

Malované opony divadel českých zemí II

editor Milan Strotzer, Praha: NIPOS 2017

Úvod: několik poznámek na okraj

Jiří Bláha

„Nemát v divadelním nitru – mimo pak výkony orchestru a jeviště – nic důležitost tak velkou, jako právě opona. (...) Je maskou, kterou dramatická uměna kryje líci svou. Je duchovním půdorysem všeho, co to ono divadlo podává.“

Jan Neruda, Opony pro Národní divadlo, *Národní listy* 19. 3. 1880

Jan Neruda svá slova napsal v reakci na soutěžní návrhy na oponu Národního divadla, zároveň jimi však vystihl velký význam malované opony pro veškeré divadlo 19. století. Teprve mnohem později se tento význam postupně vytratil a ve druhé polovině 20. století bylo mnoho opon zničeno nebo zapomenuto. I přesto se pro knihu *Malované opony divadel v českých zemích*, vydanou v roce 2010, jejím autorům podařilo shromáždit dokumentaci mnohem většího počtu opon, než v jaký na začátku práce doufali. Málokdo asi předpokládal, že bude v krátké době možné vydat další svazek s více než dvěma stovkami dalších opon nebo jejich návrhů.

Shromážděná dokumentace nejspíš nijak zásadně nemění to, co bylo možné o oponách říci už po vydání první knihy. Překvapivě početný soubor nově nalezených opon však znovu dokládá, jaké bohatství tato zatím nepřiliš poznaná část kulturního dědictví představuje. Mnohé položky doplňují a obohacují spektrum originálních přístupů k tvorbě opon, v jiných případech naopak zvyšují lehkou únavu z mechanického opakování cizích předloh.

Opony v této publikaci pocházejí spíše z novějšího období, z konce 19. a především z první třetiny 20. století. Většina těch nedávno objevených pochází z malých venkovských divadel nebo spíše divadelních sálů, často dost provizorních. Opony ze staršího období a z větších veřejných divadel většinou shromáždila a zdokumentovala už první kniha a zde k nim je vlastně jen několik nově nalezených doplňků. Například první opona Stavovského divadla, o které se toho mnoho neví – kresba, kterou zde popisujeme, je nezvěstná a její souvislost s divadlem není jistá. V několika případech také nově nalezené dokumenty nebo návrhy doplnily okolnosti vzniku už známých opon nebo soutěží.

Příklad Stavovského divadla přitom za mnohé jiné upozorňuje na to, že i přes nesporný pokrok ve výzkumu toho o všech malovaných oponách nejenom tohoto nejdéle fungujícího veřejného divadla u nás, ale i o oponách dalších velkých divadel stále ještě mnoho nevíme. Už jen k sestavení stručné posloupnosti postupně používaných malovaných opon tam, kde se původní opona nezachovala, bývá někdy – a to i u těch nejznámějších divadelních domů – zapotřebí téměř detektivního pátrání.

Stále je tedy co doplňovat a dlouhý seznam existujících opon i dokumentace těch už zničených se jistě bude rozrůstat i nadále; stejně se budou zpřesňovat a doplňovat informace už zveřejněné. Popisy opon v předkládané knize, vlastně katalogová hesla napsaná přímo pro tuto publikaci, přitom představují mikropohled na jednotlivá díla, seznamují s konkrétními okolnostmi a jen částečně se vztahují k širším souvislostem nebo k obecným trendům. Bylo by proto na místě pokusit se alespoň zde o širší celkový pohled na shromážděné bohatství.

K oponám je přitom možné se přibližovat z různých směrů. Tak to ostatně udělali autoři jednotlivých kapitol první knihy, kde byly opony rozděleny do skupin podle svého tématu, a vyčerpali tím mnohé z toho, co by bylo možné říci i o oponách v této druhé knize. Další dodali i početní recenzenti – nejdrobněji asi Jan Císař – a autor je v rozpacích, zda vůbec může k již řečenému přidat víc než pár nesouvislých poznámek, které ho nad listováním shromážděným materiálem napadají, i tak s pocitem, že to podstatnější už bylo řečeno.

Obecných charakteristik toho, co vůbec je opona a jaká je její funkce, je možné nalézt mnoho. Podrobnější popisy se většinou věnují technickému řešení opony, častěji z pohledu moderního jeviště a využitelnosti na něm než z pohledu historie. Také v historických traktátech je nejsnazší najít praktické informace o různých typech opon. O poznání méně konkrétních informací máme o historických změnách funkce a používání opon v průběhu představení. To, jak oponu známe a používáme dnes, je přitom až jedna z posledních fází jejího dlouhého vývoje.

