazuje přesně uprostřed postavu boha Apollóna obklopeného po obou stranách Múzami. V druhém plánu je možné v architektuře vidět postavy v antických oděvech, nicméně jejich konkrétní význam není možné vyčíst. Výjev je kromě architektonického rámování uzavřen také stromy, které tvoří nad Apollónovou hlavou pomyslnou klenbu. I bordura má klasicizující podobu, vyznačující se geometrickým ornamentem.

Celkově lze konstatovat, že tato opona se vymyká z běžného úzu podoby opon pojednaných v daném časovém období a odvolává se ke konceptu opon z počátku 19. století. Proč nacionálně čeští obyvatelé Brna, kteří stejně jako jejich krajané v Praze, potřebovali zajistit svému divadlu vymezení vůči německo jazyčné konkurenci, zvolili pro své divadlo tento typ opony, se nepodařilo na základě dostupných archivních a dalších materiálů potvrdit a bude nutné se k této otázce ještě v budoucnu vrátit.

### 6.3 Městské divadlo v Plzni

V Plzni se stejně jako v jiných velkých českých městech začala pravidelná divadelní představení objevovat již koncem 18. století. Jazykově české divadlo se poté pravidelně hrálo od roku 1818 a to ve velké síni radnice, stejně jako v hostincích U arcivévodky Ferdinanda, U bílé růže, či U zlatého orla. Ovšem dané místnosti nebyly schopné pojmout všechny zájemce o tato vystoupení, proto byly zahájeny adaptační práce na obecním domě. Ani tato eventualita se však nejevila jako dlouhodobě životaschopná, proto bylo nakonec přikročeno k vytvoření specializované divadelní budovy. Ta první byla vyhotovena podle návrhů Lorneza Sachettiho na místě dnešního nároží Riegerovy ulice a sadů Pětatřicátníků. Divadlo pravidelně hrálo od

---

<sup>170</sup> *Malované opony divadel českých zemí*, s. 58 – 59. NERUDA, Jan. Feuilleton: Opony Národního divadla, s.1.

<sup>171</sup> Obr. 36) - Brno (okres Brno-město): Divadlo na Veveří: Apollón a Múzy na Akropoli před chrámem Pallas Athény, 1881 Autor: Jan Václav Kautský

roku 1832.<sup>172</sup> Provozovatelem bylo nejprve právovárečné měšťanstvo, později samotné město Plzeň.<sup>173</sup>

Plzeň se v druhé polovině 19. století stala sídlem mnoha nových průmyslových podniků a počet jejích obyvatel vzrostl na více než 50 000. Proto bylo rozhodnuto o stavbě adekvátně velké divadelní budovy, pro jehož stavbu byl vybrán pozemek v horní části Smetanových sadů.<sup>174</sup> Aby bylo ověřeno, že v tomto místě může divadlo stát, byla objednána studie od architektů Fellnera a Helmera. Po obdržení podkladů byla vyhlášena veřejná soutěž a to dnem 2. června roku 1896. Mezi požadavky byl počet diváckých míst mezi 1 050 – 1 250 s patřičným řazením (lůže, sedadla, místa k stání). Uzávěrka byla stanovena na 15. září roku 1896 a do poroty byli jmenováni například profesori pražské techniky Jiří Padole a Josef Schulz. Obdrželi celkem třináct návrhů, nicméně pod několika jednáních dospěli k názoru neudělit první cenu. Dvě druhé ceny byly rozděleny mezi Václava Bergera a Františka Krásného s Josefem Hoffmannem. Třetí cenu potom obdržel Alois Černý spolu s Karlem Kepkou. Dále se umístili Antonín Balšánek a Franz Krauss s Josefem Tilkem a ateliér Kučera a Müller. Tyto návrhy byly všechny od architektů zakoupeny pro eventuální realizaci a byly všechny prezentovány na stránkách odborných časopisů. Jednou z variant dalšího postupu bylo zkombinování zdařilých prvků jednotlivých návrhů do jednoho ideálního. Tím, kdo měl tento postup aplikovat, byl autor jednoho ze zakoupených návrhů a to Antonín Balšánek. Držel se přitom rad, které mu udělili členové odborné poroty a na konci roku 1898 mohl předat schválené plány na novou stavbu. Její provedení bylo svěřeno plzeňskému staviteli Františku Němcovi, který s vlastní realizací začal v roce 1899. Divadlo samotné bylo otevřeno v září roku 1902.<sup>175</sup>

### 6.3.1 Opona Městského divadla v Plzni

Při pracích na výstavním městském divadle se zadavatelé neřídili striktně vždy podmínkou soutěže na určitý prvek výzdoby a přidělovali některým umělcům práce přímo. Takový byl i osud opony plzeňského divadla.<sup>176</sup> Nicméně dokladem toho, že alespoň v prvotních fázích skutečně město soutěž pořádat chtělo, jsou připravené archy k přihlášení, uložené v Archivu Města Plzně, z nichž je vyplněný jen jediný a to ten patřící malíři Augustinu Němejcovi.

<sup>172</sup> České divadlo pravidelně od roku 1835.

<sup>173</sup> HILMERA, Jiří. *Česká divadelní architektura: Czech theatre architecture*, s. 56.

<sup>174</sup> Obr. 37) – Městské divadlo J.K. Tyla v Plzni

<sup>175</sup> Tamtéž. Dále *Dějiny Plzně v datech: od prvních stop osídlení až po současnost*. 1. vydání. Sestavil Ivan Martinovský. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2004. ISBN 80-7106-723-7.

<sup>176</sup> Takovýmto způsobem byla například svěřena plzeňskému rodákovi Josefu Mandlovi práce na výzdobách foyeru divadla.



Tomu bylo zpracování opony přiděleno prokazatelně díky zákulisním jednáním. Jejich hlavním garantem byl poslanec zemského sněmu Schwarz, který již pomáhal Němejcovi získávat některé předešlé kontrakty. Zadavatelé měli o podobě opony zcela jasnou představu a zadání znělo: „Město Plzeň vítá uměny na prahu nového divadla.“ Zasmlyvnili proto malíře a nabídli mu rentu, která měla pokrýt jeho náklady během přípravných prací na návrhu opony. Němejc se však stal autorem pouze figurálního středního panneau, okrajová bordura byla svěřena Karlu Maškovi.<sup>177</sup>

Němejc při koncipování své opony vycházel z fascinace dožívajícími folklórními tradicemi Plzeňska, stejně jako Smetanovou operou *Prodaná nevěsta* a určité prvky odkazující k těmto tématům dokázal vkloubit i do podoby opony. Podobně jako v případě opony Národního divadla od Vojtěcha Hynaise, byli i nyní předlohami pro jednotlivé postavy reální obyvatelé západočeského města. Opona jako taková však nebyla vytvářena přímo v Plzni, kde nebyl dostatečný prostor pro realizaci podobně monumentálního díla, ale v Praze, v ateliéru poblíž Národního divadla. Z jeho fundusu si Němejc mohl navíc vypůjčit některé kostýmy a rekvizity, které mu pomohly při definitivním ztvárnění opony. První práce a oponě začal realizovat ještě před koncem roku 1899, vzhledem k předpokládanému termínu dohotovení divadla však s dokončením nebylo nutné pospíchat a bylo proto hotové až na konci roku 1901. Veřejnost toto díla přijala velmi kladně a dokonce doporučila Vojtěchu Hynaisovi, aby podnikl kroky k tomu, aby byl Augustin Němejc uznán za hodného stát se dopisujícím členem IV. třídy České akademie věd a umění.<sup>178</sup>

Opona sama má svém středu skupinu představující alegorii České hudby, tedy dívky s harfou a u ní na truhle s rekvizitami sedí žena v plzeňském kroji a nahé děcko, kteří představují alegorii Lidové písně. Tato centrální skupina je umístěna mírně nalevo od středu celé opony v prvním plánu. V druhém plánu za nimi nalevo na schodech vedoucích do divadelní budovy vítají příchozí další lidé oblečení v plzeňských krojích (muži, ženy, děti) a s nimi alegorie Plzně, mladá žena s černými vlasy oděná v antikizujícím oděvu. V druhém plánu zprava poté přicházejí Uměny vedeny Tragédií, ženou nesoucí meč s vavřínovým věncem na hlavě. Za ní jde Komédie, prezentovaná formou muže s maskou, dále Satyra, Lyrické drama a Zpěvohra. Na samém konci procesí můžeme spatřit alegorické vyobrazení Komické opery ve formě plzeňského dudáka.

