

Česká krajina a architektura v dílech malířů Prozatímního divadla

VĚRA VELEMANOVÁ

„České divadlo prozatímní tedy již stojí. [...] Musíme se vyznati, že od okamžiku, ve kterém se plně osvětlení všemi místnostmi rozkládalo, zcela podomácku jsme se zde již cítili. Beřeme prozatímní divadlo za dobré omen, dobrou propravu k velkému divadlu národnímu...“ Takto uvítal otevření Prozatímního divadla Jan Neruda¹ a je nutno podotknout, že navzdory neútlunosti, nepohodlnosti a stísněnosti zázemí budovy byla jeho reakce až překvapivě vstřícná. Prozatímní divadlo však vzniklo z velké touhy po každodenních představeních v českém jazyce, z touhy, kterou už zdaleka neuspokojovala nepravidelná česká představení ve Stavovském divadle ani výrazně frekventovanější představení českého souboru v nově otevřeném Novoměstském divadle (1859). Proto byla ona radost a tolerance k nedostatkům vytouženého divadla zcela pochopitelná.

Realizace myšlenky Prozatímního divadla od záměru k hotové stavbě a jejímu slavnostnímu otevření proběhla sice v rekordně krátkém čase (od ledna do listopadu 1862), výsledky následného dvacetiletého trvání až do otevření Národního divadla však měly svou velkou cenu z hlediska vývoje divadelní kultury.² Potvrdila se tak správnost rozhodnutí z roku 1861.

V Prozatímním divadle zahájily nebo plně rozvinuly svou uměleckou dráhu vynikající umělecké osobnosti z řad herců (např. Otýlie Sklenářová-Malá, Josefina Čermáková, Jindřich Mošna, Josef Šmaha, František a Josef Jiří Kolárovi ad.) i operních pěvců (Josef Lev, Arnošt Grund, Julius Souček, Josef Paleček, Vojtěch Šebesta, Marie Sittová ad.), z nichž mnozí posléze pokračovali v Národním divadle. Vedle nemalého počtu činoherních děl byla v Prozatímním divadle coby scéně určené českým představením poprvé provedena některá významná domácí operní díla, která zde dostala svůj prostor díky dramaturgii prvního kapelníka, resp. uměleckého správce opery Bedřicha Smetany. V budově Prozatímního divadla a na jeho pobočných scénách zazněla v premiéře většina Smetanových oper, dále opery Karla Šebora, Karla Bendla, Josefa R. Rozkošného a Viléma Blodka. Prozatímní divadlo uvedlo také některá operní díla Antonína Dvořáka a Zdeňka Fibicha.

1) J. N. [NERUDA, Jan]: *České Prozatímní divadlo*, Hlas 19. 11. 1862.

2) Shrnující práce k této problematice viz např.: *Dějiny českého divadla III. Činohra 1848-1918*, red. František Černý a Ljuba Klosová, Academia, Praha 1977; *Národní divadlo a jeho předchůdci*, red. Vladimír Procházka, Academia, Praha 1988; ŠORMOVÁ, Eva a kol.: *Česká divadla. Encyklopedie divadelních souborů*, Divadelní ústav, Praha 2000; HILMERA, Jiří: *Česká divadelní architektura*, Divadelní ústav, Praha 1999; LUDVOVÁ, Jitka a kol.: *Hudební divadlo v českých zemích. Osobnosti 19. století*, Divadelní ústav - Academia, Praha 2006; ŠTĚPÁN, Václav - TRÁVNÍČKOVÁ, Markéta: *Prozatímní divadlo*, Academia - Národní divadlo, Praha 2006 aj.

Dvacetiletí mezi otevřením Prozatímního a Národního divadla však bylo poměrně významné i z hlediska vývoje výtvarného umění, potažmo jevištního výtvarnictví (i když to dlouho za volnou výtvarnou tvorbou výrazně zaostávalo a setrvalo na konzervativních pozicích iluzivních dekorací).

Během tohoto období umělecky vyrostla mimo jiné tzv. generace výtvarníků Národního divadla. Docházelo ke stále viditelnějšímu sepětí s ostatním kulturním světem, upevňovalo se umělecké sebevědomí, zvýraznění umělecké, lidské individuality. Ve vrcholném období onoho „národního sebeuvědomování“ plně vygradovala činnost Josefa Mánesa, Karla Purkyně, Gabriela Maxe, Josefa Čermáka, Julia Mařáka, Vojtěcha Hynaise, Václava Brožíka, Beneše Knüpfera, Antonína Chittussiho a dalších – umělců s výrazným přesahem směrem do Evropy. Zároveň se začíná prosazovat snaha o reálné zobrazení určitého výseku krajiny, což má velký význam i pro jevištní výtvarnictví.

Tvůrci, jejichž jména se objevují později v rámci generace výtvarníků Národního divadla v souvislosti s výzdobou naší národní scény, sice přímo výtvarnou podobu budovy i dekoračního fundu Prozatímního divadla neovlivnili, nebo jen zčásti, ale jejich činnost byla důležitá pro ráz jevištního malířství jako takového. Do dějin Prozatímního divadla se však zapsaly další výtvarné osobnosti, z nichž některé značnou měrou zároveň poznamenaly vývoj výtvarného umění v mnohem širších souvislostech.

V době, o níž hovoříme, v českém umění stále ještě doznívá vliv romantického proudu, silně vrostlého do vědomí české společnosti, ale zároveň i snaha po realistickém pojmání a ztvárnění vnímané skutečnosti. Už dříve, nejméně od přelomu 18. a 19. století, se stává módním a rozvíjí se fenomén poutnictví a výletů do přírody, který je v období 2. poloviny 19. století už samozřejmostí. S tím souvisí i čím dál markantnější obliba plenérové kresby a malby, postupně nabývající na významu (což je navíc podníceno v letech 1830–1870 činností barbizonské školy).³

Svou kariéru zahajují malíři z řady žáků Maxe Haushofera na pražské Akademii výtvarných umění (dále AVU). I díky tomuto pedagogovi stoupá zájem o žánr krajinomalby a plenérovou práci.