Divadlo bývá někdy považováno za umění spjaté pouze s přítomností; divadelní představení se odehrává v jedné chvíli a v další už neexistuje. Dědictví minulosti však ovlivňuje i tu nejsoučasnější divadelní produkci a mimo jiné působí tím, v jakých prostorách se dnešní divadlo hraje. Přes všechny snahy o reformy se většina divadelních produkcí stále odehrává v tradičně utvářeném divadelním prostoru, kde se technicky neustále vylepšované jeviště s moderními dekoracemi a sofistikovaným osvětlením otevírá do historicky koncipovaných a zdobených hledišť, zanechaných tu z dob, kdy divadlo plnilo zcela jiné funkce.

Malovaná opona je dnes častěji spojnicí s minulostí než výrazem aktuálních potřeb; Nerudův „duchovní půdorys“ divadla už jistě nepředstavuje. I přesto jsou některé opony stále živou součástí tradic, ikdyž už jsou v mnohem menším vztahu k aktuálnímu dění na jevišti.

Zkoumání scénografie, zejména té starší, dnes balancuje na pomezí dvou nepřilíš propojených oborů, dějin a teorie divadla a výtvarného umění. Do zavedených oborových schémat a metod obou oborů se vejde jen zčásti a mnoho pokusů o zkoumání této oblasti – čest výjimkám – kulhá na jednu nohu právě proto, že autor je hlouběji zakotven jen v jedné z obou disciplín a hlubší souvislosti z druhé strany mu unikají.

Malované opony mají k výtvarnému umění ještě o něco blíže než běžná divadelní dekorace. Přestože je to nepochybně druh malovaného obrazu, častější je vnímání opon jako součásti divadla, než jako součásti výtvarného umění – i ohlasy na první knihu o oponách přicházely ostatně většinou z divadelních kruhů. I ty opony, které jsou dílem respektovaných výtvarných umělců, jsou v jejich díle často prezentovány jako spíše kuriozní epizoda, útok do oblasti, která není hodna seriózního zkoumání.

Rozsah a různorodost dosud shromážděného přehledu našich malovaných opon, jedinečného i v celoevropském měřítku, přitom přímo vybízí k sestavení alespoň předběžných dějin jejich výtvarného zpracování. Pokusy o takové „dějiny opon“ jsou zatím velmi řídké – ostatně dokud nebyla shromážděna alespoň větší část materiálu o oponách, nebylo by nějaké hlubší zamýšlení nad nimi ani o co opřít. Pro nejstarší období jsou pochopitelně omezeny nedostatkem podkladů. Nejstarší zachované opony jsou až z 18. století, navíc z menších divadel, a o podobě těch důležitějších opon nás v lepším případě informují jen málo spolehlivé grafické záznamy nebo stručné popisy.

Je zřejmé, že malovanou oponu je možné odlišit od jiných obrazů odlišit především funkčně – visí na jevišti, vytahuje se a spouští. Chceme-li však malovanou oponu popsat jako svébytnou skupinu malířských děl, musíme se ptát, čím se liší obrazy na oponách od svých často mimodivadelních předloh a obecně od „běžných“ obrazů?

Jednou z odpovědí by mohla být skutečnost, že většinu opon spojuje typická divadelní konvence iluzivního obrazu rámovaného draperií. Celý systém divadelní budovy s kukátkovým jevištěm, ustavený nejpozději v 17. století a postupně rozšířený v celé Evropě, je totiž založený na principu obrazové iluze:

jeviště je vlastně obraz, rámovaný jevištním portálem. Opona tento obraz (jeviště) sice zakrývá, ale tím, že nese malovaný obraz, zároveň předstírá, že je sama tím obrazem – že to, co je na ní namalováno, se vlastně odehrává přímo na jevišti.

Malovaná opona pracuje vlastně s několikanásobnou iluzí: obraz na oponě, rámované už jevištním portálem, je nejprve zasazen do dalšího, tentokrát malovaného rámu, nebo jej lemují alespoň třásně, a už takto předstírá, že je ještě něčím jiným než prostou výplní portálu. Teprve před tímto obrazem je pak rozhrnována fiktivní draperie, čímž se obraz posouvá někam za namalovanou oponu i za její skutečný prostor, do zadního prostorového plánu. Dnes běžná rozhrnovací látková opona byla prostřednictvím této iluze na malovaných vytahovacích oponách přítomná vlastně dlouho předtím, než začala být používána ve skutečnosti.