Celá plzeňská opona je charakteristická použitím velkého množství regionálních, možno říci až lokálních odkazů, včetně zakomponování do typické „plzeňské“ kraji v pozadí

---

<sup>177</sup> TETZELI, Jiří. *Augustin Němejc: malíř českého venkova*. 1. vydání. Plzeň: J. Tetzeli, 2011. ISBN 978-80-254-8770-9, s. 23 – 25.

<sup>178</sup> Tamtéž.

s panoramatem hradu Radyně. Celkově tedy v tomto díle Němejc recipoval existující vzory opon nacionálně českých divadel, z nichž čerpal, avšak výraznou inspirací folklórem a místní kulturou vytvořil nadčasové dílo velmi dobře splňující zadání a podtrhující nacionálně české smýšlení tehdejšího vedení města Plzně.<sup>179</sup>

#### 6.4 Opony pro výstavní počiny 90. let 19. století

Tak jako byla 80. léta 19. století charakteristická budováním nových budov městských divadel, především v reakci na zvyšující se poptávku po divadelních představeních, stejně jako v reakci na množící se divadelní požáry starých budov, byla 90. léta 19. století typická velkými výstavními počiny, realizovanými většinou v Praze. Jednalo se například o Jubilejní zemskou výstavu pořádanou v roce 1891 a o Národopisnou výstavu z roku 1895. V rámci těchto výstav byly budovány mimo jiné dočasné hudební a divadelní pavilony, které byly i pro relativně krátkou dobu užívání opatřeny oponami. Opona v tomto případě více nežli v jiných případech sloužila ke sdělení zcela jasného nacionálního poselství.

Příkladem podobné realizace může být například opona vytvořená pro Národopisnou výstavu v Praze s námětem Příchodu praotce Čecha na horu Říp, která byla realizována podle návrhu Mikoláše Alše dvojicí umělců a to Karlem Maškem a Vojtěchem Bartoňkem.<sup>180</sup> Opona byla zhotovována přímo v dějišti výstavy, konkrétně v Kolářově restaurantu ještě v červenci roku 1895. Tvořila zadní prospekt hudebního pavilonu a před ní tedy koncertovala hudební tělesa zpestřující program výstavy. V prvním plánu opony vidíme polopostavy stoupající na horu Říp, v plánu druhém pak již na samotném vrcholu praotce Čecha na bílém koni a jeho družinu, Nad celým výjevem se významně klene duha. Třetí plán tvoří výhled do krajiny, s řekou v levé části. Opona měla podle současníků na diváky výstavy mocný účinek a to dokonce takový, že po skončení výstavy projevila některá města zájem o její převzetí a instalování ve svém divadle. Mezi vážné uchazeče patřily především Tábor a Hradec Králové. Vzhledem k velikosti opony bylo však nakonec rozhodnuto o tom, že opona bude instalována v relativně nedávno zrestaurovaném divadle v Náchodě, kde je tato netradiční opona dodnes uložena.<sup>181</sup>

<sup>179</sup> Obr. 38) - Plzeň (okres Plzeň-město): Divadlo J. K. Tyla: Plzeň vítá uměny na prahu nového divadla, 1902  
Autor: Augustin Němejc (1861-1938), ornamentální bordura K. V. Mašek (1865-1927).

<sup>180</sup> Obr. 39) - Náchod: Opona Příchod praotce Čecha na horu Říp pro Národopisnou výstavu v Praze, 1895  
Pro Divadelní spolek v Náchodě zakoupena v roce 1896. Autor: Mikoláš Aleš (1852-1913), za jeho spoluúčasti malovali K. V. Mašek (1865-1927), Vojt. Bartoňek (1859-1908)

<sup>181</sup> BROUČEK, Stanislav. *Mýtus českého národa: aneb Národopisná výstava československá 1895*. 1. vydání. Praha: Littera Bohemica, 1996. ISBN 80-859-1612-6, s. 134 – 141.

## 6.5 Opony divadel ochotnických spolků a malých místních scén bez stálého souboru

Zřejmě nejrozšířenějším druhem malovaných opon v průběhu poslední čtvrtiny 19. století byly opony ochotnických spolků, které se proti výše uvedeným vymezovaly především svojí menší velikostí a také námětovou strohostí. Velmi často, jak bylo uvedeno v úvodu práce, vycházely ze vzorů opon šlechtických divadel a velmi často se na nich objevovali lokální scenérie, architektura, apod. Mezi oblíbená témata opon především nacionálně českých spolků poté patřily také příběhy inspirované Rukopisy. V této souvislosti je možné uvést například již zmiňovanou oponu ochotnického spolku v Jabkenicích vytvořenou Bettinou Smetanovou s námětem Praotce Čecha na Řípu, která byla vytvořena již roku 1877. Tato opona navíc splňuje i další velmi charakterický rys opon tohoto druhu, tedy absenci bordury, tolik typické pro velké městské realizace a její nahrazení principem iluzivní malované červené divadelní opony rozhrnuté do stran a odhalující hlavní výjev.<sup>182</sup>

Zjednodušení podoby opon ochotnických spolků však není možné jednoduše položit do souvislosti s faktem, že byly obvykle zpracovány umělci provinčními, či dokonce diletujícími. Naopak některé opony ochotnických spolků byly realizovány významnými umělci, kteří se však daného schématu drželi na objednávku. Další možností bylo vyobrazení výjevu použitého již na nástěnné malbě či jiné oponě v případě některého z velkých divadel.

---

<sup>182</sup> *Malované opony divadel českých zemí.*

## 7. Shrnutí a závěr

V předcházejících oddílech práce byly prezentovány důležité malované opony vzniklé, či nalézající se na našem území a to s časovým vymezením poslední čtvrtiny 19. století. Jak bylo uvedeno, v tomto období vznikala jednak mnohá nová městská divadla a to především ve vazbě na vyšší poptávku po divadelních představeních, stejně jako v souvislosti s nutnou modernizací divadelních budov ve snaze zajistit co největší bezpečnost diváků. Stejně tak vznikalo množství menších scén pro představení ochotnických, či kočovných spolků.

Ve většině z těchto divadel se nalézala malovaná opona, která byla svými současníky chápána jako jedna z nejdůležitějších částí výzdoby divadelních budov a představovala prostor, kde si výtvarné umění podávalo ruku s uměním dramatickým. Vykazovaly tedy jednotlivé představené opony různých typů divadel rozdílné znaky?

V obecném pohledu lze říci, že opony v daném období se skládaly ze dvou základních částí, tedy středového figurálního paneau a okrajové bordury. Pokud se více zaměříme na rozdíly mezi oponami jazykově českých a německých divadel, můžeme si povšimnout rozdílu v pojednání opon, stejně jako ve struktuře ikonografických námětů. Opony německých divadel byly velmi dekorativní, jejich bordura vykazovala pseudobarokní až pseudorokokové prvky. Námětem byla zejména alegorická zobrazení divadelního umění například i za použití postavy básníka, či spisovatele představujícího svoji práci. Dále byly oblíbené náměty s vazbou na antickou mytologii. Můžeme na druhou stranu konstatovat, že použití národnostních prvků se v tomto případě omezilo na minimum. Naopak u divadel majoritně jazykově českých můžeme pozorovat borduru klasicizujícího (pseudorenesančního) vzhledu. Figurální paneau bylo více nežli v předcházejícím případě místem sdělení poselství o stavbě divadla, příběhu národního umění, apod.

