

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

Katolická teologická fakulta

Ústav dějin křesťanského umění

Dějiny křesťanského umění

Mgr. Monika Benčová

**Návrhy a realizace dekorací barokního divadla
v Čechách v 18. století**

disertační práce

vedoucí práce: doc. PhDr. Martin Zlatohlávek, Ph.D.

Praha 2019

„Prohlašuji, že jsem tuto disertační práci s názvem Návrhy a realizace dekorací barokního divadla v Čechách v 18. století napsala samostatně a výhradně s použitím uvedených pramenů a literatury a že jsem ji nevyužila k získání jiného nebo stejného titulu.

Souhlasím s tím, aby práce byla zveřejněna pro účely výzkumu a soukromého studia.“

V Praze dne

Mgr. Monika Benčová

Bibliografická citace

Návrhy a realizace dekorací barokního divadla v Čechách v 18. století [rukopis]: disertační práce / Monika Benčová; vedoucí práce: doc. PhDr. Martin Zlatohlávek, Ph.D. -- Praha, 2019. -- 234 s.

Anotace

Tato disertační práce se zabývá dekoracemi barokního divadla na území České republiky v 18. století a zpracováním zejména jejich návrhů v návaznosti na šlechtické rody. Časový rozsah je vymezen působením rodiny Galli Bibienů až po tvorbu Josefa Platzera. Dekorace zámeckého divadla jsou uvedeny na pozadí rakouských a italských vlivů, které přímo ovlivňovaly české prostředí a vzájemnou provázanost s dalšími barokními divadly v evropských městech.

Část práce je věnovaná ve stručnosti historii divadla a přehledu vybraných zámeckých divadel na našem území. Hlavní důraz je pak kladen zejména na představení dochovaných návrhů, ať již kresebných či reprodukovaných prostřednictvím grafických listů stejně jako seznámení s nově objevenými kresbami a určení jejich autorství. Vedle sebe se setkáváme s odlišnými autory a jejich výtvarnými kvalitami a jejich studiem se hledá odpověď na otázku, zda je možné hovořit o české jevištní tvorbě anebo se jednalo o uplatňování vídeňských a italských vzorů na českém území čili by se mělo používat označení středoevropské jevištní výtvarnictví.

Klíčová slova

Baroko-Divadlo-Kresba-Scénografie-Galli Bibiena

Abstract

This Ph.D. thesis deals with scenic designs and decorations of Baroque theatre in 18th century in Czech Republic. The paper presents development of theatre based on preserved decorations and scenic designs and try to find the answer about scenic painting in Bohemia. The thesis focused mainly on scenic designs with connection to the aristocratic families. Timeline is defined by the work of Galli Bibiena's family and the work of Josef Platzer. The scenic decorations are presented on the background of Austrian and Italian influences, that directly affected Czech culture and mutual connection with the another baroque theatres in the European cities.

A part of the thesis is devoted to the history of theatre in short and the list of selected theatres in castles in Czech Republic. The main emphasis is put on presentation of surviving scenic designs as well as newly found and yet unpublished drawings and graphics, their authorship, dating and iconographic analysis. This lets us meet different authors with their fine quality. Through the studium of them we are looking for the answer on the question, if is possible to talk about Czech scenic painting or about the using Austrian and Italian pattern in our territory.

Keywords

Baroque-Theater-Drawing-Scenography-Galli Bibiena

Počet znaků (včetně mezer): 394 703

Počet znaků (bez mezer): 334 996

Tímto bych ráda poděkovala vedoucímu mé disertační práce doc. PhDr. Martinu Zlatohlávkovi, Ph.D., za odborné vedení, připomínky a cenné rady. Současně bych chtěla poděkovat prof. Marinelle Pigozzi za poskytnuté rady v rámci mého desetiměsíčního pobytu na Alma Mater Università di Bologna v rámci Erasmus a doporučení pro studium kreseb ve Fondazione Giorgio Cini. Jednotlivým územním pracovištím Národního památkového ústavu za povolení ke studiu dochovaných jevištních dekorací a pořizování fotografických snímků, v neposlední

řadě také kastelánům (na zámku Český Krumlov, Jaroměřicích nad Rokytnou, Uherčicích a Mnichově Hradišti). Poděkování patří i Theatermuseumu ve Vídni, Moravské galerii v Brně, Národní galerii v Praze nebo Národnímu muzeu za možnost studia dochovaných návrhů a za poskytnutí reprodukčních práv.

Obsah

Obsah.....	7
1 Úvod.....	9
2 Literatura k problematice.....	14
3 Historie divadla a vývoj na území České republiky.....	36
4 Barokní šlechtická divadla napříč Českou republikou. Přehled dochovaných i nedochovaných barokních dekorací.....	52
4.1 Černínova zámecká divadla v Jindřichově Hradci a v Jemčině.....	54
4.2 Zámecké divadlo v Dolní Lukavici.....	55
4.3 Zámecká divadla a Lichenštejnové – Valtice, Kroměříž.....	56
4.4 Kardinál Schrattenbach a zámecké divadlo ve Vyškově.....	59
4.5 Divadelní činnost na šlechtickém sídle v Holešově.....	60
4.6 Divadelní aktivity rodiny Questenberků.....	63
4.7 Barokní divadlo ve Slezských Rudolticích.....	69
4.8 Divadelní činnost na dvoře Františka Antonína Šporka.....	72
4.9 Divadelní scéna v Thunovském paláci.....	80
4.10 Zámecké divadlo v Tovačově, Horšovském Týně a Javorníku.....	81
4.11 Lobkowiczské zámecké divadlo v Roudnici nad Labem.....	82
4.12 Zámecké divadlo v Českém Krumlově.....	84
4.13 Závěr 18. století v zámeckém divadle v Litomyšli.....	111
5 Návrhy divadelních kulis jako protiklad kresby figurální.....	121
6 Osobnosti barokní scénografie s vazbou na scénografickou produkci v České republice.....	140
6.1 Dva divadelní návrhy z 18. století od Angela Carboniho (?) z Národní galerie v Praze a jejich ovlivnění rodinou Galli Bibienů.....	142

6.2 Rodina Galli Bibienů a jejich okruh.....	149
6.2.1 Kresba královského stanu z Moravské galerie v Brně	153
6.2.2 Giuseppe Galli Bibiena na Pražském hradě	157
6.3 Jaroměřice nad Rokytnou aneb Giuseppe Galli Bibiena na Moravě?	168
Závěr	192
Seznam vyobrazení.....	199
Seznam pramenů a literatury	211
Prameny.....	211
Literatura	214
Elektronické zdroje.....	234
Obrazová příloha	236

1 Úvod

Ve své disertační práci se zabývám návrhy a realizacemi dekorací barokního divadla na území České republiky v 18. století. Barokní divadlo výrazně ovlivnilo výtvarné umění baroka a jeho vývoji je věnováno velké množství publikací a článků, zabývajících se hlavně dějinami barokního divadla a jeho technickým vybavením. Menší počet souhrnné literatury je k zámeckým divadlům a jejich výtvarnému (scénografickému) pojetí. Z toho vychází má práce, v níž se zaměřím na jevištní dekorace barokního divadla v 18. století a zejména jejich návrhy v návaznosti na šlechtické rody. Časový rozsah je vymezen působením rodiny Galli-Bibienů až po tvorbu Josefa Platzera (přelom 18. a 19. století). Dekorace zámeckého divadla uvedu na pozadí zahraničních vlivů (vídeňských a italských), které přímo působily na české prostředí a vzájemnou provázanost s dalšími barokními divadly v evropských městech (divadlo na zámku Drottningholm ve Švédsku – společné rysy se sálem českokrumlovského zámeckého divadla, dekorace vytvořil Carlo Galli-Bibiena – syn Guiseppa). V této souvislosti se nabízí otázka, jestli existovala čistě česká jevištní tvorba ovlivněná evropským divadelním uměním anebo se jednalo o uplatňování vídeňských a italských vzorů na českém území. A jestli se tak může mluvit o „českém jevištním umění“ anebo obecněji o středoevropském jevištním výtvarnictví.