V divadlech s typickými malovanými dekoracemi tato iluzivnost pokračovala i po zvednutí opony. Ještě před proměnlivé kulisy byl totiž stavěn proscéniový oblouk, tvořený stabilními proscéniovými stojkami a proscéniovou sufitou (harlekýnem), nejčastěji opět zdobený draperií; známe ho z několika zachovaných zámeckých divadel i z dokumentace větších jevišť. Praktickou funkcí tohoto prvku byl výkryt průhledů do zákulisí, ale z několika zmínek z přelomu 18. a 19. století přitom vysvítá, že i tato draperie měla původně představovat právě rozhrnutou oponu.

Původní záměr všech těchto iluzivních jevů se však v průběhu 19. století postupně vytrácel a na jeho konci už stojí jen čistá konvence. Nad významem převážila síla zvyku a nepopiratelná dekorativní funkce a iluzivní rámy a rozhrnutá draperie se staly naprosto samozřejmou součástí oponářské tradice. Proměňuje se sice poměr draperie nebo rámu k střednímu obrazu, ale málokdo má odvahu se dvojedinosti obrazu a draperie vzepřít. I tam, kde se opona bez draperie zdánlivě obešla, ji většinou najdeme alespoň na harlekýnu, přesunutém v průběhu 19. století před oponu, nebo přímo na jevištním portálu.

Samostatnou kapitolou dějin opony by pak mohla být opona zachycující pouze draperii, bez figurálního (alegorického, historického) výjevu nebo veduty. I ta je většinou dvojité – přední rozhrnutá opona na ní odhaluje druhý, o něco víc vzadu spuštěný závěs. Nejprve bývala doplňkem své honosnější figurální kolegyně – zatímco hlavní opona (někdy se jí říkalo portálová) se zvedala na začátku a spouštěla na konci představení, opona s malovanou draperií byla používána jako opona meziaktní. Skutečnou rozhrnovací oponou byla také dříve nahrazována jen tato druhá opona a v některých divadlech u toho také zůstalo. Do některých nových divadel bývala nejprve namalována jen opona s draperií – bylo to levnější a také rychlejší řešení vzhledem k tomu, že v tomto případě nebylo nutné řešit téma opony, které bylo někdy předmětem dlouhých diskusí. Na honosnější figurální oponu byla vyhlášena soutěž nebo se čekalo na dodatečné finanční prostředky – někdy ovšem marně, takže si pak divadlo muselo vystačit právě jen s oponou s malovanou draperií (Tábor, pražské Prozatimní divadlo).

I přes oblíbenost a téměř trvalou přítomnost malované draperie na oponách jsou jistě zajímavější obrazy, které ona draperie rámuje – ty v sobě také nesou podstatnou část sdělení opony publiku. V průběhu 19. století na oponách pozvolna ubývá alegorických výjevů, kterým ještě v 18. století kralovali Apollón a Múzy. Nikdy však nezmizí úplně – odkazem na ně, byť později jistě už nevědomým, jsou ještě dlouho ve 20. století i motivy, považované za čistě divadelní – Apollónova lyra, paprsky, vavřínový věnec i různé divadelní masky, patřící původně jednotlivým Múzám a teprve později ztotožněné s jednotlivými divadelními žánry. Tyto atributy se na výzdobě opon nebo jevištních portálů objevují ještě v moderní době, centrální výjevy většiny opon se však přímo k divadelní tematice vztahují až překvapivě málo.

Obrazy na oponách v naší knize tematicky nevystupují z okruhů naznačených první knihou, většina by se do těch okruhů snadno dala zařadit taky. Z několika tematických okruhů jsou ve shromážděném materiálu nejpočetnější dvě skupiny – veduty měst a obcí, které si oponu pořizují, a výjevy z národních mýtů a historie.

Národní prehistorie a historie byla v 19. století velkým tématem všech uměleckých druhů. Postupem času ustálený repertoár výjevů obsahoval kromě skutečných historických momentů také motivy z Rukopisů a později např. Jiráskových Starých pověstí českých. Na oponách se ovšem podobné výjevy objevují i v době, kdy už z jiných oblastí téměř vymizely – oblíbenost těchto motivů ještě ve 20. letech 20. století však vysvětluje mimo jiné i hrdost na nově vzniklou republiku.