Krajinomalba a vůbec romantické malířství této školy byly bližší německému než např. francouzskému pojetí, máme-li na mysli rozjímavost, melancholičnost a elegičnost, typické pro německou krajinomalbu (ostatně sám Haushofer vnitřně tíhl spíše k rodnému Bavorsku, přestože se svými žáky včetně Julia Mařáka, typického představitele české krajinomalby, mapoval českou krajinu). Naopak až moderně chápaná krajina na plátnech Antonína Chittussiho se značně přiblížila tomu, co přinesla francouzská malířská škola – úsilí po vyjádření dojmu, pocitu z krajiny v určitém denním osvětlení.

Tak se v českém výtvarném umění zajímavým způsobem prolínají ony na první pohled protichůdně působící tendence – romantické cítění s touhou po realistickém ztvárnění krajiny, prvky německé a francouzské krajinomalby, aby z tohoto mísení vznikl později nesmírně životodárný a osobitý proud v českém malířství,

3) Skupina francouzských krajinomalířů, usazených v okolí vesnice Barbizon poblíž Fontainebleau. Okruh malířů, ovlivněných holandskými mistry a anglickou krajinomalbou, vedl malíř Théodore Rousseau. Jejich cílem byl návrat k reálné přírodě, proto uplatňovali plenérovou malbu.

vrcholící impresionistickými díly Antonína Slavíčka, Miloše Jiráka, Antonína Hudečka a dalších.⁴

Mísení romantizujících či neoromantizujících tendencí s tendencemi realistickými se projevvalo dlouhá léta i v divadle. Výraznější příklon k realistickému pojmání dekorací a kostýmů je podnícen činností Meiningských, kteří navštívili Čechy celkem třikrát, v letech 1878, 1879 a 1883, pokaždé na podzim přibližně na tři týdny; mimo jiné zde hráli Shakespearovu *Zimní pohádku*, odehrávající se částečně v „českém prostředí“.⁵

Důležitou roli v těchto realistických snahách sehrál i pozvolný nástup fotografie, byť se zpočátku její vliv projevovat samozřejmě především v portrétu.

Třebaže je volná malířská tvorba vždy několik kroků před vývojem tvorby dekorační, přece jen jsou zde nesporné spojitosti a dopad (viz malba v plenéru – její plody se projevují i v dekorační malbě). Přitom dekorační praxe podléhala po dlouhá období (ještě počátkem 20. století) zažitému úzu, který byl pozůstatkem barokního jevištního výtvarnictví – typovým dekoracím a kulisovému způsobu, nesoucím s sebou různá přetrvávající klišé a schémata, jako užívání stále týchž prvků (oblouk, postranní kulisy, sufity, zadní prospekt). Ostatně dekorace v této době byla vskutku jen kulisou, pozadím pro dění na jevišti.

Přesto mají snahy některých jevištních výtvarníků Prozatímního divadla svého předchůdce už na počátku 19. století. Karel Postl, malíř a pedagog krajinářské školy AVU, nejenže vytvořil pro Stavovské divadlo množství typových dekorací, ale přinesl do dějin dekorační malby také fenomén zobrazení reálného prostředí, konkrétně částí staré Prahy: například ke zpěvohře Antona Fischera a Georga Friedricha Treitschkeho *Das Singspiel auf dem Dache* (1807) vytvořil dekoraci, zobrazující střechy pražských domů s pohledem na Týnský chrám a dále přes Staroměstskou radnici na petřínsko-hradčanské panorama.

V době, kdy se rozběhla činnost Prozatímního divadla, se uplatňoval výhradně kulisový systém a rovněž převažoval princip typových dekorací. Již tehdy však na tuto rutinní skutečnost reagovala moderní kritika – kupř. Jan Neruda v roce 1864 plédoval pro změny v dekorační praxi; malované kulisy jsou podle něho statické a vůbec nezohledňují jevištní akci, spíše ji potlačují a negativně ovlivňují.⁶

Jeho volání bylo bezděky „vyslyšeno“ jen zčásti, kulisový systém z divadel nevymizel ještě po dlouhá léta, avšak už v počátcích provozu Prozatímního divadla zde probíhaly snahy o modernější přístupy k dekorační praxi.⁷

4) Viz např. BLAŽIČKOVÁ-HOROVÁ, Naděžda: *Romantická krajinomalba Haushoferovy školy*, in: Dějiny českého výtvarného umění III/1, Academia, Praha 2001, s. 358–378; PRAHL, Roman: *Malířství v generaci Národního divadla*, in: Dějiny českého výtvarného umění III/2, Academia, Praha 2001, s. 60–113; VLČKOVÁ, Lucie: *Krajinomalby v Praze 1840–1890*, Štěpán Malovec, Praha 2010; též: *Krajina, obraz, fotografie* (kat. výst.), Kant, Praha 2010; PRAHL, Roman – PETRASOVÁ, Tatána: *Mezi Mnichovem a Prahou: umění 19. století*, Academia, Praha 2012; aj.

5) Viz např. KLOSOVÁ, Ljuba: *Neruda versus Meiningsští*, Divadelní revue, roč. 13, 2002, č. 1, s. 3–15.

6) J. N. [NERUDA, Jan]: *Reálnost na jevišti*, Hlas 21. 4. 1864.

7) Viz např. KLOSOVÁ, Ljuba: *K inscenačním otázkám opery a činohry Prozatímního divadla*, Časopis Národního muzea 135, 1966, s. 212–218; TRÁVNÍČKOVÁ, Markéta: *Prozatímní divadlo 1862–1883: vedlejší výstupy grantového úkolu*, in: Sborník Národního muzea v Praze, řada A – Historie LVII/2003/3–4, Praha 2003.



Výjevy ze Smetanovy zpěvohry „Tajemství“. (Kreslil Ant. Gareis.)