Nicméně oba druhy opon velkých městských divadel byly většinou velmi kvalitně zpracovány a na obou typech zakázek pracovali umělci, kteří prošli zahraničním školením, znali zahraniční paralely, apod. V čem tedy tkví rozdílnost uvedených typů? Podle mého názoru je nutné rozdílnost spatřovat především v rovině zadavatele a formulace objednávky. Malíři v tomto případě plnili zadání individuálního vkusu jednotlivých spolků a měst stojících za stavbami divadelních domů. Německo jazyčná divadla se nemusela vymezovat, emancipovat, mohla se proto na oponách věnovat spíše tématice dramatického umění, spojených s vlastními produkcemi na jevišti. Národně česká divadla (a to včetně většiny divadel ochotnických a opon pro výstavní počiny) musela deklarovat svoji národností

příslušnost, proto se daleko více uplatňoval výjevy například budování divadel, byla akcentována nacionální emblematika, apod.

Zcela zásadní tedy byla rola zadavatele, jak se ukázalo při zkoumání všech výše uvedených opon. Způsoby zadání byly různé, používalo se mechanismu soutěže, mechanismu přímého zadání, někdy byly tyto postupy (i za cenu zákulisních jednání) kombinovány, aby byly splněny nároky kladené zadavatelem. Do budoucna bude tedy nezbytné ještě více se zaměřit právě na tuto stránku studia malovaných divadelních opon a pokusit se v (často neuspořádaných a jen velmi těžko přístupných archivních fondech) najít informace s přesahem na důvody a okolnosti jednání zadavatelů. Právě oni totiž měli zcela stěžejní roli při rozhodování o realizacích a umístění divadelních opon, nejviditelnějších a „nejdůležitějších“ prvků výzdoby divadelních budov.

## 8. Bibliografie

- BACHER, Karl. *Gemalte Theatervorhänge in Deutschland und Österreich*. 1. vydání. München: Bruckmann, 1972. ISBN 3-7654-1427-1.
- BAHNÍK, Václav. *Slovník antické kultury*. 1. vydání. Praha : Svoboda, 1974.
- BISSEL, Tamara. PRAHL, Roman. The „Nation for itself“ and the curtain for the Czech National Theater. *Umění: časopis Ústavu dějin umění Akademie věd České republiky*. Praha: Ústav dějin umění Akademie věd České republiky, v.v.i, 1996, roč. 44, č. 6, s. 520 – 539. ISSN 0049-5123.
- BLÁHA, Jiří. *Josef Platzler (1751 – 1806)*. Olomouc, 2009. Magisterská diplomová práce. Univerzita Palackého v Olomouci, Katedra dějin umění. Vedoucí diplomové práce Ladislav Daniel.
- BROUČEK, Stanislav. *Mýtus českého národa: aneb Národopisná výstava československá 1895*. 1. vydání. Praha: Littera Bohemica, 1996. ISBN 80-859-1612-6.
- Dějiny Plzně v datech: od prvních stop osídlení až po současnost*. 1. vydání. Sestavil Ivan Martinovský. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2004. ISBN 80-7106-723-7.
- Der Hauptvorhang für das neue Stadttheater in Karlsbad. *Neue Freie Presse*. Wien: Österreichisches Journal, 1886, roč. 22, č. 7794, s. 5.
- Divadlo v české kultuře 19. století*. Editor Milena Freimanová. Praha: Národní galerie, 1985. Studie a materiály, č. 2.
- Divadlo v Karlových Varech: historie a obnova na konci tisíciletí*. 1. vydání. K vydání připravil Milan Augustin. Karlovy Vary: Úřad města Karlovy Vary, 1999. ISBN 80-238-4538-1.
- DVOŘÁK, František. *O Národním divadle: zastavení s Františkem Dvořákem*. 1. vydání. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2010. ISBN 978-80-7422-057-9.
- DVOŘÁKOVÁ, Zora. *Když ještě nebyli slavní: nástup výtvarné generace Národního divadla*. 1. vydání. Praha: Mladá fronta, 1988.
- Encyklopedie architektů, stavitelů, zedníků a kameníků v Čechách*. 1. vydání. Praha: Academia, 2004. ISBN 80-200-0969-8.
- FÁK, Jiří. Včelí úl a divadelní opona od Vendelína Bureše. *Vlastivědný sborník: čtvrtletník pro regionální dějiny*. Kralovice: Muzeum a galerie severního Plzeňska, 2009, roč. 19, č. 2, s. 16 – 18.

- Gustav Klimt und die Künstler-Compagnie: (Belveder Wien, 20. Juni – 2. Oktober 2007)*. 1. vydání. Editor Agens Husslein-Arco. Weitra: Verl. Publiaction PN 1 – Bibliothek d. Provinz, 2007. ISBN 978-3-85252-856-4.
- HILMERA, Jiří. *Česká divadelní architektura: Czech theatre architecture*. 1. vydání. Praha: Divadelní ústav v Praze, 1999.
- HILMERA, Jiří. Zámecké divadlo v Českém Krumlově. *Zprávy památkové péče*. Praha: Státní ústav památkové péče, 1958, roč. 5, č. 18, s. 71 - 95. ISSN 1210-5538.
- HILMERA, Jiří. *Jevištní výtvarnictví 17. a 18. století v Čechách*. Nepublikováno, před rokem 1963.
- HILMERA, Jiří. *Pražská divadla: Theatres of Prague*. 1. vydání. Praha: Zlatý řez, 1995.
- JANÁČEK, Jiří. *Čtyřikrát Městské divadlo Liberec*. 1. vydání. Liberec: Bor, 2004. ISBN 80-86807-07-X.
- KAZDOVÁ, Markéta. *Divadla v Římě*. Brno, 2008. Bakalářská diplomová práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav archeologie a muzeologie. Vedoucí práce prof. PhDr. Jan Bouzek, DrSc.
- LOSOS, Ludvík. TINTĚRA, Vladimír. Restaurování Hynaisovy opony. *Zprávy památkové péče*. Praha: Státní ústav památkové péče, 1979, roč. 39, č. 1, s. 9-16. ISSN 1210-5538.
- Malované opony divadel českých zemí*. 1. vydání. Editor Jiří Valenta. Praha: Národní informační a poradenské středisko pro kulturu v Praze, 2010. ISBN 978-80-7068-238-8.
- MATĚJČEK, Antonín. *Národní divadlo a jeho výtvarníci*. 2. vydání. Praha: Stát. nakl. krásné lit., hudby a umění, 1954.
- MĚDÍLKOVÁ, Veronika. Umění a architektura Národopisné výstavy 1895. Diplomová práce. Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, Ústav pro dějiny umění. Vedoucí práce prof. PhDr. Roman Prahel, CSc.
- Mosaik. *Bohemia*. Praha: Andreas Haase, 1887, roč. 60, č. 247, s. 4.
- MOTEJZÍK, Pavel. Augustin Němejc: výtvarný básník a mistr velkých pláten. *Pod Zelenou horou: vlastivědný sborník jižního Plzeňska*. Měčín: Městské úřady Měčín, Nepomuk a Přeštice, 2008, roč. 11, č. 4.
- NERUDA, Jan. Feuilleton: Opony Národního divadla. *Národní listy*. Praha: Julius Grégr, 1880, roč. XX, č. 68.
- NĚMCOVÁ, Gabriela. Zobrazení historických hudebních nástrojů na divadelní oponě na zámku v Českém Krumlově. *Zprávy památkové péče*. Praha: Národní památkový ústav, 2006, roč. 66, č. 3, s. 227 – 231. ISSN 1210-5538.