Od počátku byla práce koncipována tak, aby vyzdvihla ty nejlepší příklady v dané problematice. Z pohledu badatele není chvílemi těžké propadnout do pocitů jisté beznaděje. To se týká zejména připsání autorství. Ne všechna dřívější určení jsou stále ještě aktuální. Na základě nových zpráv, včetně možnosti přístupu k domácí i zahraniční literatuře bylo možné některé dřívější informace

poupravit a precizovat či úplně změnit. Ve své práci se nesnažím pojmout kompletně dílo všech známých umělců (scénografů), ať již českých či zahraničních, kteří se scénické tvorbě na území České republiky věnovali, ale zaměřuji se jen na některé příklady, jež výrazně ovlivnily divadelní produkci. Na základě srovnání situace v různých částech dnešní České republiky poukazují na vývoj a vzájemné ovlivnění jednotlivých zámeckých scén a výměnu umělců. V dnes již nedochovaných divadlech, tak můžeme pracovat s domněnkou jisté kvality, zakládající se na jménu autora a tedy i s celkovou důležitostí, které divadlo mělo či jakého se snažil majitel šlechtického sídla dosáhnout. Výrazný prostor v práci má tudíž část, věnující se vybraným konkrétním příkladům, na nichž ukazují úroveň a způsob zpracování jevištního umění. Do výběru jsem zahrnula ta divadla, u nichž se buď dochovaly konkrétní příklady kulis či z písemných zmínek si lze vytvořit představu o úrovni scény. Přičemž důraz byl kladen také na sledování provázanosti divadel skrze umělce, například spojitost Šporkova divadla v Praze a v Kuksu s divadlem v Kotcích a také s Jindřichovým Hradcem a Jemčinou nebo zámeckého divadla v Českém Krumlově s Jindřichovým Hradcem či propojení Roudnice nad Labem a Jezeří, v neposlední řadě i zámku Holešovice a ovlivnění divadelní scény v Jaroměřicích nad Rokytnou a následně na zámku v Bečově.

Z této části se přejde na konkrétní dochované příklady návrhů a dekorací, u kterých se zaměřila zejména na jejich výtvarnou stránku s propojením faktografických dat. Současně popisují důvody jejich jedinečnosti či specifčnosti a dle předchozích informací ze starší literatury, kterou se pokusím shrnout, se zamyslím nad díly v novém světle. U některých konkrétních příkladů se budu věnovat autorství či důvodům, proč polemizuji s původním připsáním. V těchto

momentech pozornost obrátím na předchozí známou tvorbu případných umělců-autorů, resp. kresbu, kterou jsem se snažila prostudovat na místě. Důležitým momentem se přitom stávají také libreta oper, jež jsou mnohdy jediným dokladem toho, jak mohla jevištní scéna vypadat. V mém případě mi poslouží jako potvrzení přiřpsání autora u anonymních kreseb.

Při hledání odpovědi na vytyčenou otázku, zda lze hovořit o českém jevištním výtvarnictví, jsem práci koncipovala do čtyř hlavních celků. První část obsahuje popis české a zahraniční literatury k tématu barokního divadla. Zejména zahraniční produkce nabízí celou škálu textů k této problematice a slouží jako důležitý zdroj informací u nás těžce k nalezení, ať už se jedná o technické vybavení scény či osvětlení, ale i divadelní tvorbu za hranicemi České republiky. Naproti tomu česká literatura pojímá konkrétní příklady a díla, která jsou v zahraničních publikacích, věnujících se např. rodině Galli Bibienů opomíjená nikoliv záměrně. Současně však z této produkce máme k dispozici částečně omezený přehled o odborných knihách ze zahraničí.

Vzhledem k různorodému vývoji divadla na území dnešní Evropy jsem do práce připojila také stručný historický vývoj, na němž připomínám odlišnou situaci na našem území a na území například Itálie. V druhém bloku následně upozorňuji na fakt, že divadlo u nás v pravém slova smyslu, kdy se již nejednalo o představení kočovných společností ve volném prostranství města, se začalo formovat až s obdobím baroka. Zatímco v Itálii můžeme doložit příklady renesančního divadla, resp. renesančních divadelních budov a ve spisech se dočítáme o vývoji či proměně pevných dekorací na pohyblivé. Není proto divu, že právě italští umělci/scénografové již od 17. století zaujímají prvenství v jevištním výtvarnictví téměř po celé Evropě. Na území České republiky si tou dobou

postupně zvykáme na myšlenku speciálně vyhrazených prostor pro divadlo, zprvu jako vybrané místnosti, později divadla zabudované do některého křídla zámku či paláce až po samostatné divadelní budovy s vlastním souborem herců. Tady se nabízí otázka, jestli je vůbec možné za takové situace konkurovat ve scénografické tvorbě zahraničním vlivům? Když určitá divadelní tradice se u nás teprve rozvíjí, zatímco u sousedů již kvete, a to prostřednictvím celých rodin scénografů.

V další části popisují některé více i méně významné zámecké barokní divadelní scény na našem území v 18. století, které mají zachytit různorodou škálu divadelních scén napříč Českou republikou v prostředí šlechtických sídel. Smyslem není nahodile zmínit několik příkladů, ale přiblížit propojení jednotlivých šlechtických divadel. Provázanost mezi zámky, patřícími jednomu šlechtickému rodu, není tolik překvapivá. Doložený je ne jeden příklad stěhování dekorací z místa na místo. I přesto je zajímavé sledovat vzájemné ovlivnění, včetně „cesty“ umělců za zakázkami. Zároveň si vytvoříme přehled o autorech jevištních dekorací a jejich původu. V neposlední řadě o zapojení „českých“ umělců do procesu tvorby a jejich vlivu. Historie divadel je představena v souvislosti s kulisami a jejich konkrétními dochovanými příklady. Na těch se snažím poukázat i na některá specifika

a jedinečnost nezávisle na míře zachování. Rozbor z této části následně pomáhá při popisu a určování autorství v posledním, dá se říci, nejkonkrétnějším bloku. Zde jsem se zaměřila na návrhy dekorací a scénografickou kresbu jako protiklad kresby figurální, jež je v návrzích zpravidla jen jako doplňující a tomu odpovídá i její zpracování. Kresba jako taková nabízí možnost vytvářet různé fáze přípravy, od náčrtů a skic až po detailně propracované návrhy, které poté vycházely tiskem

a šířily se dále jako pamětní spisy. Takové příklady nalezneme, např. v Národním muzeu ve spojení s Giuseppe Galli Bibienou. Všechny zvolené úseky dají dohromady představu o jevištní produkci na území České republiky a míře důležitosti, resp. zapojení umělce zahraničního versus domácího. Současně jsou informace podány tak, aby přinášely hlubší pohled u jednotlivých příkladů.

Závěrem shrnu výsledek svého bádání a snahu podat ucelený pohled na problematiku jevištního výtvarnictví obohacenou o nové informace a poukázat na přínos této disertační práce.