Na divadelních oponách nacházíme více či méně mechanické reprodukce populárních obrazů významných tvůrců historických výjevů, např. Adolfa Liebschera, který se podílel na výzdobě Národního divadla a sám byl autorem opony pro divadlo v Lublani. Z výzdoby Národního divadla je často citována oblíbená Ženiškova luneta s Přemyslem Oráčem, některé výjevy Mikoláše Alše a další. Autorem zdaleka nejoblíbenějších výjevů byl však Josef Mathauser, rutinní malíř historických scénérií, o kterém dějiny „velkého“ umění téměř mlčí. Zřejmě nejčastější předlohou opon byl jeho obraz věšticí kněžny Libuše z populární série Historie českého národa v obrazech, kam kromě Mathausera menším dílem přispívali i další umělci (včetně např. zmíněného Liebschera). Podobné předlohy se šířily na pohlednicích nebo v barvotiskových reprodukcích používaných při školní výuce i jako výzdoba domácností. Vhodné historické i alegorické motivy mohly zprostředkovat časopisy jako Světozor nebo Zlatá Praha.

S národní historií souvisí i časté zobrazování významných míst českého království. Časté jsou pohledy na Pražský hrad, kromě toho nejoblíbenějšího přes Vltavu s Karlovým mostem i pohled od východu, který si vybral i Julius Mařák pro obraz do královské (prezidentské) lóže Národního divadla. Dataci těchto opon někdy pomáhá aktualizace pohledu na hrad v průběhu dostavby chrámu sv. Víta. Další památné místo, hrad Karlštejn, se objevuje většinou v podobě po přestavbě v 90. letech 19. století.

Národní tematika je na oponách přítomná i v heraldických motivech – častým doplňkem opon bývají zemské znaky a po vzniku republiky státní znak a jeho varianty.

Jen velmi málo se zachovalo z opon německých spolků nebo divadel, které svým motivem manifestovaly svou příslušnost k německé kultuře. Bylo jich jistě také mnoho, ale nejpozději po polovině 20. století nebyly podmínky pro jejich zachování vůbec vhodné.

Jen málokdy je při studiu jednotlivých opon možné zjistit, co vedlo objednavatele k výběru konkrétního tématu – snad s výjimkou pohledů na obci, jejíž spolek si oponu pořídil, nebo výjevů oslavujících přímo objednavatele samého (opony v sokolovnách). Doklady o diskusích nad tématem a provedením opon máme téměř výlučně jen z větších veřejných divadel. V ochotnických divadlech se doklady o pořízení opony nejčastěji omezují na účetní záznam, jinde se nezachoval ani ten, a motivace objednavatelů nám tak většinou zůstávají skryty. Leckde můžeme předpokládat, že osvědčené téma doporučil malíř nebo se rozhodovalo podle toho, jakou oponu mělo nejbližší městské divadlo nebo konkurenční spolek z vedlejší vesnice.

O malířích opon a divadelních dekoracích toho málokdy víme víc, než odkud pocházeli. Opony navrhovali a někdy i realizovali i významní umělci, pro menší divadla je ale většinou malovali divadelní dekoratěři nebo malíři pokojů – ti často současně se souborem základních dekorací. Ochotnickým spolkům někdy museli stačit i neškolení amatéři, místní učitelé nebo zručnější herci. Není přitom výjimkou, že výkony nadšených amatérů svou kvalitou předčí rutinní kreace podprůměrných profesionálních dekoratérů.

V dosud shromážděném materiálu je možné vysledovat některé zajímavé osobnosti dosud jen málo známých autorů, od kterých se zachovalo větší množství opon a u kterých je tak možné přidat ke jménům i konkrétnější představu o jejich tvorbě. Velmi plodným autorem byl např. Jindřich Boška, za jehož oponami hráli kromě ochotnických souborů i mnozí kočující loutkáři. Zajímavě se rozrůstá soubor opon podkrkonošských spolků od pozoruhodného jilemnického malíře Jana Lva, upoutají opony s originálně pojatou draperií od brněnského Pepy Mácy i práce dalších autorů.

Bylo by jistě možné namítnout, že velká část opon nepřekračuje hranice prostředního uměleckého řemesla a z hlediska dějin umění tak nepředstavují příliš zajímavé téma. Historikové umění se však už dávno nezabývají jen špičkovými uměleckými výkony a opony jsou hodny pozoru z mnoha důvodů. Jejich objednavatelům ostatně nejspíš většinou nešlo v první řadě o uměleckou hodnotu opony.