- NOVÝ, Otakar. *Národní divadlo 1883-1983: Stručné dějiny jeho budování a průvodce budovou*. 1. vydání. Praha: Národní divadlo, 1983.
- Ottův slovník naučný, díl 7 Dánsko - Dřevec*. 1. vydání. Praha: J. Otto, 1893.
- Ottův slovník naučný, díl 18 Navary - Oživnutí*. 1. vydání. Praha: J. Otto, 1902.
- PAŘÍKOVÁ, Marie. *České divadlo (Díl I), Dějiny českého divadla od nejstarší doby do roku 1919*. 1. vydání. Praha: Městská knihovna, 1983.
- PEŠKOVÁ, Pavla. *Zámecká divadla rodu Valdštejnů v Čechách a na Moravě. Divadelní revue*. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2005, roč. 16, č. 3, s. 22 – 42. ISSN 0862-5409.
- PRAHL, Roman. *Gustav Klimt. Ateliér*. Praha, roč. 9. č. 11, s. 16. ISSN 1210-5236.
- ROUBÍNKOVÁ, Dana. ROUBÍNEK, Zdeněk. *Historismus v architektuře Karlových Varů*. 1. vydání. Karlovy Vary: Karlovarské muzeum, 1996. ISBN 80-900188-2-3.
- ROZINEK, Josef. *Opony divadel v Karlových Varech a Liberci*. Praha, 2007. Seminární práce. Univerzita Karlovy v Praze, Filozofická fakulta, Ústav pro dějiny umění.
- SEIFERTOVÁ-KORECKÁ, Hana. *Ein Frühwerk von Gustav Klimt – der Theatervorhang in Reichenberg (Liberec)*. Wien: Österreichischer Bundesverlag, 1967.
- ŠPANOVÁ, Blanka. *Brněnské divadlo ateliéru Fellner a Helmer*. Brno, 2009. Bakalářská diplomová práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Seminář dějin umění. Vedoucí práce prof. PhDr. Jiří Kroupa, CSc.
- ŠTÁVOVÁ, Jitka. *Zámecká divadla rodu Liechtensteinů na českém území: závěrečná studie z ročního výzkumného projektu. Teatralia: revue současného myšlení o divadelní kultuře*. Brno: Masarykova univerzita, 2010, roč. 13, č. 1, s. 32 – 46. ISSN 1803-845X.
- TETZELI, Jiří. *Augustin Němejc: malíř českého venkova*. 1. vydání. Plzeň: J. Tetzeli, 2011. ISBN 978-80-254-8770-9.
- VITRUVIUS, Marcus Pollio. *Deset knih o architektuře*. 1. vydání. Hlavní redaktor Lubor Kára. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, 1953. Edice Architektura, svazek 6.
- ZDEŇKOVÁ, Marie. *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník*. 1. vydání. Praha: Libri, 2004. ISBN 80-727-7194-9.
- ZÍDKOVÁ, Anna. *Fellner a Helmer v Karlových Varech*. 1. vydání. Karlovy Vary: Karlovarské muzeum, 1997. Dějiny a příroda Karlovarska, sv. 2. SBN 80-238-0289-5.
- ŽÁKAVEC, František. *Chrám znovuzrození: o budovatelích a budově Národního divadla v Praze*. 2. vydání. Úvodní slovo napsal Zdeněk Wirth. Praha: Jan Štenc, 1938.



ŽENÍŠEK, František. *František Ženíšek (1849-1916): [Národní galerie v Praze, Valdštejnská jízdárna, Praha, 2005]*. 1. vydání. Editor Naděžda Blažíčková-Horová. Praha: Národní galerie, 2005. ISBN 80-703-5315-5.

*1945 – 1985: 40 Let českého divadla, 1886 – 1986: 100 let divadelní budovy v Karlových Varech*. Odpovědný redaktor Jiří Závíš. Karlovy Vary: Zpč. KNV, odbor kultury, 1986.

#### Archivy:

- Archiv města Plzně – signatura IV.D/1
- Archiv hlavního města Prahy
- Národní archiv – Fond Archiv Národního divadla
- Státní archiv v Liberci — signatura G. d, 709/4 Alte Akten
- Státní archiv v Karlových Varech – signatura L 11 / 10810
- Národní památkový ústav – fotoarchiv
- Moravský zemský archiv
- Národní Muzeum – Divadelní oddělení, archiv fotografií
- ONB Bildarchiv Wien
- Archiv Státní opery Praha
- Archiv Moravského zemského muzea

#### Obrazové přílohy:

Obr. 1) – Půdorys a rekonstrukce divadla v Epidauru podle J. Durma.

*Vitruvius deset knih o architektuře; Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění. 1953.*

Obr 2) - Kresba interiéru divadla Swan od Arendta van Buchella, c. 1596 Univerzita Utrecht.

<http://www.britannica.com/EBchecked/media/11111/Copy-of-Johannes-de-Witts-sketch-of-the-interior-of>

Obr 3) - Antonio Cesti (1623-1669): Představení v divadle Pomo d'oro (1668)

<http://www2.onb.ac.at/sammlungen/musik/publ/hmk.htm>

Obr 4) - Český Krumlov, Zámecké divadlo, opona, Apotheosa svobodných umění, Hans Wetschel a Leo Märkel, 1766

*Foto pořídil: Archiv Národního památkového ústavu, Český Krumlov.*

Obr 5)- Litomyšl, zámecké divadlo, opona, Antický chrám, Josef Platzer, 1797.

*Foto pořídil: Archiv Národního památkového ústavu.*

Obr. 6) - Hluboká, zámek, Romantická krajina, parafrázující pohled na Schwarzenberskou loveckou chatu zvanou Stará obora, Johann Friedrich Stock1858.

*Foto: Archiv Národního památkového ústavu.*

Obr. 7) - Třeboň, Právovárečné divadlo, opona, Apoteóza múz, František Skála, 1871

*Foto: Archiv Města Třeboň*

Obr. 8) - Boskovice, Múzy, Národní divadlo, silueta města, autor neznámý

*Foto: Ivo Mičkal pro Databázi českého amatérského divadla.*

- Obr. 9) - Jabkenice, Praotec Čech, Betty Smetanová, 1877, Památník B. Smetany Jabkenice  
*Foto: Ivo Mičkal pro Databázi českého amatérského divadla.*
- Obr.10) - Bohuslavice, orlovna, Libušino poselství, autor neznámý.  
*Foto: Ivo Mičkal pro Databázi českého amatérského divadla.*
- Obr.11) - František Ženišek - Povolání Přemysla Oráče k vládě - Libušino poselství, 1896.  
*Foto: ŽENÍŠEK, František. František Ženišek (1849-1916): [Národní galerie v Praze, Valdštejnská jízdárna, Praha, 2005].*
- Obr.12) - Mnichovo Hradiště, zámecké divadlo, Vincenc Fischer Birnbaum.  
*Foto: Ivo Mičkal pro Databázi českého amatérského divadla.*
- Obr. 13) – Praha, Stavovské divadlo pohled z Rytířské ulice.  
*Foto: Josef Rozinek*
- Obr. 14) - Praha, Stavovské divadlo, návrh opony, Josef Bergler, 1803  
*Foto: Národní muzeum, divadelní odd. Archiv fotografií:23 F 360 -361*
- Obr 15) - Starý Burgtheater na Michaelplatz před 1888  
*Foto: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Michaelerplatz\\_antes\\_Burgtheater.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Michaelerplatz_antes_Burgtheater.jpg)*
- Obr. 16) - Nový Burgtheater záhy po dostavbě.  
*Foto: [http://en.wikipedia.org/wiki/File:Wiener\\_Burgtheater\\_alt.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/File:Wiener_Burgtheater_alt.jpg)*
- Obr. 17) - opona Heinricha Friedricha Fügera 1794  
*Foto: ONB Bildarchiv Austria*
- Obr. 18) – Opona Josefa Fuxe 1888  
*Foto: ONB Bildarchiv Austria*
- Obr. 19) –Svatba Ariadny a Bakcha Ariadne, Předloha opony pro Komischen Oper na Ringtheater Hans Makart ,1873-1874  
*Foto: <http://www.fineart-china.com/htmlspecial/addcart-71598.html#>*
- Obr. 20) – Architekti Ferdinand Fellner (1847–1916) a Hermann Helmer (1850–1919)  
*Foto: <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f1/Fellnerhelmer.gif>*
- Obr. 21) - Divadlo F. X. Šaldy v Liberci  
*Foto: Josef Rozinek*
- Obr. 22) - Liberec, Divadlo F.X.Šaldy, Triumf lásky, Gustav Klimt, Ernst Klimt a Franz Matsch, 1883  
*Foto: Šimon Pikous*
- Obr. 23) - Městské divadlo v Karlových Varech  
*Foto: Josef Rozinek*
- Obr. 24 ) - Karlovy Vary, Městské divadlo, Apoteóza básnického umění, Gustav Klimt, Ernst Klimt a Franz Matsch, 1886  
*Foto: Katalog Výstava fotografií divadelních opon Múzám, městu, národu (Státní opera Praha 2003)*
- Obr. 25) - Nové německé divadlo v Praze, dnes budova Státní opery.  
*Foto: Josef Rozinek*
- Obr. 26) - Praha, hlavní město Německé divadlo (Státní opera) Ctnosti, neřesti a vášně před dramatickým básníkem, 1887  
*Foto: Archiv Státní opery, Praha*
- Obr. 27) – Městské divadlo v Brně  
*Foto: <http://www.divadlo.cz/narodni-divadlo-brno->*
- Obr. 28) - Brno, Německé městské divadlo, makartovská figurální kompozice, Franz Lefler, 1882, ztracena  
*Foto: Archiv Moravského zemského muzea, Brno*
- Obr. 29) – Budova Národního divadla v Praze  
*Foto: Josef Rozinek*
- Obr. 30) - Praha, hlavní město: Národní divadlo: Múzy a ornament, návrh na oponu Národního divadla, 1881, Autor: Mikoláš Aleš