Antonín Gareis ml. / the younger: výjevy ze Smetanovy opery *Tajemství* / scenes from Smetana's opera *The Secret*

Podle scénických návrhů Hugo Ullika, realizace Prozatímní divadlo 1878 /

According to set designs by Hugo Ullik as realized by the Provisional Theatre in 1878

Perokresba / Pen drawing, Světozor, roč. 12, č. 42, 18. 10. 1878, s. 521 / Vol. 12, No. 42, 18 Oct. 1878, p. 521

Pro mnohé inscenace Prozatímního divadla vytvořil dekorace proslulý Jan Václav Kautský, který v hojně míře pracoval také na malířské výzdobě této scény. Přestože např. v *Prodané nevěstě* či v Šeborových *Templářích na Moravě* nalézáme jeho dekorace s názvy „Vesnice“ a „Krajina u Prahy“, nejde de facto o zobrazení reálného prostředí české krajiny a dekorace tudíž nenáleží do okruhu našeho zájmu. Naopak „Krajina pod Bláníkem“, kterou namaloval Josef Haiss k Fibichově opeře *Blaník*, do našeho výčtu patří: dekorace byla sice původně určená pro Národní divadlo, ale poté, co scéna v roce 1881 vyhořela, se téhož roku uplatnila v Prozatímním divadle. Specifickým příkladem je pak wandeldekoration „Cesta z Plzně do Prahy“ od malíře Napoleona Rohmera, která byla vytvořena k zahájení provozu železnice na této trase (1862) a Prozatímní divadlo ji jen o málo let později využilo pro inscenaci výpravné báchorky Eugèna Scriba – Franze Xavera Tolda *Čarovný závoj* (1865).

Výtvarníci, jejichž dílo se vážně zabývalo lokalitou české krajiny či architektury, byli však v průběhu aktivit Prozatímního divadla zejména tři následující, shodou okolností takřka generační druhové (s výhradou, že dodnes neznáme datum narození prvního jmenovaného z nich): Josef Macourek, Eduard Herold a Hugo Ullik.⁸

Josef Macourek, patrně žák malíře divadelních dekorací Antonína Fingerlanda na AVU, začal v 50. letech pracovat pro Stavovské divadlo. V Prozatímním divadle působil od roku 1862 do roku 1874, kdy zemřel. Od roku 1864 byl vedoucím zemské dekorační dílny a podílel se na tvorbě základního dekoračního fundu divadla. Přestože byl konzervativním typem výtvarníka, dodržujícím ony zavedené principy kulísové konstrukce scénického prostoru (především oblouk, systém sufit, zadních prospektů, postranních kulís atd.), náleží mu pozice jednoho z prvních jevištních malířů, kteří vytvářeli pro divadlo individuální dekorace, mimo jiné například pro Šeborovu operu *Drahomíra* (1867), pro niž vytvořil „Krajinu s pohledem na Vyšehrad“; tato dekorace byla vymalována na prospektu, s individualizovanými součástmi.⁹ Návrh ničím nevybočoval z Macourkova stylu a konvenčně zvládnuté kresby, styl je ovšem identifikovatelný a do jisté míry osobitý, třebaže např. do Ullikovy vysoce vytříbené kresby a malby má velmi daleko: probleskuje jím však úsilí o vyjádření světelného kontrastu, světelné hry, a tím je jeho kresba či kvašová malba, kterou většinou používal, živá a přesvědčivá. Už v předchozích letech ovšem vymaloval Macourek okolí Pražského hradu k *Templářům na Moravě* (1865) a také ve Smetanových *Braniborech v Čechách* (1866) se ve 2. dějství objevuje Macourkova „Krajina u Prahy“. Rovněž pro pobočnou scénu Prozatímního divadla – Letní divadlo na hradbách (Arénu na hradbách) – vytvořil roku 1869 malovaný portál, dekorace a oponu s pohledem na Pražský hrad v popředí s někdejší pražským Řetězovým mostem.

8) Autorka pracovala se souborem scénických návrhů, které jsou uloženy v divadelním oddělení Historického muzea NM: J. Macourek: scénické návrhy, sign. SA-IX c-3a, inv. č. 12892/33; E. Herold: scénické návrhy, sign. S-VII a-16, 1b, 5b; H. Ullik: různé náčrty, sign. S XV a-1a, inv. č. 3350/30 + skicář, sign. S-VII a-5 e, inv. č. 153/27.

9) Viz SRBA, Bořivoj: *Vývojové proměny systému kulísové dekorace v Prozatímním divadle a na jeho filiálních scénách 1862–1883*, in: *Theatralia et Cinematographica*, Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity, Q3, Brno 2000, s. 42. Spolu s dalšími studii vyšlo také v publikaci SRBA, Bořivoj: *V zahradách Thespidových*, Janáčkova akademie múzických umění, Brno 2009.

Josef Macourek také vypravil živý scénický obraz Josefa Jiřího Kolára *Věštba Libušina*, který byl spolu s úvodní Smetanovou *Slavnostní předehrou C dur* proveden v Novoměstském divadle v den položení základního kamene k Národnímu divadlu (16. 5. 1868).¹⁰ Zde se rovněž uplatnily obrazy reálné české krajiny a architektury. Po tomto scénickém čísle následovala premiéra Smetanovy opery *Dalibor*, k níž Macourek vytvořil dekorace „Nádvoří královského hradu“ a „Žalář“. Další jeho známou prací, v níž se pokusil o vystižení typického rázu české krajiny, byly v roce 1871 dekorace k Rozkošného opeře *Svatojanské proudy* („Krajina Svatojanských proudů“ ve 3. jednání), opět v Prozatímním divadle.

Po smrti Josefa Macourka nastoupil do funkce šéfa dekorační dílny Prozatímního divadla **Eduard Herold** (1820–1895), malíř a literát, autor dramatu *Petr Vok, poslední z Rožmberka*. V Prozatímním divadle začal pracovat v době, kdy se ve shodě s programem Bedřicha Smetany začalo usilovat o výraznější prosazení výtvarné složky, o její modernizaci ve prospěch větší autentičnosti a ve prospěch celistvosti hudebního dramatu. Herold vedl dekorační dílnu do roku 1876, ovšem i po tomto datu ještě vytvořil pro Prozatímní divadlo návrhy dekorací. Výtvarník s hlubokým zájmem o historii uplatnil své znalosti ve výpravách ke Smetanově *Daliboru* (1868), pro nějž vytvořil mj. dekoraci Pražského hradu, v Šeborově opeře *Nevěsta husitská* (1868 – dochovala se skládací maketa s vozovou hradbou) a v Rozkošného opeře *Záviš z Falkenštejna* (1877), k níž spolu s Hugo Ullikem navrhl dekorace, jejichž námětem byl mj. i výřez jihočeské krajiny. Eduard Herold prosazoval trojrozměrné řešení dekorace na úkor zastaralé plošné perspektivní kulisové, a v tom – vedle snahy po zobrazování reálného prostředí – tkví jeho hlavní význam pro dekorační praxi té doby.