2 Literatura k problematice

V této práci se pokusím o rozbor problematiky barokního divadla a scénografie na území České republiky se zaměřením na divadelní návrhy zachované v našich sbírkách. I přes snahu vyhnout se v práci heroizování některých umělců zejména členů rodiny Galli Bibienů, se musím věnovat celkem obsáhlému studiu jejich díla a tvorby pro divadlo. Naprosto neodmyslitelně patřili k velkým osobnostem barokního divadla pro celou Evropu a na našem území pracovalo hned několik umělců spadajících pod jejich vliv, ať už přímo jako jejich spolupracovníci či žáci nebo byli ovlivněni jejich tvorbou obecně. Vliv Galli Bibienů je patrný i na anonymních divadelních návrzích v českých sbírkách, které mohou být připsány některému umělci z jejich okruhu. Jdeme-li do hloubky této problematiky, zjistíme, že jejich význam pro nás nebyl jen prostřednictvím tvorby Giuseppe Galli Bibieny pro Pražský hrad ve dvacátých letech 18. století, a že nejen skrze tento počín, ale i prostřednictvím dalších umělců se u nás uplatňoval vliv a poznatky jeho otce Ferdinanda Galli Bibieny. Ten udal nový směr v barokním divadle, jak se později ukázalo, pro celou Evropu. Otázkou také je na kolik mohlo jedno představení ovlivnit další divadelní produkci u nás, jak se můžeme dočíst v dřívějších publikacích nebo jestli ovlivnění jevištního výtvarnictví neproběhlo přes tvorbu jejich žáků a následovníků, kteří se na našem území uplatnili v celkem velké míře. Kdyby se mělo přesněji specifikovat, který z rodiny Galli Bibienů nejvíce ovlivnil českou scénografii, dalo by se říci, že vliv Ferdinanda a jeho syna Giuseppeho se vyrovnává, i přesto, že Ferdinand tady neuskutečnil žádnou zakázku. Ovšem studujeme-li důkladně umělce, kteří u nás tvořili, jednalo se zejména o vrstevníky nebo spolupracovníky Giuseppeho, jež dost často prošli přípravou u Ferdinanda.

K historii divadla, zejména světového, bylo publikováno nepřehledné množství literatury, počínaje divadlem antickým až po divadlo současné. Přibližně od poloviny 20. století si můžeme všimnout i „nového“ trendu, a to zájmu o jevištní výtvarnictví, resp. obrácení pozornosti na scénickou podobu jeviště a jeho dekorace. Tato část divadla po výtvarné stránce zůstávala upozaděna, na rozdíl od rozboru technického zázemí a mašinérie scény či architektury divadla. Z pozice odborných knih, statí a článků se baroknímu divadlu, nejen na území České republiky, dostalo velké pozornosti, která pomůže zachovat památku tak ojediněle zachovalých celků jevištních dekorací a jejich návrhů.

Dle zaměření mé disertační práce lze literaturu rozdělit na několik okruhů. První okruh publikací tvoří skupina, zabývající se historií a vývojem divadla obecně. Mezi základní literární díla, týkající se dějin divadla patří práce významného českého teatrologa a historika dějin divadla Františka Černého. Těžiště jeho zájmu spočívalo ve výzkumu dějin divadelní kultury 18.–20. století, zejména pak doba národního obrození a léta meziválečná, problémy realismu a naturalismu. Ve svém díle se Černý soustředil nejen na otázky dramatu, ale i metodologie oboru. Jeho četné dílčí studie i syntetické práce se opírají o důkladnou heuristickou přípravu a o veliký soubor faktů; ve výkladu autor přihlíží ke společenské funkci divadla a zdůrazňuje význam tradice a kontinuity národní kultury. K důležitým publikacím patří čtyřsvazkové *Dějiny českého divadla*¹, které František Černý editoval (kolektiv autorů Jaroslav Bartoš, Milena Cesnaková-Michalcová, Jaroslav Hach, Jan Kopecký, Milan Obst, Jan Port, Adolf Scherl, Vladimír Scheufler, František Svejkský, Tomislav Volek). Pro potřeby

¹ ČERNÝ, František (ed.): *Dějiny českého divadla*. Praha: Academia, I, 1968. Další tři díly vycházely postupně v letech 1969, 1977 a 1983.

předkládané práce bylo využito prvního dílu, který je věnován divadlu raného a vrcholného středověku, církevnímu divadlu, školskému divadlu až do konce 18. století. Postihuje vývoj českého divadla od jeho vzniku až do konce období baroka. Sami autoři uvádí, že se snažili odklonit od pozitivistické teatrologie. Rozlišují také pojem dějiny divadla v českých zemích a dějiny českého divadla. Zvláštní pozornost věnují také vztahu českého divadelnictví a slovenského divadelnictví. Vůbec první dějiny českého divadla sepsal literární a divadelní vědec Jan Vondráček, jež vyšla ve třech dílech.² Mého zvoleného tématu se okrajově dotkla první část, pojímající časový rozsah 1771–1824. Velkou výhodou je, že Vondráček pečlivě zaznamenal starší literaturu, která se zabývá různými obdobími ve vývoji divadla na našem území, a to jak na českou tak i německou. Odkazuje tak například na Jana Hýbla a jeho dílo³ nebo Aloise Česaného.⁴ Neměli bychom zapomenout zmínit ani Světové dějiny divadla Vojtěcha Kristiána Blahníka.⁵ Jedná se o 13. svazek Aventina, obsahující první vydání českých dějin světového divadla od antiky do počátku 20. století, které se zevrubně zabývají jednotlivými etapami vývoje divadla a proměnami divadelní architektury. Z pozdějších autorů se dějinám divadla ve stručném přehledu od antiky po otevření Národního divadla věnoval například Jaromír Kazda⁶ či Václav Černý⁷. Jeho publikace zaměřená na téma barokního divadla v Evropě patří mezi stěžejní česky psaná díla na danou

² VONDRÁČEK, Jan: *Dějiny českého divadla*, I (1771–1824), Praha 1956.

³ HÝBL, Jan: *Historie českého divadla od počátku až po nynější časy*. Praha asi 1921.

⁴ ČESANÝ, Alois: *Historický nástin českého divadla od 90. let 18. století do konce 19. století*. Praha 1891.

⁵ BLAHNÍK, Vojtěch Kristián: *Světové dějiny divadla*. Praha: Aventinum, 1929.

⁶ KAZDA, Jaromír: *Dějiny divadla*. Praha 1986.

⁷ ČERNÝ, Václav: *Barokní divadlo v Evropě*, Praha 2009.

problematiku. Rozsáhlá studie se na bázi srovnávání zabývá barokním dramatem a jeho podobám s národními specifiky. Novější poznatky o starším divadle lze nalézt také u Aleny Jakubcové.⁸ Z německy psané literatury se podobně baroknímu divadlu věnuje například Hans Tintelnot.⁹ Ze zahraniční produkce je nejznámější obsáhlá publikace od Oscara Grosse Brocketta.¹⁰ Studie do češtiny přeložená profesorem Milanem Lukešem pojímá dějiny divadla od pravěku po současnost a členěna je dle jednotlivých fází vývoje. Od roku 1969 vyšla již v několika vydáních. Pro potřeby této práce čerpám ze sedmého vydání, v němž je celá řada změn a postřehy nově interpretující informace. Tématem se zabývá z čistě historického hlediska dějin divadla. Více úzce zaměřená jsou pak díla od Héléne Leclerc¹¹, Jeana Jacquota¹² či Corada Ricciho¹³, který nás seznamuje s italskou scénografií.