*Foto: Národní muzeum, Historické muzeum, Divadelní odd., sbírka fotografií a negativů, i. č. H6 10F280*

Obr. 31 ) - Praha, hlavní město: Národní divadlo: Alegorické postavy v oválných a čtyřúhelných medailonech, soutěžní návrh na oponu ND, 1879 Autor: Maxmilián Pirner

*Foto: <http://www.amaterskedivadlo.cz> - Kopie z Čas 1879. Praha*

Obr. 32) - Praha, hlavní město: Národní divadlo: Nerealizovaný soutěžní návrh opony pro Národní divadlo z roku 1880 Autor: Adolf Liebscher. Návrh použil malíř o dvanáct let později pro divadlo v Lublani.

*Foto: Národní galerie v Praze*

Obr. 33) - Praha, hlavní město: Národní divadlo: Realizovaný návrh první opony Národního divadla, 1880 Autor: František Ženíšek. V r.1881 s divadlem opona shořela.

*Foto: Muzeum hl. m. Prahy*

Obr. 34) - Praha, hlavní město: Národní divadlo: Slavie truchlí nad shořením divadla a obětavý národ jí přináší dary, génius národa žehná lidu, 1883 Autor: Vojtěch Hynais

*Foto: Fotoarchiv ND*

Obr. 35) – České divadlo na Veveří ulici v Brně. 20. léta 20. stol.

*Foto: Archiv Národního divadla, Brno*

Obr. 36) – Brno (okres Brno-město): Divadlo na Veveří: Apollón a Múzy na Akropoli před chrámem Pallas Athény, 1881 Autor: Jan Václav Kautský.

*Foto: Archiv Národního divadla, Brno*

Obr. 37) – Městské divadlo J.K. Tyla v Plzni

*Foto: Josef Rozinek*

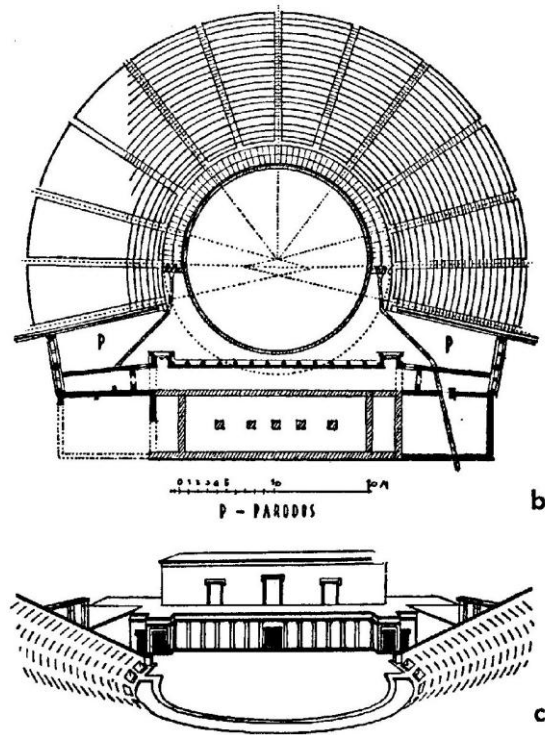
Obr. 38) - Plzeň (okres Plzeň-město): Divadlo J. K. Tyla: Plzeň vítá uměny na prahu nového divadla, 1902, Autor: Augustin Němejc (1861-1938), ornamentální bordura K. V. Mašek (1865-1927).

*Foto: Divadlo JKT, Plzeň*

Obr. 39) - Náchod: Opona Příchod praotce Čecha na horu Říp pro Národopisnou výstavu v Praze, 1895, Pro Divadelní spolek v Náchodě zakoupena v roce 1896. Autor: Mikoláš Aleš (1852-1913), za jeho spoluúčastí malovali K. V. Mašek (1865-1927), Vojt. Bartoněk (1859-1908)

*Foto: MĚDÍLKOVÁ, Veronika. Umění a architektura Národopisné výstavy 1895. Diplomová práce. Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, Ústav pro dějiny umění. Vedoucí práce prof. PhDr. Roman Prahel, CSc.*