Z výtvarníků Prozatímního divadla byl nejtalentovanějším krajinářem **Hugo Ullik** (1838–1881). Studoval na akademii v Praze a v Mnichově. O tom, že je jeho dílo dodnes s respektem oceňováno, svědčí – když ne uspořádání výstavy z jeho díla – alespoň uznalé citace jeho tvorby v odborné literatuře a také zájem o jeho krajinomalbu v řadě aukcí uměleckých děl. Už ve své době byl považován za nejlepšího žáka Maxe Haushofera, přesto však zemřel v zapomnění a strádání. Krátký Ullikův život byl po umělecké stránce velice intenzivní; jeho dílo obsahuje bezpočet krajin (některé z nich se blíží žánrovým výjevům s figurálními stafážemi), z nichž mnohé se nějak vztahují k jeho životní cestě (Berounsko, odkud pocházel, české hrady, alpská krajina).

Ullikovy malby v sobě spojují znaky romantického citění s nastoupivším realismem. Dokládá to už volba námětů – oblíbil si hrady, zříceniny (viz Bezděz, který ztvárňoval několikrát jako typické romantické místo, kde byl vězněn Václav II. a které se stalo oblíbenou lokalitou romantické literatury). Ctil plenérovou kresbu a malbu: např. krajinu s Bezdězem tímto způsobem maloval 1872 nebo 1873 a svou znalost konkrétní krajiny

10) JIRÁNEK, Jaroslav: *Smetanova operní tvorba I.*, Editio Supraphon, Praha 1984, s. 325. Divadelní cedule s údaji k provedení *Věštby Libušiny* a *Dalibora* je publikována, viz BARTOŠ, Josef: *Prozatímní divadlo a jeho opera*, vyd. Sbor pro zřízení druhého Národního divadla v Praze, Praha 1938, s. 262–263.

mohl využít roku 1878, když vytvářel scénické návrhy pro Smetanovo *Tajemství*. Přesto ale znovu vycestoval do této lokality spolu s režisérem Edmundem Chvalovským (také zdatným kreslířem) a vytvořil další skici jako přípravné materiály pro dekoraci. Kresebný přepis těchto náčrtků provedl Antonín Gareis ml., díky němuž se zachovala přibližná podoba Ullikových kreseb.

Hugo Ullik evidentně s nesmírnou odpovědností přistupoval k práci na návrzích: porovnáme-li jeho volnou krajinářskou tvorbu (ať už se jedná o malby nebo o kresby) s jevištními návrhy, rozdíl je někde až překvapivě radikální a svědčí to o Ullikově nesmírné pečlivosti, pokoře, znalosti a respektování divadelního provozu. Zatímco volná tvorba působí vzdušně, i při vší pečlivosti lehce, „atmosféricky“, dochované návrhy k inscenacím se vyznačují přísnou deskriptivností, naprostou názorností. Především pak v návrzích interiérů, které pro Ullika patrně nebyly tak výtvarně zajímavé, nalézáme hlavně snahu po funkčnosti, účelnosti; s až barokně vzdušnou, měkkou malbou Ullikovou nemají takřka nic společného.

Zdá se však, že Ullikovo krátké působení v divadelním provozu ovlivnilo zpětně jeho volnou tvorbu: jeho krajiny z tohoto období jsou působivé svou dramatičností a napětím. Nejde jen o záznam krajinného celku, jde zde také o atmosféru a procítění přírodní scenerie. Patrně i proto mají dodnes co říci.

Z hlediska vývoje české scénografie jako celku se zdají být snahy malířů Prozatímního divadla o věrné zobrazení české krajiny a architektury pouhým střípkem, znamenajícím jen malý posun směrem k individualizaci jevištních dekorací a zachycování reálného prostředí. Ve své době však byly tyto počiny významným krokem, který tak či onak napomohl dalším výtvarníkům k pomalému, ale usilovnému bourání letitého zaběhnutého systému. Na počátku 20. století, tedy jen o několik desítek let později, už česká scénografie takřka srovnává krok s volnou výtvarnou tvorbou.

Czech Landscapes and Architecture as Portrayed by Painters of the Provisional Czech Theatre

VĚRA VELEMANOVÁ

The opening of the Provisional Czech Theatre in Prague in 1862 came at a time when Czech visual art was distinguished by the work of such figures as Karel Purkyně, Antonín Chittussi, and Josef Mánes. Although the stereotypical procedures of visual art applied to stagings remained strikingly antiquated compared with free art at least through the end of the nineteenth century, efforts did get underway toward individualization of sets and costumes, especially in the sense of using different sets for different productions, and also in depicting particular real environments. This article is focused on those cases where set designers, in particular Josef Macourek, Eduard Herold, Hugo Ullik, and Josef Haiss, captured real segments of Czech landscapes and architecture in their sets for the Provisional Theatre.

Provisional Czech Theatre – Czech landscape painting – nineteenth century – theatrical decorations – sets and costumes – Josef Macourek – Eduard Herold – Hugo Ullik

And so the Czech provisional theatre is now standing. [...] We must confess that since the moment when the full lighting spread through all its rooms we have felt completely at home here. We take the provisional theatre as a good omen, a good preparation for the grand national theatre.

Thus Jan Neruda welcomed the opening the Provisional Czech Theatre.¹ It must be said that given its lack of cosiness and comfort, and the tight spaces of the building's facilities, his reaction was surprisingly favourable. However, the Provisional Theatre was born of a great longing for daily performances in the Czech language – a longing that was far from satisfied by irregular Czech performances in the Estates Theatre, or even the substantially more frequent ones by the Czech ensemble in the New Town Theatre following that venue's opening in 1859. Therefore the joy and the inclination to tolerate the shortcomings of the longed-for theatre were fully understandable.