Důležitým spisem, zabývajícím se historií divadel v českých zemích, je výzkum Antonína Bartuška z roku 1963 vydaný až v roce 2010 za podpory společnosti přátel Českého Krumlova.¹⁴ Od tohoto autora vyšlo v průběhu 70. let

⁸ JAKUBCOVÁ, Alena a kol.: *Starší divadlo v českých zemích do konce 18. století. Osobnosti a díla*, Divadelní ústav – Academia, Praha 2007.

⁹ TINTELNOT, Hans: *Barocktheater und barocke Kunst*, Berlín 1939.

¹⁰ BROCKETT, Oscar G.: *Dějiny divadla*. Praha: Divadelní ústav, 2008. Publikace byla vydaná již několikrát, a to v roce 1999, 2001 a 2008.

¹¹ LECLERC, Héléne: *Les Origines Italiennes de l'Architecture Theatrale Moderne*, Paris 1946.

¹² JACQUOT, Jean (ed.): *Theatre Research / Recherches Théatrales*, 3, 1961.

¹³ RICCI, Corrado: *The art of scenography*. In: *The art bulletin*, New York, 1928. Též RICCI, Corrado: *La scenografia Italiana*, Milán 1930.

¹⁴ BARTUŠEK, Antonín: *Zámecká a školní divadla v českých zemích. Materiály k vývoji divadelního prostoru a výrazových prostředků*, výzkumný úkol Scénografického ústavu č. 13–63, Praha 1963. Jiří Bláha (ed.), České Budějovice: Společnost přátel Českého Krumlova, 2010.

20. století několik článků, věnujících se problematice zámeckých a školních (řádových) divadel u nás. Na toto téma napsal zmiňovanou knihu již v roce 1963, která byla několik let připravována k tisku, ale nakonec vyšla až v roce 2010. Původně se jednalo o výstup z vědeckého úkolu v tehdejší státní Scénografickém ústavu (ScÚ). Bartušková studie je zpracována formou katalogových hesel, která se věnují jednotlivým objektům. Hesla doplnil o bohatou fotografickou dokumentaci. Jednotlivé objekty autor rozebírá z hlediska dějin scénografie. Katalogová hesla jsou doplněná úvodní statí, v níž se odráží doba vzniku a myšlenka třídního boje. Pokud se jedná o české prostředí, má tato kniha velký přínos. Už jenom v tom, že můžeme sledovat změnu a míru zachování divadelních budov, vnitřního vybavení a zejména dekoračního fundusu, popřípadě změnu provenience atd.

Většina publikací se zabývá divadlem z pohledu technického provedení nebo hudební produkce. Poměrně dlouho byla výtvarná stránka našich divadel, ať už s dochovanými kulisami nebo jen návrhy, opomíjena či jen stručně popsána. Jeden z prvních autorů, který toto významně prolomil, byl Jiří Hilmera, jež se začal věnovat rozboru divadla i po stránce jevištního výtvarnictví. Jeho knihy a články hlavně ze šedesátých let minulého století patří i dnes k důležitému zdroji informací. Pokud se zabýváme barokním divadlem a jeho perspektivní scénou nelze jeho články a knihy opominout i přesto, že zpracovává zejména ty nejvýznamnější objekty a umělce. K jeho výrazným spisům patří *„Perspektivní scéna 17. a 18. století v Čechách“*,¹⁵ rozdělen je na několik částí – první všeobecnou o vzniku barokního jeviště, ikonografii a technické složce barokního divadla a druhá část je věnovaná českému divadlu a jeho konkrétním příkladům,

¹⁵ HILMERA, JIŘÍ: PERSPEKTIVNÍ SCÉNA 17. A 18. STOLETÍ V ČECHÁCH, PRAHA 1965.

celý je doprovázen bohatou obrazovou přílohou. Sám se pokouší dospět k pochopení skutečného prostorového řešení a technického zázemí scény a nejenom ulpívat na vnější „obrazové“ stránce návrhů, což i vytýká některým svým předchůdcům. V rozmezí let 1957 až 1971, resp. až 1999, napsal řadu článků a statí stěžejních pro tuto práci, v nichž se systematicky zabýval jevištním výtvarnictvím s důrazem na scénickou podobu jeviště, dekoračnímu fundusu a též i v té době známým návrhům. Určil a popsal divadelní návrhy, nacházející se v divadelním oddělení Národního muzea. Své poznatky o litomyšlském¹⁶ a českokrumlovském divadle¹⁷ popsal ve *Zprávách památkové péče*, v nichž důkladně seznámil se stavem a rozsahem dochovaného dekoračního fundusu. Díky takto podrobné zprávě je v dnešní době možné porovnat současný stav, jeho navýšení či úbytek. Zámeckému divadlu v Litomyšli se v samostatných člancích v následujících letech ještě několikrát vrátil, a to v roce 1964¹⁸, 1968¹⁹ a 1971²⁰, kdy se věnoval nejen divadlu samotnému, ale i divadelnímu životu na zámku a v neposlední řadě osobnosti a dílu autora litomyšlských dekorací Josefu Platzerovi. Hilmerovu zájmu neuniklo ani pražské představení, jehož návrhy pomáhal určit v NM. Samostatně se tímto velkolepým představením zabýval ve

¹⁶ HILMERA, Jiří: Zámecké divadlo v Litomyšli. In: *Zprávy památkové péče XVII*, 1957.

¹⁷ HILMERA, Jiří: Zámecké divadlo v Českém Krumlově, In: *Zprávy památkové péče*, 3–4, XVIII, 1958.

¹⁸ HILMERA, Jiří: Divadelní život na litomyšlském zámku za Jiřího Josefa a Antonína z Valdštejna-Vartenberka. In: *Časopis Národního muzea*, Praha: Národní muzeum, roč. CXXXIII, č. 2, 1964.

¹⁹ HILMERA, Jiří: *Domácí divadlo na zámku v Litomyšli*, Pardubice 1968.

²⁰ HILMERA, Jiří: Platzer Josef. In: *Prolegomena scénografické encyklopedie*, č. 4, Praha 1971.

stati z roku 1958²¹, 1964²² a také v publikaci z roku 1999²³. Své pozornosti z jeho strany se dostalo také Černínově zámeckému divadlu v Jindřichově Hradci, a to v článku pro *Časopis společnosti přátel starožitností*.²⁴ Hilmera také už v roce 1961²⁵ publikoval popis třech scénických návrhů, tehdy uložených v Jaroměřicích nad Rokytnou ze sovy Uherčice, u nichž vyslovil domněnku, že před sebou máme dílo některého člena rodiny Galli Bibienů. Informace následně přejímali další badatelé. Informace o těchto kresbách ve svých článcích²⁶ publikovala také Jana Spáčilová z Masarykovy univerzity, která v roce 2011 přichází s novou teorií o jejich autorství. K problematice divadla na zámku v Jaroměřicích je poměrně zásadní nová publikace²⁷ z produkce Národního památkového ústavu, na níž spolupracoval kolektiv autorů, a ve které se objevují nové poznatky k divadelnímu životu na questenberském zámku. V této monografii je otištěn celý soubor kreseb

²¹ HILMERA, Jiří: Costanza e Fortezza. Několik poznámek k scénografii českého barokního divadla. In: *Divadlo*, IV, 1958.

²² HILMERA, Jiří: Costanza e Fortezza: Giuseppe Galli Bibiena und das Barock Theater in Böhmen. In: *Maske und Kothurn*, 10, 1964.