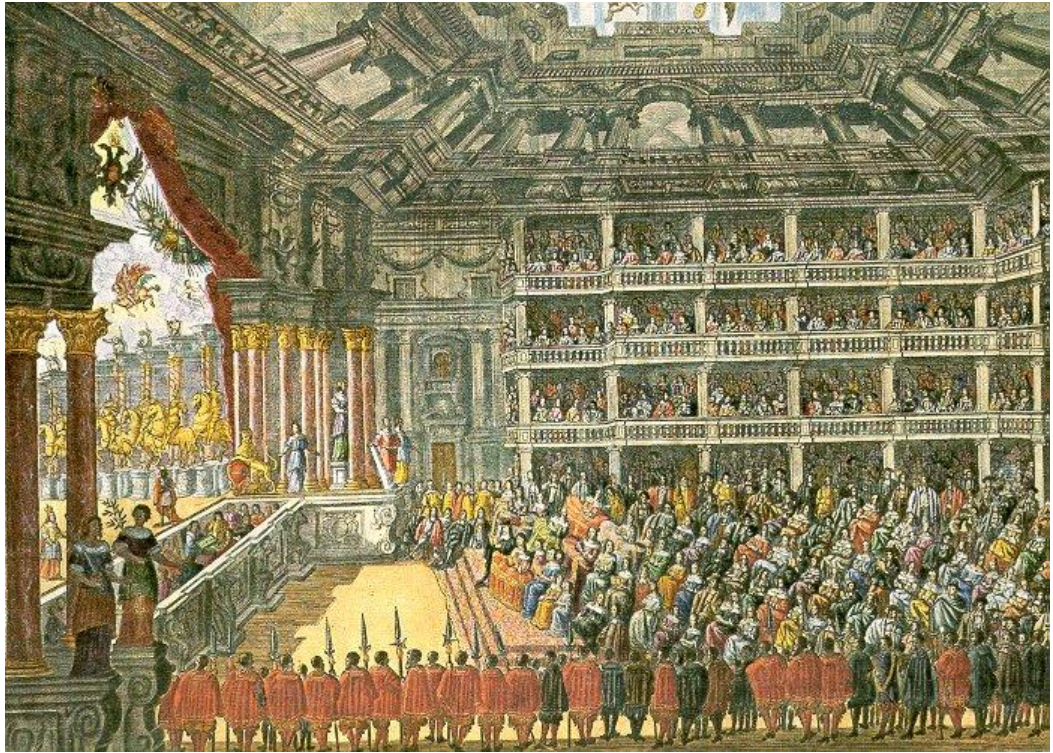
## 9. Obrazová příloha



Obr. 1



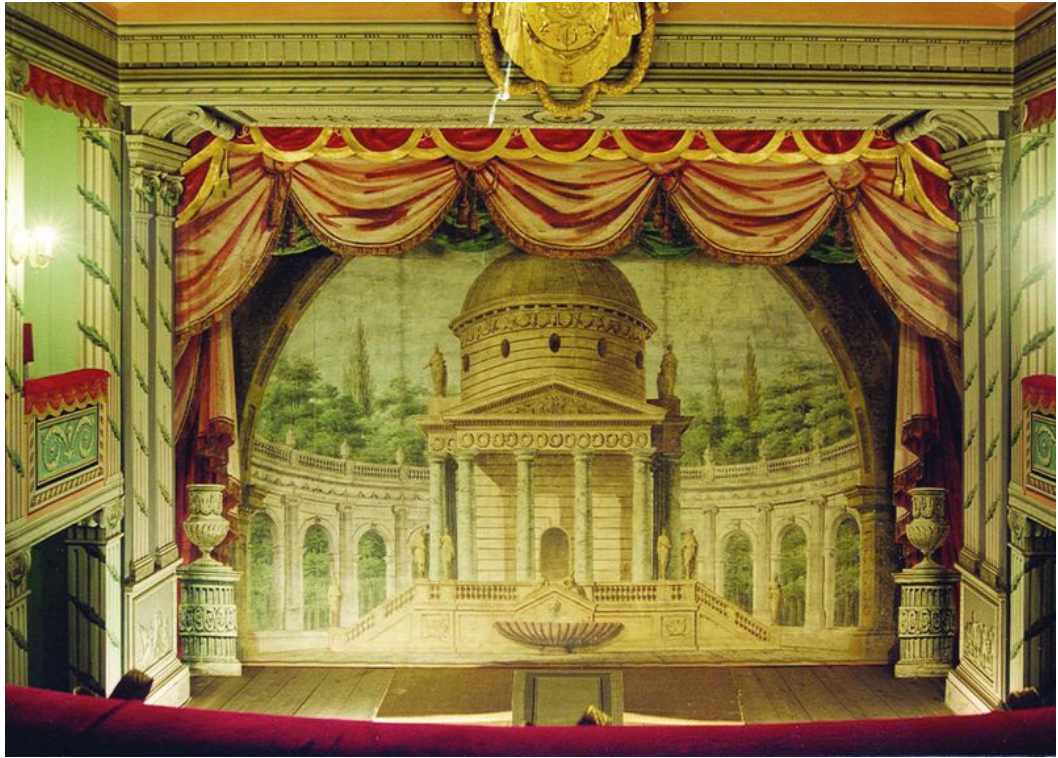
Obr. 2



Obr. 3



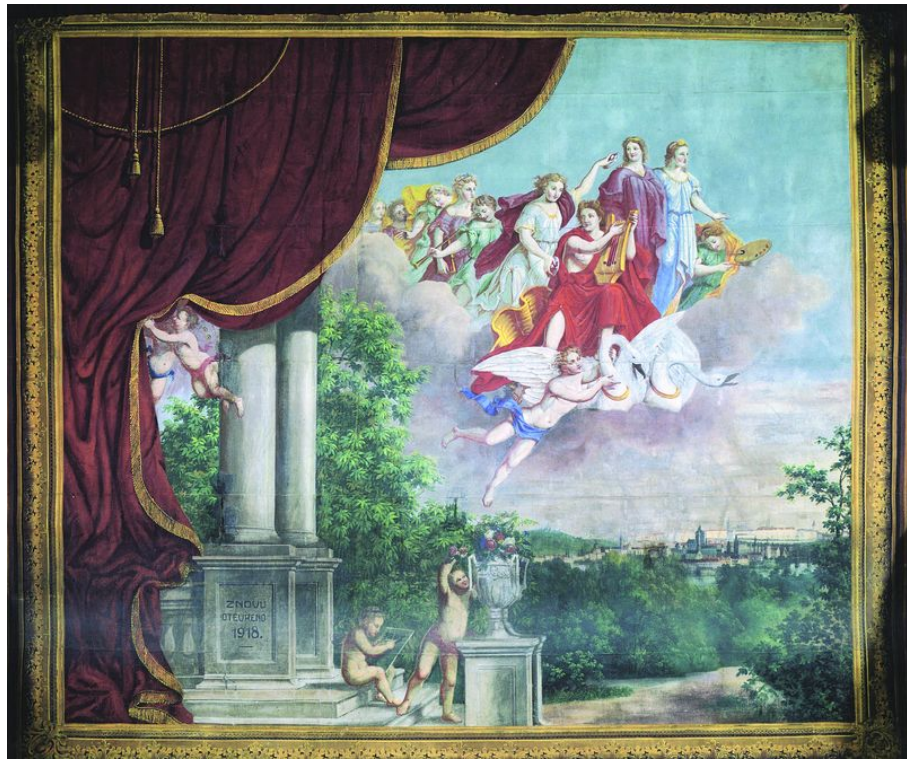
Obr. 4



Obr. 5



Obr. 6



Obr. 7



Obr. 8



Obr. 9

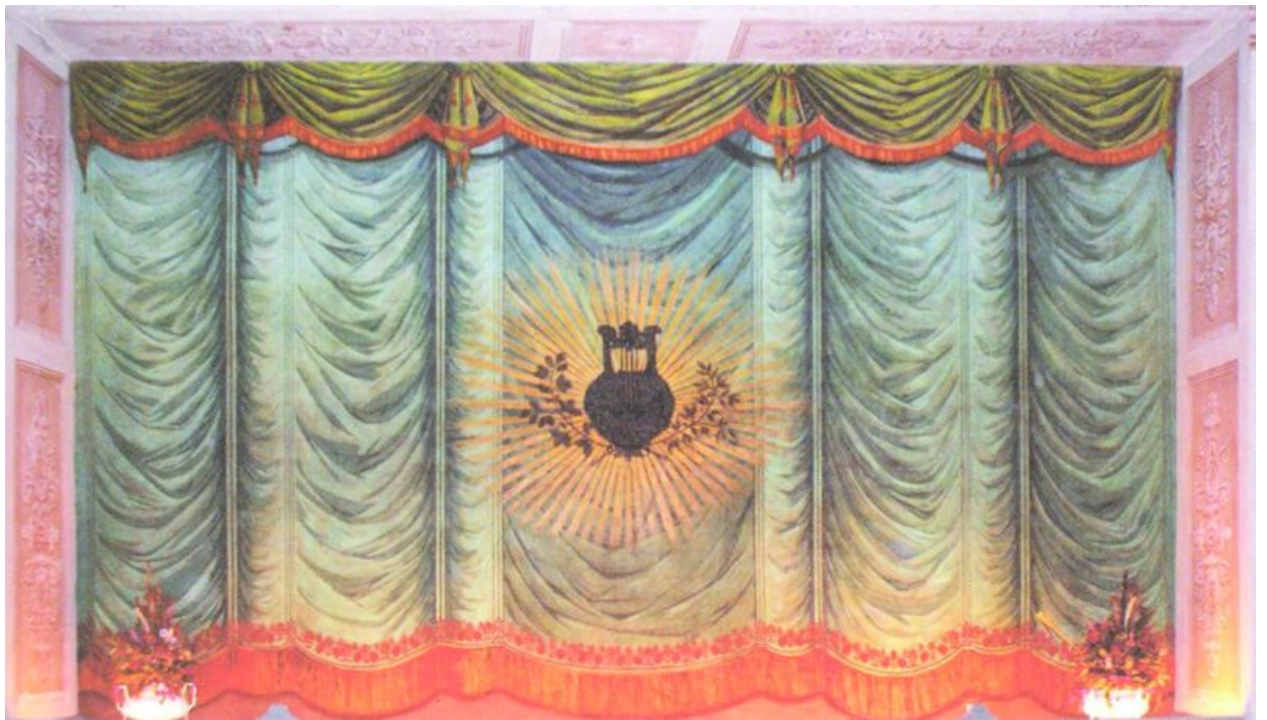