Although the idea of a Provisional Theatre was brought from its initial conception to a finished building in record time (from January to November 1862), the results of the ensuing

¹ J. N. [NERUDA, Jan]: 'České Prozatímní divadlo' (The Czech Provisional Theatre), *Hlas* (Voice), 19 Nov. 1862.

twenty years of its duration until the opening of the National Theatre had great value for the development of theatrical culture,² and confirmed the wisdom of the decision made in 1861.

It was in the Provisional Theatre that many outstanding actors (e.g. Otýlie Sklenářová-Malá, Josefina Čermáková, Jindřich Mošna, Josef Šmaha, and both František and Josef Jiří Kolár) as well as opera singers (Josef Lev, Arnošt Grund, Julius Souček, Josef Paleček, Vojtěch Šebesta, Marie Sittová, and others) either commenced or fully developed their careers; many of them later continued in the National Theatre. Besides a considerable number of spoken plays, some important operas by Czech composers were performed for the first time in the Provisional Theatre, as the forum devoted to performances in Czech. The operas received a hearing here thanks to programming choices by the chief conductor and artistic director of the operatic ensemble, Bedřich Smetana. The building of the Provisional Theatre and its auxiliary venues saw the premieres of most of Smetana's own operas as well as operas by Karel Šebor, Karel Bendl, Josef R. Rozkošný, and Vilém Blodek. The Provisional Theatre also introduced some of the operatic works of Antonín Dvořák and Zdeněk Fibich.

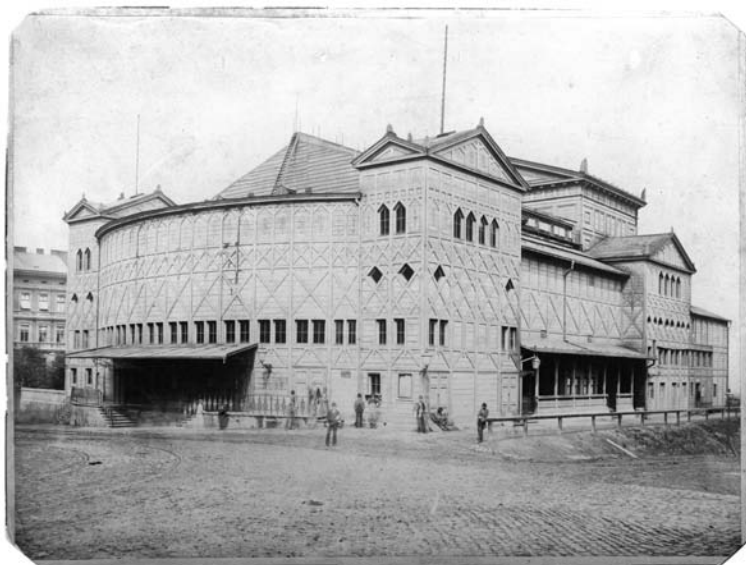
But the twenty years between the openings of the Provisional Theatre and the National Theatre were also relatively important for the development of visual art – of set and costume design – even if it lagged far behind that of free artistic endeavours and adhered to conservative notions of illusory decoration.

One of the groups that emerged during this period was 'the generation of National Theatre visual artists'. Their connection to the rest of the cultural world became increasingly visible, and their artistic self-confidence strengthened as did their artistic and human individuality. The heyday of 'national self-awareness' saw the development of the work of artists like Josef Mánes, Karel Purkyně, Gabriel Max, Josef Čermák, Julius Mařák, Vojtěch Hynais, Václav Brožík, Beneš Knüpfer, and Antonín Chittussi – artists with strong ties to other European countries. At the same time efforts were exerted towards realistic portrayal of a certain segment of a landscape, which held great importance for theatrical sets.

Artists whose names were later included among 'the generation of National Theatre visual artists' in connection with decoration of that building did not directly affect either the appearance of the Provisional Theatre building or its stage sets, or only in part. However, their work was important for the character of stage painting in general. Other artists did leave their mark directly on the history of the Provisional Theatre, and some of them substantially influenced the development of visual art in a much broader context.

At the time of which we are speaking the influence of the romantic movement, so deeply rooted in the thinking of Czech society, could still be felt in Czech art, but also

2) For studies summarizing this issue see e.g.: *Dějiny českého divadla III. Činohra 1848–1918* (The History of Czech Theatre III: Spoken Plays 1848-1918), ed. František Černý and Ljuba Klosová, Academia, Prague 1977; *Národní divadlo a jeho předchůdci* (The National Theatre and Its Predecessors), ed. Vladimír Procházka, Academia, Prague 1988; ŠORMOVÁ, Eva et al.: *Česká divadla. Encyklopedie divadelních souborů* (Czech Theatre: An Encyclopaedia of Theatrical Companies), Divadelní ústav, Prague 2000; HILMERA, Jiří: *Česká divadelní architektura* (Czech Theatrical Architecture), Divadelní ústav, Prague 1999; LUDVOVÁ, Jitka et al.: *Hudební divadlo v českých zemích. Osobnosti 19. století* (Musical Theatre in the Czech Lands: Outstanding Figures of the Nineteenth Century), Divadelní ústav and Academia, Prague 2006; ŠTĚPÁN, Václav and TRÁVNÍČKOVÁ, Markéta: *Prozatímní divadlo* (The Provisional Theatre), Academia and the National Theatre, Prague 2006.



Nové české divadlo / The New Czech Theatre

Fotografie, ateliér neuveden, kolem 1880 / Photograph, name of studio not given, ca 1880
 NM-ČMH-MBS inv. č. / inventory no. 429

noticeable was an effort to conceive and depict situations and events realistically. Already much earlier, going back at least to the time around 1800, the phenomenon of excursions in the countryside on foot had developed and become fashionable, and in the second half of the nineteenth century it became a commonplace. This was related to the ever-more-striking popularity of *plein air* drawing and painting, which was gradually growing in importance and from 1830 to 1870 was further stimulated by the work of the Barbizon school.³

Some pupils of Max Haushofer at the Academy of Fine Arts in Prague began their careers at this time. Haushofer's influence as a teacher was another contributing factor to rising interest in landscape and *plein air* painting.