²³ HILMERA, Jiří: *Česká divadelní architektura*, Praha: Divadelní ústav, 1999.

²⁴ HILMERA, Jiří: Co víme o scénickém zařízení zámeckého divadla v Jindřichově Hradci. In: *Časopis společnosti přátel starožitností* 69, 1961, č. 2.

²⁵ HILMERA, Jiří: Památky divadelního výtvarnictví 17. a 18. století ve sbírkách hradů a zámků. In: *Zprávy památkové péče*, 1961, č. 5–6.

²⁶ SPÁČILOVÁ, Jana: Operní divadla na Moravě v 1. polovině 18. století – současný stav vědomostí a perspektivy dalšího výzkumu. In: *Opus musicum* 43, 2011, č. 6; Též SPÁČILOVÁ, Jana: Odra scénografie jaroměřického zámeckého divadla v libretech oper provedených zde v letech 1726–1743. In: *Clavibus unitis* 3, 2014.

²⁷ FIDLER, Petr / KŘESADLOVÁ, Lenka / PERUTKOVÁ, Jana / RUHE, Lilian / SPÁČILOVÁ, Jana / VALEŠ, Tomáš: *Proměny zámeckého areálu v Jaroměřicích nad Rokytnou*, kritický katalog výstavy. Národní památkový ústav, 2017.

dnes dochovaných ke Questenberskému divadlu. Návrhy zde autorky dělí dle opery, jež řadí chronologicky dle data představení. Dle tohoto rozdělení (nikoliv podle umělce) jsou popisovány jednotlivé kresby. O rok dříve vyšel katalog výstavy rakouské badatelky, díky jejímuž objevu v Theatermuseum ve Vídni si můžeme nově rozšířit představu o jednotlivých scénách u několika představení na jaroměřickém zámku.²⁸ Významnou osobností barokního divadla v Čechách se stal i František Antonín hrabě Špork, který u svého paláce v Praze vybudoval první divadlo mimo prostory paláce a přivedl do Čech italské osobnosti spojené s barokní operou. Kromě česky vydané literatury k dílu a životu hraběte Šporka vyšla ve Spojených státech disertační práce²⁹, která se věnuje Šporkovu divadlu v Praze v letech 1724–1735. Práce se zabývá zejména hudební složkou divadla, působení Vivaldiho v pražském divadle, ale obsahuje i opisy některé dokumentace ze Státního centrálního archivu v Praze.

Ze starších zahraničních autorů, můžeme také zmínit obecně zaměřené divadelní historické knihy např. od Allardyce Nicolla z roku 1958³⁰. Otázkám barokní scénografie se speciálně věnuje syntetické dílo od Paula Zuckera z roku 1925³¹. Zásadně nové názory na divadelní tvorbu období baroka sice nepřinášejí publikace od Léona Moussinaca z roku 1957³² a Heinze Kindermanna z roku

²⁸ SOMMER-MATHIS, Andrea / FRANKE, Daniela / RISATTI, Rudi (eds.): *Spettacolo barocco! : Triumph des Theaters*, 1. Vydání. Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2016.

²⁹ FREEMAN, Daniel Evan: *The Opera Theater of Count Franz Anton von Sporck in Prague (1724–35)*, disertační práce z roku 1987, publikovaná 1992.

³⁰ NICOLL, Allardyce: *The development of the theatre*, Londýn 1958.

³¹ ZUCKER, Paul: *Die Theaterdekoration des Barock*, Berlín 1925.

³² MOUSSINAC, Léon: *Le théâtre des origines á nos jours*, Paříž 1957.

1959³³, za to se snažili uvést co nejvíce dosud nepublikovaného obrazového materiálu a v tomto ohledu znamenají velký přínos. K teorii evropského divadla vyšlo nespočet knih, z nichž za zmínku stojí např. sborník příspěvků³⁴ na téma divadelní ikonografie, která se v začátku opírá o dílo Erwina Panofského. Zajímavé jsou články od Licklic de Vries³⁵, Cesare Molinariho³⁶ a Christophera Balmeho³⁷, kteří se zabývají možnostmi a limity divadelní ikonografie. Pro divadlo kromě dekorací a jevištní techniky je také důležité osvětlení, které prošlo za dobu vývoje divadla změnou zejména koncem 18. století, ale již dříve výrazně ovlivňovalo celé vnímání divadelního prostoru včetně dekorací, jejíž tvůrci museli počítat se změnou barevnosti. Této problematice se ve své knize³⁸ věnuje Cristina Grazioli, která přednáší historii divadla na univerzitě v Padově (Università degli Studi di Padova). Rozebírá způsob využití světla na pozadí vývoje divadla v jednotlivých obdobích, počínaje obdobím baroka od Brunelleschiho důvtipu po první traktáty o moderním divadle až po změny při využití plynu a elektriky.

³³ KINDERMANN, Heinz: *Theatergeschichte Europas*, Salzburg 1959.

³⁴ BALME, Christopher / ERENSTEIN, Robert / MOLINARI, Cesare: *European Theatre Iconography*, Řím 2002.

³⁵ VRIES, Lycklie de: Theatre Iconography: is it possible? In: *European Theatre Iconography*, Řím 2002, s. 65–84 .

³⁶ MOLINARI, Cesare: Notes about series in theatre Iconography. In: *European Theatre Iconography*, Řím 2002, s. 85–92 .

³⁷ BALME, Christopher: Moving media: Theatre Iconography and its limits, In: *European Theatre Iconography*, Řím 2002, s. 351–360.

³⁸ GRAZIOLI, Cristina: *Luce e ombra. Storia, teorie e pratiche dell'illuminazione teatrale*, Bari 2008.

O závislosti maleb na plátně na bez přestání kmitajícího světla na jevišti, při němž dekorace ožívaly, hovoří ve své knize Gösta M. Bergman.³⁹

Zajímavá kniha je také od Lea Simonsona⁴⁰, Věnuje se jevištním dekoracím v návaznosti na divadelní produkci. Rozebírá divadelní představení jako souhru 3 dimenzionálního prostoru s hercem, pohybujícím se uvnitř, jehož podoba, ať už statická nebo pohyblivá, je výrazně ovlivněna světlem přesněji osvětlením scény. Světlo, které rozhodne výslednou formu. Jevištní osvětlení je jak skutečné, tak má i funkci symbolickou. Několik grafických listů vytvořených Bittnerem podle Josefa Platzera, nejen k představením v Praze, se objevuje v katalogu, věnujícímu se barokním jevištním návrhům, vyšel roku 1962 od autora Jánose Scholze⁴¹, který se zabývá barokními a romantickými divadelními návrhy. Opomenout se nedá dílo rakouského teatrologa Franze Hadamowského. Jeho kniha o rodině Galli Bibienů⁴² má přínos tím, že obsahuje soupis a opis dokumentace k jejich tvorbě ve Vídni. V roce 1979 vyšel sborník u příležitosti dvacátého čtvrtého kongresu C.I.H.A. uspořádaného v Bologni, který obsahuje několik zajímavých příspěvků a to zejména od Eleny Povoledo⁴³, Anny Marie Matteucci⁴⁴, George C. Bauera⁴⁵

³⁹ BERGMAN, Mauritz Gösta: *Lightning in the theater*. Stockholm: Almqvist och Wiksell, 1977, 426 s.

⁴⁰ SIMSON, Lee: *The Art of Scenic Design. A pictorial analysis of stage setting and its relation to theatrical production*, New York 1950.

⁴¹ SCHOLZ, János: *Baroque and romantic stage design*, New York 1962.