Obr.10





Obr. 11



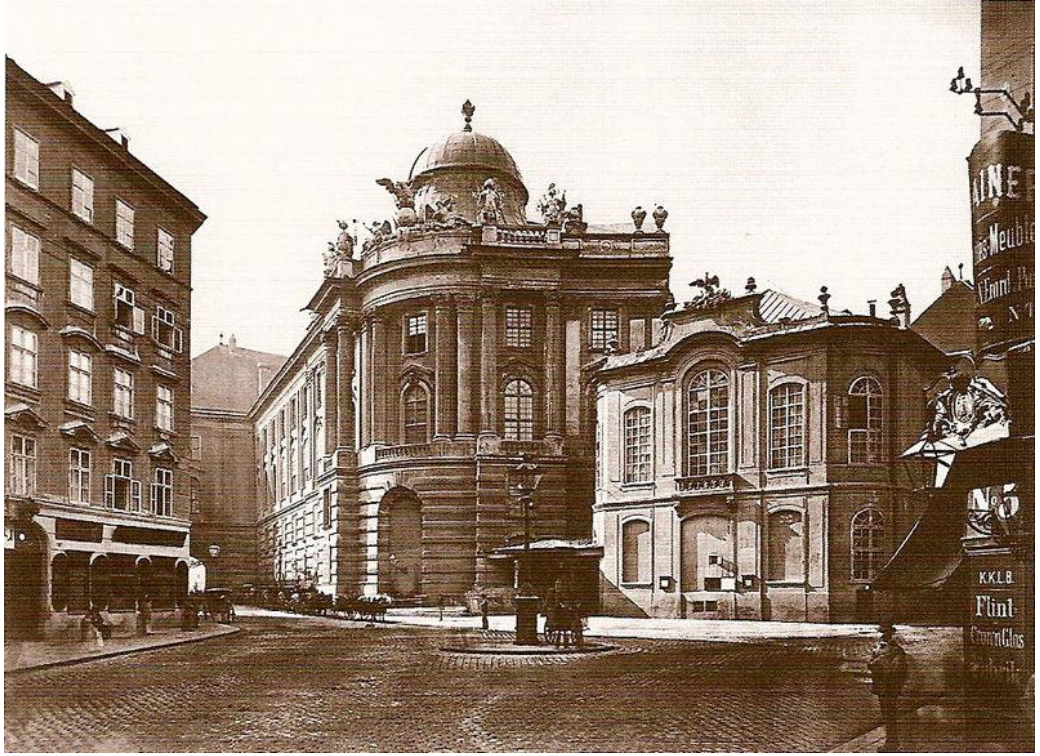
Obr. 12



Obr. 13



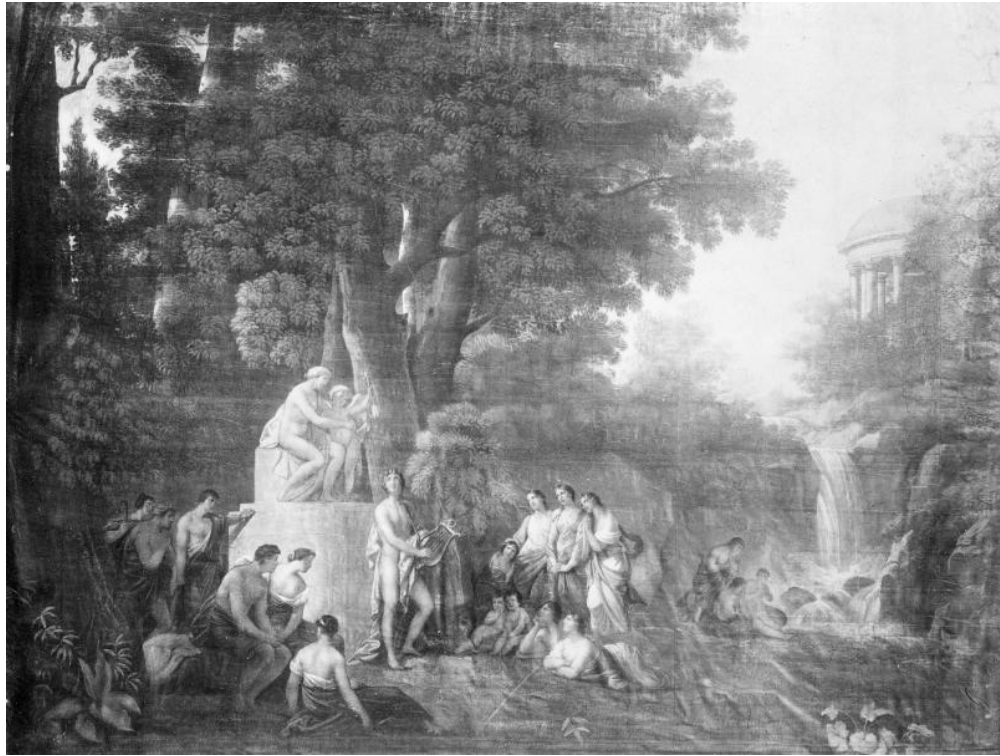
Obr. 14



Obr. 15



Obr. 16



Obr. 17



Obr. 18



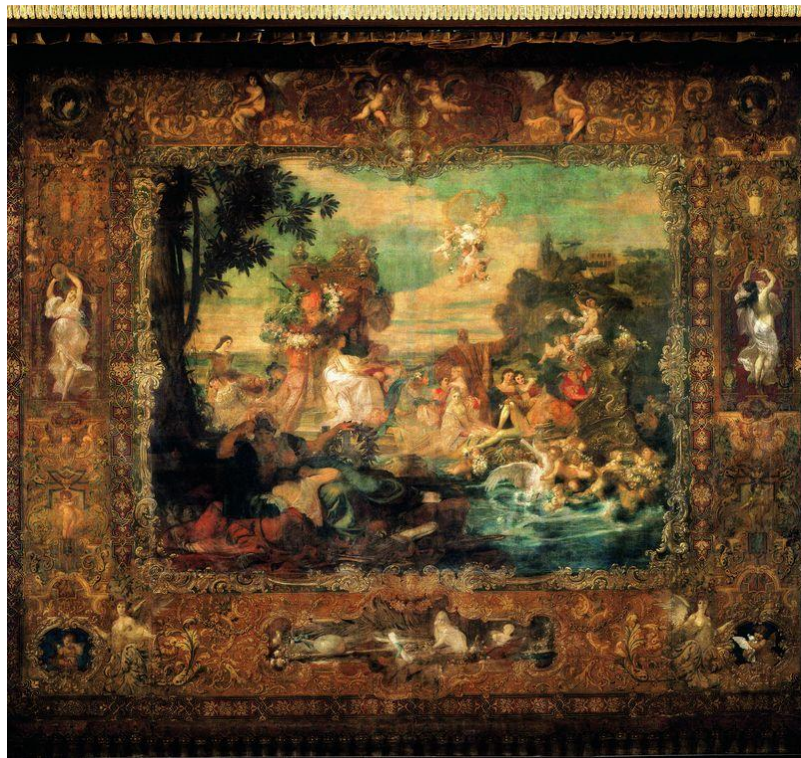
Obr. 19



Obr. 20



Obr. 21



Obr. 22



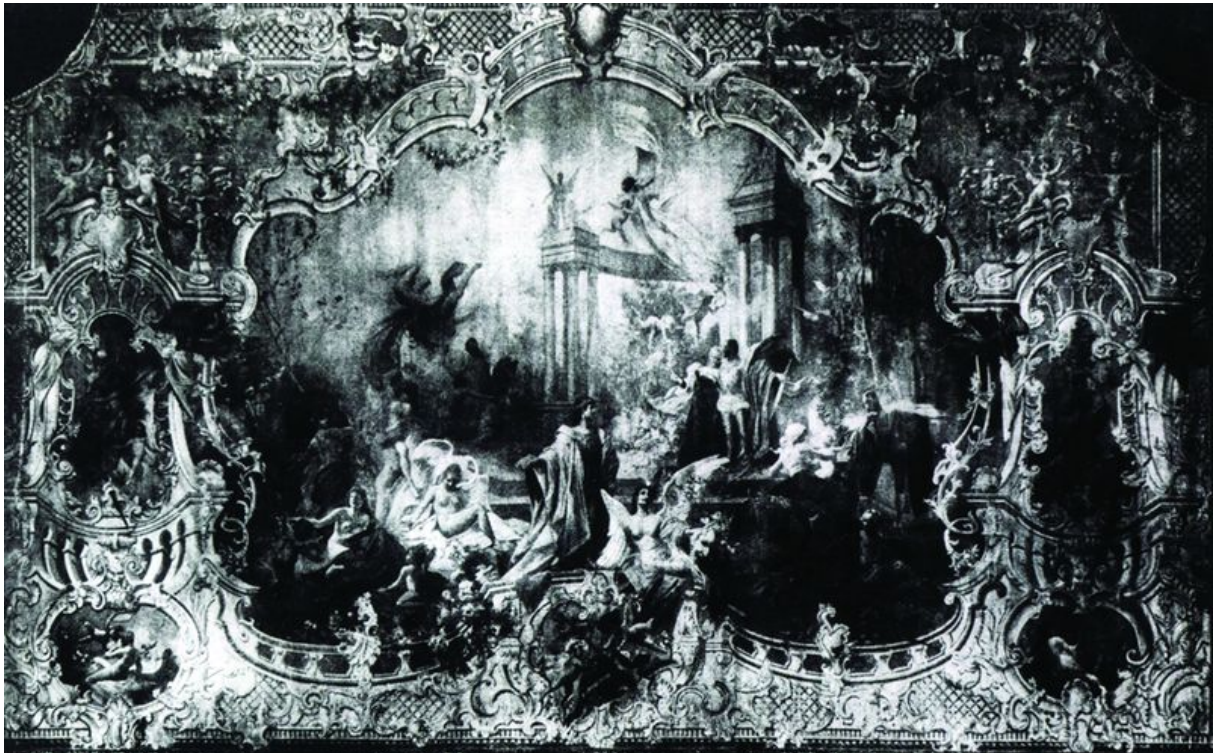