Landscape painting and the romantic painting of this school in general were closer to the German conception than, say, to that of the French, as concerns the meditative, melancholy, and elegiac manner typical of German landscape painting. Haushofer himself remained inwardly bound to his native Bavaria, even though he mapped the Czech landscape together with his pupils including Julius Mařák, a typical Czech landscape painter. On the other hand the modern conception of landscape on the canvasses of Antonín Chittussi came very close to that of the French artistic school, striving to express impressions of and feelings aroused by a landscape in a certain type of daylight.

So these seemingly opposed tendencies overlapped in Czech visual art in an interesting way – romantic feelings and the desire to depict landscapes realistically, elements of

3) A group of French landscape painters settled in and around the village of Barbizon near Fontainebleau. Influenced by Dutch masters and English landscape painting, this group was led by the painter Théodore Rousseau. Their goal was a return to real nature, for which reason they engaged in *plein air* painting.

German and French landscape painting. These fusions later led to an immensely vital and distinctive style in Czech painting, culminating in the impressionistic works of Antonín Slavíček, Miloš Jiránek, Antonín Hudeček, and others.⁴

This intermingling of romantic or neo-romantic tendencies with tendencies toward realism was evident for many years in theatre as well. A more striking inclination towards a realistic conception of decorations and costumes was stimulated by the work of the 'Meiningeners', who visited Bohemia three times in 1878, 1879, and 1883, always for about three weeks in the autumn. Works they presented included Shakespeare's *The Winter's Tale*, placed partly in a 'Czech setting'.⁵

An important role in these strivings towards realism was also played by the gradual rise of photography, although of course its influence appeared first in portraits.

The development of free artistic painting is always several steps ahead of decorative art. Yet there are undeniable links and influences, as in the case of *plein air* painting whose fruits are reflected in stage sets. For a long time, even into the early twentieth century, stage decoration was dominated by an established practice carried over from the Baroque period—standard decorations and a backdrop style including various persistent clichés and formulas, such as always using the same elements (an arch, side wings, soffits, and a backdrop). In any case theatrical decoration at this time was really just a background for happenings on the stage.

Nevertheless, the efforts of some stage designers of the Provisional Theatre had their precedents going back to the early nineteenth century. Karel Postl, a painter and teacher of the landscape-painting style at the Academy of Fine Arts in Prague, not only created many standard sets for the Estates Theatre but made a significant contribution to the history of stage painting: the practice of depicting a real environment, especially parts of old Prague, e.g. in his decorations for the opera *Das Singspiel auf dem Dache* (The Singspiel on the Roof) by Anton Fischer and Georg Friedrich Treitschke (1807), depicting rooftops of Prague with a view of the Týn Church and across the Old Town Hall to the panorama of Petřín and Hradčany.

At the time when operations of the Provisional Theatre were getting underway, the backdrop system was applied exclusively and the principle of standard stage decorations prevailed as well. But already then this routine approach was a target of modern criticism—e.g. in 1864 Jan Neruda advocated changes in the practice of stage decorations, saying that standard painted sets were static and ignored the action on stage, tending even to suppress it and influencing it in undesirable ways.⁶

4) See e.g. BLAŽIČKOVÁ-HOROVÁ, Naděžda: 'Romantická krajinomalba Haushoferovy školy' (Romantic Landscape Painting of the Haushofer School), in *Dějiny českého výtvarného umění* (The History of Czech Visual Art) III/1, Academia, Prague 2001, pp. 358-78; PRAHL, Roman: 'Malířství v generaci Národního divadla' (Painting by the Generation of the National Theatre), in *Dějiny českého výtvarného umění* III/2, Academia, Prague 2001, pp. 60-113; VLČKOVÁ, Lucie: *Krajinomalby v Praze 1840–1890* (Landscape Painting in Prague, 1840-1890), Štěpán Malovec, Prague 2010; VLČKOVÁ, Lucie: *Krajina, obraz, fotografie* (Landscape, Painting, Photography), exhibition catalogue, Kant, Prague 2010; and finally PRAHL, Roman and PETRASOVÁ, Taťána: *Mezi Mnichovem a Prahou: umění 19. století* (Between Munich and Prague: Art of the Nineteenth Century), Academia, Prague 2012.

5) See e.g. KLOSOVÁ, Ljuba: 'Neruda versus Meiningenští' (Neruda vs. the Meiningeners), *Divadelní revue* (Theatrical Review), Vol. 13 (2002), No. 1, pp. 3-15.

6) J. N. [NERUDA, Jan]: 'Realnost na jevišti' (Realism on the Stage), *Hlas* (Voice), 21 April 1864.

His call was unconsciously 'heard' only in part: it took many years for the system of standard sets to disappear from theatres. However, already in the early years of the Provisional Theatre there were efforts to conceive stage decorations in a more modern way.⁷

Decorations for many stagings by the Provisional Theatre were created by the renowned Václav Kautský, who also contributed numerous decorative paintings in the theatre building itself. Although for example in *Prodaná nevěsta* (The Bartered Bride) and Šebor's *Templáři na Moravě* (The Templars in Moravia) we find his decorations titled 'A Village' and 'Landscape near Prague', these are actually not realistic depictions of the Czech countryside, and therefore lie outside the focus of our interest. By contrast 'Landscape beneath the Mountain Blaník', painted by Josef Haiss for Fibich's opera *Blaník*, belongs in our enumeration. This decoration was originally intended for the National Theatre, but after that building was gutted by fire in 1881 it was used the same year in the Provisional Theatre. Another good example is a *wandeldekoration* called 'The Route from Plzeň to Prague' by the painter Napoleon Rohmer, created in 1862 for the opening of the railway on that route and used a few years later by the Provisional Theatre for the 1865 staging of *Čarovný závoj* (The Magic Veil), a fairy tale with impressive staging effects based on Eugène Scribe's *Le Lac des fées* (The Fairy Lake).