⁴² HADAMOWSKÝ, Franz: *Die Familie Galli Bibiena in Wien. Leben und Werk für das theater*, Wien 1962.

⁴³ POVOLEDO, Elena: Spazio scenico, prospettiva e azione drammatica nel Teatro barocco italiano. In: *La scenografia barocca*, Bologna 1979, s. 5–18.

⁴⁴ MATTEUCCI, Anna Maria: L'influenza della "veduta per angolo" sull'architettura barocca emiliana. In: *La scenografia barocca*, Bologna 1979, s. 129–140.

a Andrea Czére⁴⁶. Tyto články se zabývají problematikou barokního prostoru a vlivem "vedutou per angolo", také vlivem scénografie na další mimo divadelní evropskou tvorbu, což je důležitý moment, podtrhující působení barokního divadla na životní styl obecně.

Velkým přínosem a důležitým zdrojem jsou monografie a články od Deanny Lenzi, profesorky na Alma Mater Studiorum Università di Bologna, která patří mezi největší znalce rodiny Galli Bibienů. V tomto ohledu se její poznatky stávají nepostradatelným zdrojem informací a tedy i základním vodítkem pro dokonalé poznání díla významné rodiny scénografů pracujících také na českém území. Z její odborné práce je pro toto téma užitečných několik článků a kapitol v monografiích. Dílem rodiny Galli Bibienů se v návaznosti na prostor a problémy s tím spojené zabývala již v článku v časopise *Paragone*⁴⁷ v roce 1971. Velice zajímavý článek o vlivu zakázek této rodiny na architekturu divadla vyšel v roce 1980 a jedná se o katalog výstavy,⁴⁸ která proběhla v roce 1979 v Bologni, v roce 1992 vyšel katalog⁴⁹ u příležitosti výstavy "*Meravigliose Scene Piacevoli Inganni Galli Bibiena*" v Palazzo Comunale a Oratorio San Francesco. Jednotlivé kapitoly se zabývají divadelní architekturou, počátky ve figurální kresbě od Giovanniho Maria

⁴⁵ BAUER, George C.: From architecture to scenography: the full-scale model in the baroque tradition. In: *La scenografia*, katalog, Bologna 1979, s. 141–150.

⁴⁶ CZÉRE, Andrea: The influence of stage scenery on non-theatrical works by european masters in the Seventeenth and Eighteenth Centuries. In: *La scenografia barocca*, Bologna 1979, s.163–168.

⁴⁷ LENZI, Deanna: Problemi bibieneschi in margine a una recente mostra. In: *Paragone*, n. 259, roč. 1971.

⁴⁸ LENZI, Deanna: La tradizione emiliana e bibienasca nell'Architettura dei teatri, e La veduta per angolo nella scenografia. In: *L'Arte del Settecento emiliano, Architettura, Scenografia, Pittura di paesaggio*, katalog výstavy (Bologna 1979), Bologna 1980, s. 93–208.

⁴⁹ LENZI, Deanna: *Mervigliose scene Piacevoli inganni Galli Bibiena*, Arezzo 1992.

až po Francesca Bibienu. Z dnešního pohledu můžeme tento katalog nazvat jako předstupeň pozdějšího katalogu z roku 2000. Ovšem s tím rozdílem, že v katalogu z roku 1992 je pozornost hlavně věnovaná divadelní architektuře obohacené o figurální kresbu některých členů rodiny, která obecně u tvorby scénografů tvoří samostatnou kapitolu. Druhá polovina je vyhrazena katalogu a jen stručně na závěr je věnované místo životopisným profilům členů rodiny Galli da Bibbiena. Rodina Bibienů byla velice aktivní v Bologni a jejím okolí stejně jako někteří její žáci a následovníci, působící na českém území. Jaká situace byla v Bologni před jejím působením a z jakého prostředí vycházeli na počátku jejich tvorby Deanna Lenzi popsala v kapitole věnované divadelní architektuře v 16. a 17. století v Bologni⁵⁰. K rodině Bibienů napsala i kapitolu⁵¹ v monografii věnované divadlu v Bologni. V roce 1997 proběhla v Toskánsku, přesněji v městečku Bibbiena poblíž Florencie, konference věnovaná Galli Bibienům, v rámci této dvoudenní konference vyšel také sborník s příspěvky, jejíž editorkou se stala Deanna Lenzi. Její článek⁵² pojednává o Bibienech a jejich vlivu na produkci na evropských dvorech. Samozřejmě v tomto sborníku jsou přínosné i další příspěvky, např. od Anny Marie Matteucci⁵³ věnující se Bibienům v architektuře 18. století nebo od

⁵⁰ LENZI, Deanna: Teatri e anfiteatri a Bologna nei secoli XVI e XVII. In: *Barocco romano e barocco italiano. Il teatro, l'effimero, l'allegoria*, Roma 1985.

⁵¹ LENZI, Deanna: I Galli Bibiena, scenografi ed architetti teatrali delle principali città e corti d'Europa. In: *Il teatro per la città*, Bologna 1998.

⁵² LENZI, Deanna: Da Bibiena alla corti d'Europa, la piu celebre dinastia di architetti teatrali e scenografi di eta barocca. In: *I Galli Bibiena. Una dinastia di architetti e scenografi*, sborník příspěvků, Bibbiena 1997.

⁵³ MATTEUCCI, Anna Maria: I Galli Bibiena nell'architettura del Settecento. In: *I Galli Bibiena. Una dinastia di architetti e scenografi*, sborník příspěvků, Bibbiena 1997.

Piera Luigi Pizzih⁵⁴, Marie Gioia Tavoni⁵⁵, velice zajímavým je i článek Wenera Oechslina⁵⁶ o autonomii scénografie, která se nachází mezi malbou a architekturou. Ve spolupráci s Jadrankou Bentini, Silvií Battistini a Alessandrou Cantelli vydala katalog o rodině Bibienů⁵⁷, který vyšel v roce 2000 u příležitosti výstavy „I BIBIENA *una famiglia europea*“ v Pinacotece Nazionale v Bologni a jež je v dnešní době možné považovat za základní a dá se říci nepostradatelnou práci při studiu tvorby a vlivu Bibienů. Tento katalog podává ucelený pohled na dílo této významné rodiny, životopis jednotlivých členů rodiny na pozadí přesněji ve srovnání s pozdně barokní architekturou, jejich práce na dvorech v Parmě, Piacenze nebo Mantově, ale také na evropských dvorech v Drážďanech nebo ve Vídni. V závěru je rozsáhlý katalog jednotlivých členů rodiny, ale samozřejmě poukazuje i na žáky a následovníky zejména Ferdinanda a Francesca Galli Bibieny, jež se dostali až do českého prostředí, i když záznamy o nich jsou jen kusé. Jedná se o jedno z nejnovějších ucelených děl o členech rodiny Galli Bibienů, dřívější i novější publikace či články se zaměřují většinou jen na určitou část jejich tvorby nebo jednotlivce. Za zmínku stojí i kniha z roku 2004⁵⁸, kterou lze přeložit jako „architektura klamu“.

⁵⁴ PIZZI, Pier Luigi: Il teatro del Meraviglioso. In: *I Galli Bibiena. Una dinastia di architetti e scenografi*, sborník příspěvků, Bibbiena 1997.

⁵⁵ TAVONI, Maria Gioia: Considerazioni in margine a una edizione anastatica. In: *I Galli Bibiena. Una dinastia di architetti e scenografi*, sborník příspěvků, Bibbiena 1997.