Z hlediska čistě uměleckého byly ostatně malované opony jako takové kritizované už v době svého pozdního rozkvětu. Malovaná divadelní dekorace byla předmětem stále hlasitější kritiky už v průběhu 19. století a obzvláště malované opony se svými tradičním motivy, iluzivními draperiemi a dlouho se neměnicí patetickou rétorikou byly už od začátku 20. století stále častěji vystavovány posměchu. V řadě příruček pro ochotnická divadla čteme nejpozději ve 20. letech o potřebě zbavit se starého harampádí, všech těch „na plátně namalovaných závěsů, sloupů a jiných nevkusností“ a nahradit je v případě opony nejlépe „vkusnou a účelnou roztahovací oponou“.

Velká část malovaných opon skutečně dříve nebo později buď uvolnila své místo moderní látkové oponě, nebo byla po ukončení divadelního provozu zrušena současně s celým jevištěm. Pokud nebyla rovnou zničena, zůstala někdy na stěně divadelního sálu nebo aspoň foyeru, častěji se přesunula v lepším případě do muzea, v horším na půdu nebo do skladiště. Teprve v posledních letech jsme svědky častějšího navrácení opon zpět na světlo – někdy dokonce zpět na původní nebo obnovenou scénu, což je pro opony jistě místo nejlepší. Jinde než na jevišti je často hlavním problémem s jejich uchováním nedostatek vhodného místa. Zajímavé by bylo sledovat i dochované malované dekorace, nacházené na mnoha místech současně s oponami; u těch je však často ještě větší problém s nedostatkem vhodného místa pro jejich uložení, nemluvě o prostředcích na alespoň nejnужnější konzervaci.

Problematika restaurování malovaných opon by vydala na samostatnou studii. Množství opon se zachovalo v takovém stavu, že je není možné vystavit, natož používat na jevišti, a jejich restaurování je přitom v nejbližší době především z finančních důvodů nereálné. Četné případy z poslední doby přitom ukazují, že to není neřešitelný problém – důležité ale je, aby si vlastníci a uživatelé opon uvědomovali jejich význam. To je snazší tam, kde jsou opony např. v majetku obcí, zatímco opony v muzejních sbírkách, byť mohou být mnohdy významnější a kvalitnější než rutinní výtvoři venkovských dekoratérů, jsou často odsouvány s poukazem na nutnost restaurovat přednostně jiná, hodnotnější díla.

Svébytnou kapitolu tvoří opony vytvořené ke konkrétním inscenacím, nebo častěji návrhy k nim. Ty jsou totiž kromě několika fotografií většinou jediným pozůstatkem takových opon, které stejně jako celá jevištní výprava většinou zanikají brzy po posledním představení. Podobné opony vznikaly většinou později než ty tradiční – velká část návrhů v této knize je až ze druhé poloviny 20. století – částečně možná právě kvůli vyplnění mezery, kterou v té době uvolnil postupný ústup tradiční malované opony ze scény. Opona malovaná pro jednu inscenaci sice přebírá funkce tradičních opon, jejich podobou se však větší inspiruje jen málo nebo vůbec. I zde však přetrvává vědomí důležitosti opony jako znaku nebo vizitky, v tomto případě však ne celého divadla, ale právě konkrétní inscenace. V jejím kontextu a v kontextu její scénografie pak musí být tyto opony posuzovány – ve srovnání se staršími oponami se váží mnohem víc k jedné konkrétní výpravě než k obecné oponářské tradici.

Ta sice v několika nových malovaných oponách ožívá i dnes, ale doba, kdy byla opona „duchovním půdorysem divadla“ z úvodního citátu, je už nejspíš minulostí. Pochopení toho, jakou roli hrály malované opony nejen v divadle, ale vůbec v kulturním životě předchozích desetiletí a staletí, nám však může pomoci i v našem dnešním hledání toho, jakým směrem se bude nejen divadlo, ale naše kultura ubírat dál.

Bibliografická poznámka (základní tituly k historii opon)

- motto: Jan Neruda, Feuilleton: Opony pro Národní divadlo. *Národní listy* 20, 1880, č. 68 (19. 3.), s. 1
- Karl Bachler, *Gemalte Theatervorhänge in Deutschland und Österreich*. München: Bruckmann 1972
- Marlis Radke-Stegh, *Der Theatervorhang: Ursprung – Geschichte – Funktion*. Meissenheim am Glan: Verlag Anton Hain 1978
- Jiří Valenta (ed.), *Malované opony divadel českých zemí*. Praha: NIPOS 2010
- asi nejobsáhlejší recenze: Jan Císař, Opony jako scénologický fenomén. *Disk* [10], 2011, č. 36 [červen 2011], s. 26–37