During the period of operation of the Provisional Theatre the following three artists, especially, concerned themselves seriously with the Czech landscape and Czech architecture. Coincidentally they were almost exact contemporaries (although we still do not know the precise date of birth for the first of them): Josef Macourek, Eduard Herold, and Hugo Ullik.⁸

Josef Macourek, apparently a pupil of the theatrical decoration painter Antonín Fingerland at the Academy of Fine Arts in Prague, began working for the Estates Theatre in the 1850s. He then worked for the Provisional Theatre from 1862 until his death in 1874. Starting in 1864 he was head of the Provincial Theatre's stage decorations shop, and shared in creating the theatre's basic stock of decorations. Although he was a conservative, adhering to the established principles of backdrop construction of the stage space (especially the arch, the system of soffits, rear backdrops, side wings, etc.), he holds a position as one of the first stage painters who created individual decorations for the theatre, such as for Šebor's opera *Drahomíra* (1867), for which he created 'Landscape with a View of Vyšehrad'; this decoration was painted on a backdrop with individualized components.⁹ The design does not depart in any way either from Macourek's style or

7) See for example KLOSOVÁ, Ljuba: 'K inscenačním otázkám opery a činohry Prozatímního divadla' (Staging Issues in Productions of Operas and Spoken Plays by the Provisional Theatre), *Časopis Národního muzea* (Journal of the National Museum), Vol. 135 (1966), pp. 212-18; TRÁVNÍČKOVÁ, Markéta: *Prozatímní divadlo 1862-1883* (The Provisional Theatre, 1862-1883), auxiliary results of a grant project, in *Sborník Národního muzea v Praze* (Compendium of the National Museum in Prague), Series A (History), Vol. LVII (2003), Nos. 3-4, Prague 2003.

8) The author worked with a collection of set designs deposited in the theatre department of the Historical Museum of the National Museum, comprising: J. Macourek - set designs, shelf mark SA-IX c-3a, inventory no. 12892/33; E. Herold - set designs, shelf mark S-VII a-16, 1b, 5b; and H. Ullik - various sketches, shelf mark S XV a-1a, inventory no. 3350/30 and sketchbook, shelf mark S-VII a-5 e, inventory no. 153/27.

9) See SRBA, Bořivoj: 'Vývojové proměny systému kulísové dekorace v Prozatímním divadle a na jeho filiálních scénách 1862-1883' (Developmental Transformations in the System of Backdrop Decoration at the Provisional Theatre and its Auxilliary Theatres, 1862-1883), in *Theatralia et Cinematographica, Sborník prací Filozofické*

from conventionally-executed drawing, but its style is identifiable and to a certain extent distinctive. Though no match for such works as the highly-refined drawings and paintings of Ullik, we see here glimmers of an effort to express contrast in lighting and a play of light, which makes Macourek's drawing and gouache painting (the technique he usually used) vivid and convincing. Already earlier he had painted the Prague Castle and its surroundings for *Templáři na Moravě* (1865), and his 'Landscape near Prague' appeared in 1866 in the second act of Smetana's *Braniboři v Čechách* (The Brandenburgers in Bohemia). In 1869 he created, for a branch venue of the Provisional Theatre called the 'Summer Theatre [or the Arena] on the Ramparts' a painted portal, decorations, and curtain with a view of the Prague Castle showing the former Prague chain bridge in the foreground.

Macourek also created sets for a *tableau vivant* called *Věštba Libušina* (Libuše's Prophecy) by Josef Jiří Kolár, performed after Smetana's opening *Slavnostní předehra* (Festival Overture) in C major at the New Town Theatre on 16 May 1868 – the day when the foundation stone was laid for the National Theatre.¹⁰ Here, too, he applied realistic images of the Czech landscape and Czech architecture. Then came the premiere of Smetana's opera *Dalibor*, for which Macourek created the decorations 'Courtyard of the Royal Castle' and 'Dungeon'. Another known work of his in which he attempted to express the typical character of the Czech landscape was the decoration 'The Landscape of St. John's Rapids' for the third act of Rozkošný's opera *Svatojanské proudy* (St. John's Rapids) at the Provisional Theatre in 1871.

After the death of Josef Macourek, his position as head of the Provisional Theatre's stage decorations shop was taken by **Eduard Herold** (1820-95), painter and writer, author of the drama *Petr Vok, poslední z Rožmberka* (Petr Vok, the Last of the Rožmberks). He commenced work for the Provisional Theatre at the time when efforts began to be exerted, in accord with the aims of Smetana, towards stronger emphasis on the visual component, towards its modernization in favour of greater authenticity and integrity of the musical drama. Herold led the decorations shop until 1876, but he designed decorations for the Provisional Theatre later as well. Having a deep interest in history, he put his knowledge to use in three operas: in 1868 Smetana's *Dalibor*, for which he created the decorations of the Prague Castle, in the same year Šebor's *Nevěsta husitská* (The Hussite Bride) with a collapsible wagon barricade, and in 1877 Rozkošný's *Záviš z Falkenštejna* (Záviš of Falkenštejn), for which he and Hugo Ullik designed sets depicting among other things a section of the landscape of southern Bohemia. Herold advocated three-dimensional decorations as opposed to outmoded flat perspective backdrops. This, along with the effort to depict a realistic environment, was his main contribution to the decorative practice of the time.

fakulty brněnské univerzity (Theatralia et Cinematographica: A Compendium of Studies of the Faculty of Arts of the University in Brno), Q3, Brno 2000, p. 42. Also published (along with other studies) in SRBA, Bořivoj: *V zahradách Thespidových* (In the Gardens of Thespius), Janáčkova akademie múzických umění, Brno 2009.

10) JIRÁNEK, Jaroslav: *Smetanova operní tvorba* (The Operas of Smetana), Vol. 1, Editio Supraphon, Prague 1984, p. 325. The playbill giving information about the performances of *Věštba Libušina* and Smetana's *Dalibor* is reproduced in BARTOŠ, Josef: *Prozatímní divadlo a jeho opera* (The Provisional Theatre and Its Opera), Sbor pro zřízení druhého Národního divadla v Praze, Prague 1938, pp. 262-63.