⁵⁶ OECHSLIN, Werner: Tra pittura e architettura Artificiosità e autonomia della scenografia. In: *I Galli Bibiena. Una dinastia di architetti e scenografi*, sborník příspěvků, Bibbiena 1997.

⁵⁷ LENZI, Deanna: *I Bibiena una famiglia europea*, katalog výstavy, Bologna 2000.

⁵⁸ LENZI, Deanna: *L'Architettura dell'ingano: quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca*, 2004.

K dílu členů rodiny Galli Bibienů, jejich žáků a vlivu jsou nejvíce přínosné katalogy výstav, kterých se během posledního století uskutečnilo nespočet a díky nimž můžeme porovnávat kresby a grafiky z různých sbírek po celém světě. Také v průběhu let, během kterých se konaly, lze sledovat vývoj a změny v připsání jejich autora nebo k jaké příležitosti vznikly. Výstavy, vztahující se k tvorbě a vlivu Galli Bibienů, lze sledovat již od roku 1915, kdy se uskutečnila "*Mostra scenografica dei Bibiena*" v Miláně a následovala výstava "*Mostra del Settecento bolognese*" roku 1935 v Bologni. Již v šedesátých letech 20. století následovaly výstavy ve Spojených Státech. Kromě bibliografie italských autorů nebo obecněji evropských se nelze vyhnout v případě díla Bibienů ani pracím od amerických badatelů. Ve spojených státech se nachází rozsáhlý soubor jejich kreseb a budí tedy pozornost historiků umění. První výstava proběhla v roce 1964 "*Four centuries of theatre design*" na Univerzitě v Yale a v roce 1968 ve Philadelphii "*Drawings by the Bibiena Family*". K oběma vyšly katalogy, první⁵⁹ je o vývoji divadla a scénografie doplněný kresbami ze sbírky amerického profesora na Yaleské univerzitě Donalda Oenslagra, která patří k jedné z nejznámějších v USA a druhý katalog⁶⁰ je věnovaný kresbám z amerických sbírek různých muzeí ale i soukromých sběratelů. Objevuje se tam i představení „*Costanza e fortezza*“ odehrané v Praze.⁶¹ Jedná se o útlý katalog k výstavě, která proběhla roku 1968 ve Spojených státech. Je rozdělena na dvě části, hlavní obsahuje

⁵⁹ WUNDER, R. P. / MAYOR, A. H.: *Four centuries of theatre design. Drawings from the Donald Oenslager Collection*, Yale University, Art Gallery, Yale 1964.

⁶⁰ KELDER, D. M.: *Drawings by the Bibiena Family*, Museum of Art, Philadelphia 1968.

⁶¹ Sbíрка Donalda Oenslagra v New Yorku vlastní sedm grafik navržených Giuseppem Galli Bibienou pro představení na pražském hradě roku 1723.

katalogová hesla s kresbami a do ní je vložena část druhá a to samotný text ke kresbám členů rodiny Bibienů.

Profesor Oenslager nejenom vlastnil sbírku kreseb, ale také se věnoval teatrologii, v roce 1975 vyšla jeho kniha *Stage Design*⁶², ve které se zabýval odkazem barokní scénografie ale i předchozím obdobím, avšak pouze jako dědictví, z něhož čerpá divadlo barokní a zejména rozebírá scénografickou tvorbu z pozice důležitosti divadelních návrhů a jejich neodmyslitelného úzkého propojení s architekturou a malbou. Vývoji barokního divadla a jeho kresbám se věnuje Mark S. Weil⁶³, který rozebírá podobu jednotlivých představení podle dochovaných návrhů jak kresebných tak i grafických.

Zajímavým dílem je i útlá knížka od Wynne Jeudwine z roku 1968,⁶⁴ která sice nemá poznámkový aparát, ale byla doplněna o kresby z jedinečné a známé sbírky kreseb Riba (série kreseb),⁶⁵ mnoho jich je v této knize reprodukováno poprvé. Rozdíly a nové pojetí ve vývoji divadla autor knihy ukazuje na dochovaných kresbách z 15. až 19. století. Z roku 1970⁶⁶ je drobný katalog, který byl vydaný u příležitosti výstavy ve Fondazione Giorgio Cini v Benátkách. Výstava byla věnovaná divadelní kresbě Bibienů a katalog obsahuje 168 katalogových hesel jen s krátkým úvodem, bohužel ne ke každému heslu jsou

⁶² OENSLAGER, Donald: *Stage Design. Four Centuries of Scenic Invention*, New York 1975.

⁶³ WEIL, Mark S.: *Baroque theatre and stage design*, Washington University in St. Louis 1983.

⁶⁴ JEUDWINE, Wynne: *Stage designs*, Country Life Books 1968.

⁶⁵ "The Riba Library Drawings and Archives Collections" v Londýně obsahuje 2,5 milionů položek zabývajících se architekturou, obsahující: kresby, manuskripty, archiválie, modely, medaile a další předměty.

⁶⁶ MURANO, Maria Teresa / POVOLEDO, Elena: *Disegni teatrali dei Bibiena*, katalog výstavy, Benátky 1970.

publikované reprodukce kreseb. I přesto je tato kniha poměrně přínosná, protože kresby obsažené jsou nejen z Benátek ale i dalších evropských sbírek. Některé kresby nejen ve Fondazione Giorgio Cini zůstávají i v dnešní době s otazníkem a u takového katalogu je možné sledovat situaci připsání v sedmdesátých letech dvacátého století. Další katalog⁶⁷ k dílu Bibienů byl vydán k výstavě "*i Bibiena*" pořádané v Mantově (Casa del Mantegna) roku 1975, autorem je Mario Monteverdi za přispění Ercolana Maraniho. Katalog jsou uvedena díla ze sbírky Musea Teatrale alla Scala a v závěru je obohacen o architektonickou tvorbu Bibienů v Mantově a jejím okolí (Sabbionetě), ve více jak sto katalogových heslech je zahrnuta i škola Bibienů.

Z pohledu zachovaných anonymních návrhů v českých sbírkách je stěžejním kritický katalog⁶⁸ vydaný u příležitosti X Biennale d'Arte Antica "L'Arte del settecento emiliano" konaného na podzim roku 1979. Důležitou částí je kapitola "La grande decorazione" od Anny Marie Matteucci, jež zde publikovala dvě kresby Angela Carboniho, který pracoval v Praze dva roky jako scénograf. V souvislosti s tím pokládám za důležité následující katalogy a obecně zahraniční bibliografii, zabývající se "jen" lokální problematikou. Zajímavý katalog vyšel roku 1984 z ruky Marinelli Pigozzi⁶⁹, přesto, že je úzce zaměřen na návrhy z veřejných sbírek Reggio Emiliana, v úvodu obsahuje kapitolu o divadelní kresbě obecně se

⁶⁷ MONTEVERDI, Mario: *I Bibiena Disegni e incisioni nelle collezioni del Museo Teatrale alla Scala*, Milano 1975.

⁶⁸ MATTEUCCI, Anna Maria (ed.): *Architettura, Scenografia Pittura di paesaggio*, katalog X Biennale d'Arte Antica, Bologna 1980.

⁶⁹ PIGOZZI, Marinella: *Disegni di decorazione e di scenografia delle collezioni pubbliche reggiane*, Reggio Emiliana 1984.

zřetelem na již zmíněné sbírky. O rok později byl vydán katalog⁷⁰ také pod vedením Marinelli Pigozzi, zaměřující se na divadelní tvorbu oblasti Reggio Emilia v rozmezí sedmnáctého století a až do poloviny století devatenáctého, která se nachází mezi Parmou a Bolognou. Na první pohled zdánlivě nesouvisející s tématem této práce, ale důležité pro studium italských scénografů, Bolognanů, působících na našem území. Problémům divadla 18. století z Emilie se věnuje sborník příspěvků⁷¹ z konference v roce 1986.