Obr. 23



Obr. 24



Obr. 25



Obr. 26





Obr. 27



Obr. 28



Obr. 29



Obr. 30



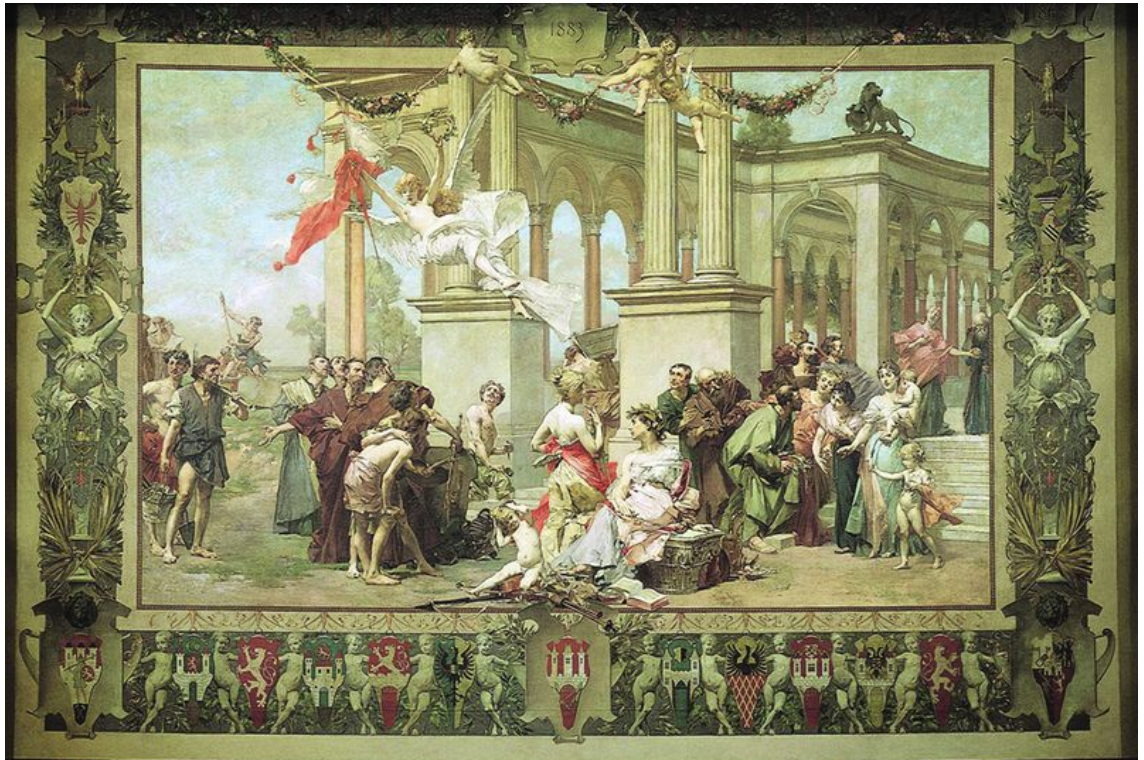
Obr. 31



Obr. 32



Obr. 33



Obr. 34



Obr. 35



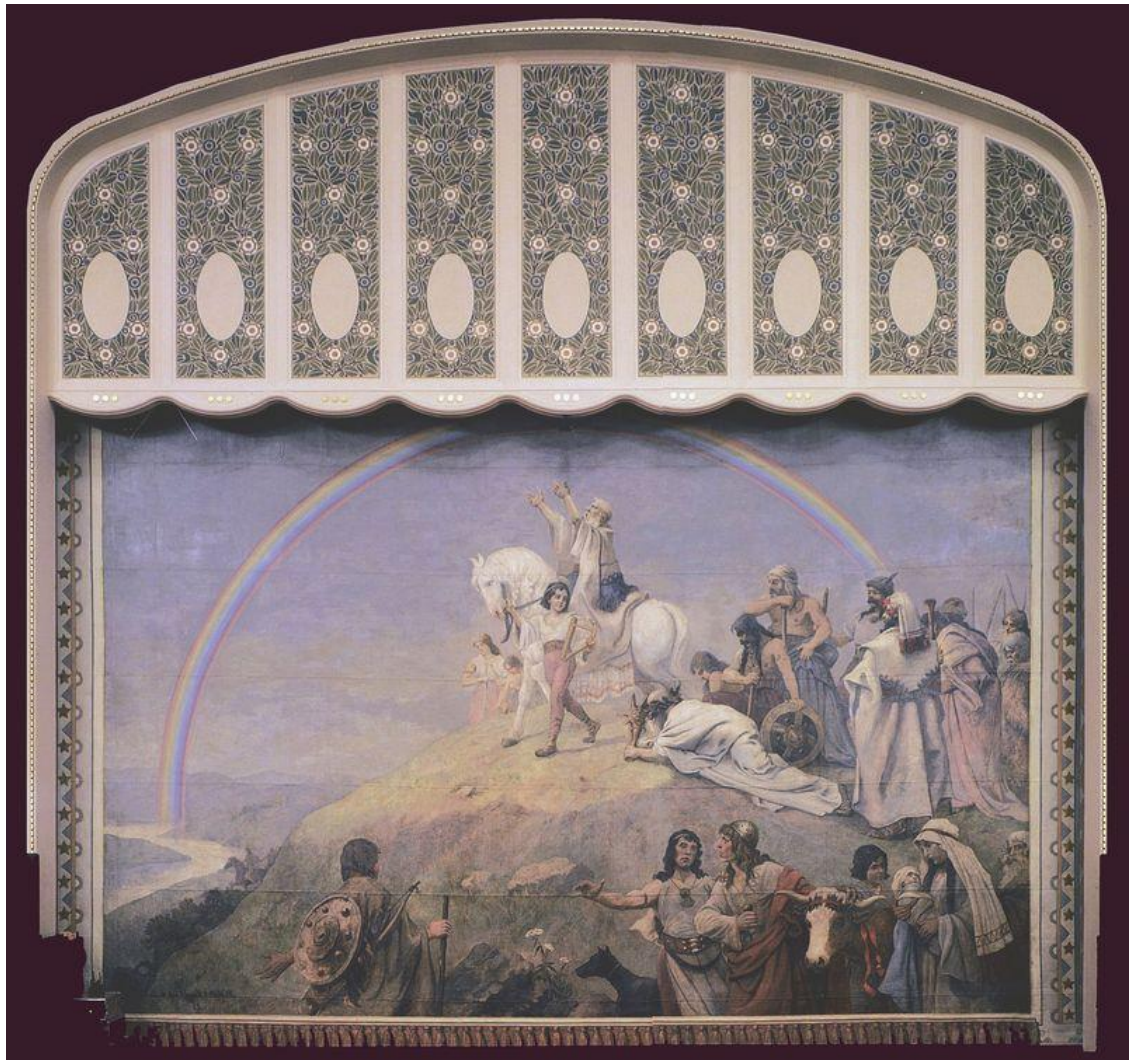
Obr. 36



Obr. 37



Obr. 38



Obr. 39