The most talented landscape painter among the artists of the Provisional Theatre was **Hugo Ullik** (1838-81), who studied at the Academy in Prague and also in Munich. The high esteem still accorded his work today is shown, if not by exhibition of his works, at least by laudatory mentions of them in professional literature and also by interest in his landscape paintings at many art auctions. Already in his time he was considered the best pupil of Max Haushofer, yet he died in obscurity and hardship. His short life was very intense artistically; his work encompasses innumerable landscapes, some of which approach genre scenes with human figures, and many of which relate in some way to his own life's journey (his native region of Beroun, Czech castles, and alpine landscapes).

Ullik's paintings combine elements of romantic feeling with the emerging realism. This is evidenced already by his choice of topics – he was fond of castles and ruins, e.g. Bezděz, which he depicted several times as a typical romantic venue, where Václav II was imprisoned, and which became a popular location in romantic literature. He respected *plein air* drawing and painting, for instance depicting Bezděz in this style in 1872 or 1873. He was able to use his knowledge of this particular landscape in 1878 when creating set designs for Smetana's *Tajemství* (The Secret), but nevertheless he travelled there again, together with the stage director Edmund Chvalovský (also a skilled drawer) and created more sketches as preparatory material for stage decorations. The approximate appearance of these sketches is known thanks to hand-made copies by Antonín Gareis the younger.

Hugo Ullik clearly approached his work on designs with an immense sense of responsibility. If we compare his free drawings and paintings of landscapes to his set designs, the difference is sometimes surprisingly radical, attesting to his immense diligence, his humility, his knowledge, and his respect for theatrical operations. Whereas his free work is airy and has, despite his hard work, a sense of lightness – something 'atmospheric' – his extant designs for stagings are strictly descriptive and absolutely vivid. Especially in designs for interiors, which seem to have been less interesting for him artistically, we find mainly a striving to achieve functionality and fulfilment of purpose; they have almost nothing in common with his airy and soft, at times almost quasi-Baroque, style of painting.

It seems, however, that Ullik's brief period of theatrical work exerted a reverse influence on his free work: his landscape paintings from this time are effective in their dramatic character and tension. They are not just records of sections of landscape, but also works of atmosphere and emotional response to natural scenery. This is probably one of the reasons they still speak to us today.

From the standpoint of the development of Czech scenography as a whole, the efforts of the Provisional Theatre painters towards faithful depictions of Czech landscapes and architecture seem to be a mere fragment, constituting only a slight shift towards individualization of stage decorations and capturing of the real environment. In their time, however, these achievements were an important step which in various ways helped other artists towards a slow but strenuous demolition of the long-established system. Only a few decades later, in the early twentieth century, Czech set designs nearly caught up with free artistic work.



**Pohled do hlediště
Národního divadla po požáru,
s pózujícími hasiči / Seating
area of the National Theatre
after the fire, with firefighters
posing)**

Fotografie / Photograph, Jan
Mulač, Praha / Prague, 1881
NM-ČMH-MBS D XXXVIII/63,
inv. č. / inventory no. 8068

**Pohled z balkonu Národního
divadla na Řetězový most
s provizorním dřevěným
mostem / View of the Chain
Bridge from the balcony of
the National Theatre, showing
the provisional wooden bridge**

Fotografie / Photograph, Jan
Mulač, Praha / Prague, [1897]
NM-ČMH-MBS E VIII/38,
inv. č. / inventory no. 8121





František Ondříček s houslemi / with his violin

Fotografie / Photograph, Jan Mulač,
 Praha / Prague, [1883?]
 NM-ČMH-HHO č. př. / acquisition no. 18/78



Eugen d'Albert

Fotografie s autogramem / Signed photograph,
 Jan Mulač, Praha / Prague, [1886]
 NM-ČMH-HHO F 492



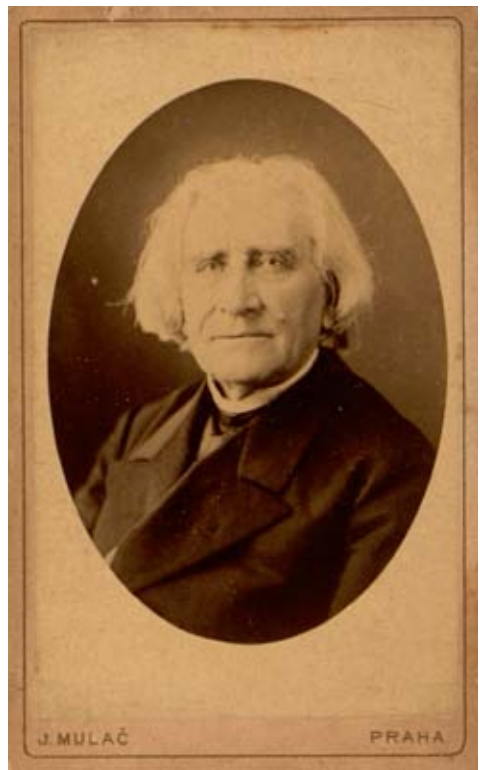
Jozio Hoffmann

Fotografie u klavíru / Photograph at the piano,
 Jan Mulač, Praha / Prague, [1886]
 NM-ČMH-HHO F 522



Camille Saint-Saëns

Fotografie / Photograph, Jan Mulač,
Praha / Prague [1886?]
NM-ČMH-MBS D XII a/67, inv. č. /
inventory no. 9453



Franz Liszt

Fotografie / Photograph, Jan Mulač (?), kolem roku
1886? / 1886 or shortly before?
NM-ČMH-HHO F 2751



Ignaz Paderewski

Fotografie / Photograph, Jan Mulač,
Praha / Prague, [1888]
NM-ČMH-HHO F 2926



Karel Burian
jako Dalibor / as Dalibor
Fotografie / Photograph,
Jan Mulač,
Praha / Prague, [1903]
NM-ČMH-HHO F 3071



František Hynek
jako Escamillo / as Escamillo
Kolorovaná fotografie / Coloured
photograph, Jan Mulač,
Praha / Prague, [1883-1884]
NM-ČMH-MBS E IX/123
inv. č. / inventory no. 1600



Vilém Heš
jako / as Mefistofeles
Fotografie / Photograph,
Jan Mulač,
Praha / Prague [1901]
NM-ČMH-MAD 6069 IV