Jednou z důležitých osobností pro barokní divadlo byl scénograf, inženýr a architekt Giacomo Torelli, který v sedmnáctém století výrazně ovlivnil divadelní tvorbu rozvojem divadelní mašinerie a pohyblivých částí jeviště. Jeho přínos znamenal průlom v barokním divadle a následně samozřejmě mohly vznikat neuvěřitelné proměny barokního jeviště za pomoci důmyslných jevištních dekorací. Jakým způsobem do torellianovského divadla zasáhl Ferdinando Bibiena svými novými podněty? Tímto se zabývá Franco Battistelli⁷², příspěvek vyšel v rámci katalogu výstavy věnované Giacomo Torellimu ve Fanu roku 2000. Z roku 2002 je velice přínosný sborník příspěvků⁷³ z mezinárodní konference opět věnované rodině Bibienů a divadlu té doby pod jejich vlivem. Pravděpodobně

⁷⁰ PIGOZZI, Marinella: *In forma di Festa. Apparatori, decoratori, scenografi, impresari in Reggio Emilia dal 1600 al 1857*, katalog, Reggio Emilia 1985.

⁷¹ DAVOLI, Susi: *Civiltà teatrale e Settecento emiliano*, sborník příspěvků, Reggio Emilia 1986.

⁷² BATTISTELLI, Franco: Gli interventi di Ferdinando Galli Bibiena nel teatro torelliano, In: *Giacomo Torelli. L'invenzione scenica nell'Europa barocca / Francesco Milesi*, katalog výstavy, 2000.

⁷³ GALLINGANI, Daniela (ed.): *I Bibiena una famiglia in scena: da Bologna all'Europa*, sborník příspěvků, Firenze 2002.

nejstěžejnější příspěvek je z ruky Reinharda Strohma⁷⁴ o představení "*Costanza e Fortezza*", které proběhlo také v Praze roku 1723. Další přínosné příspěvky z toho sborníku jsou od Giorgia Cusatelliho⁷⁵, zabývající se literární a kulturní formou v díle Galli Bibienů, o grafických návrzích Bibienů od Babette Ball-Kruckmann⁷⁶ a Diane Kelder⁷⁷ věnované dílu Bibienů ve sbírkách v USA. Z roku 2007 je kniha⁷⁸ scénografa Piera Buzzichelliho, který se zabývá prvky scénického prostoru. Strukturovaná je na dvě části a to scénický prostor od divadla v Řecku po divadla ve Vicenze, Sabbionetě a divadlo Farnese v Parmě a divadelní nomenklatura (názvosloví). Přičemž nás bude zajímat až další část pojmenovaná jako "bozzetto scenico".

V neposlední řadě jsou důležité dobové spisy a traktáty, pocházející nejen z pera Ferdinanda a Giuseppe Galli Bibienů. V jejich návrzích pro divadlo je nepopíratelně vidět, jak bez menších problémů kombinovali styl Palladiův, Scamozziův a dalších. Seznámení se spisy těchto umělců je i výborné pro pochopení celkové proměny, vývoje a významu barokní scény, která se u nás dostává už na úroveň divadla světového, čemuž tak v době renesance nebylo, vývoj divadla v českém prostředí byl značně odlišný. Význam mají pro tuto práci

⁷⁴ STROHM, Reinhard: "*Costanza e Fortezza*": investigation of the baroque ideology. In: *I Bibiena una famiglia in scena: da Bologna all'Europa*, Firenze 2002, s. 75–91.

⁷⁵ CUSATELLI, Giorgio: *Forme letterarie e culturali nelle opere dei Bibiena*. In: *I Bibiena una famiglia in scena: da Bologna all'Europa*, Firenze 2002.

⁷⁶ BALL-KRUCKMANN, Babette: *I progetti scenografici dei Galli Bibiena come opere di Arte grafica*. In: *I Bibiena una famiglia in scena: da Bologna all'Europa*, Firenze 2002.

⁷⁷ KELDER, Diane: *I Bibiena: Alcune osservazioni sul collezionismo privato e pubblico negli stati uniti*. In: *I Bibiena una famiglia in scena: da Bologna all'Europa*, Firenze 2002.

⁷⁸ BUZZICHELLI, Piero: *Elementi di spazio scenico, nomenclatura teatrale, teatri e scenografie*, Firenze 2007.

tedy i spisy např. od Andrea Palladia "*I Quattro Libri dell'Architettura*", příručka určená pro následovníky vydaná v roce 1570 nebo traktát od pokračovatele a spolupracovníka Palladia Vincenza Scamozziho "*L'Idea dell'Architettura Universale*" z roku 1615, která patří k jednomu z posledních renesančních spisů, zabývajících se teorií architektury. Kromě renesančních spisů mají pro barokní divadlo 18. století velký význam zejména teoretické spisy publikované členy rodiny Galli Bibienů, ve kterých můžeme vidět jejich vnímání a kombinování prvků v architektuře, jež následně uplatňovali ve svých scénografických návrzích. Mezi nejzákladnější teoretické spisy patří čtyři od Ferdinanda Galli Bibieny, a to chronologicky *L'Architettura Civile*⁷⁹, *Risposta al capitolo quarto del libello intitolato...*⁸⁰ z roku 1725 *Direzioni a Giovani Studenti nel Disegno*⁸¹ a následně o sedm let později *Direzioni della prospettiva teorica*⁸² a spis o architektuře⁸³ od Francesca Bibieny. Jedny ze základních barokních spisů jsou texty od Gianpietra

⁷⁹ GALLI BIBIENA, Ferdinando: *L'Architettura Civile preparata su la Geometria e ridotta alla Prospettive, Considerazioni Pratiche*, Parma, 1711 (znovu otištěno v roce 1971 v New Yorku D. M. Kelderem). Inv. 28928, F. STORICI 720.284 GAL ARC, Biblioteca Arte e Storia di San Giorgio in Poggiale, Bologna.

⁸⁰ GALLI BIBIENA, Ferdinando: *Risposta al capitolo quarto del libello intitolato "Economia delle fabbriche" ... Fatta da un Accademico Clementino*, Bologna 1721.

⁸¹ GALLI BIBIENA, Ferdinando: *Direzioni a Giovani Studenti nel Disegno dell'Architettura Civile, nell'Accademia Clementina dell'Istituto delle Scienze...*, Bologna 1725.

⁸² GALLI BIBIENA, Ferdinando: *Direzioni della prospettiva teorica corrispondenti a quelle dell'Architettura. Istruzione a giovani studenti di pittura e architettura nell'Accademia Clementina dell'Istituto delle Scienze...*, Bologna 1732, inv. 18202, 32. C.00 00470, Copia A, Biblioteca comunale dell'Archiginnasio di Bologna.

⁸³ GALLI BIBIENA, Ferdinando: *L'Architettura maestra delle arti che la compongono*, ms. (pravděpodobně ztraceno).

Zanottiho (Paříž 1674–1755) a Marcella Orettiho (27. prosince 1714 – 28. ledna 1787). Zanotti je uváděn jako malíř a teoretik (spisovatel), ale jako umělec se neseťkal příliš s ohlasem, některá jeho díla jsou k vidění v bolognských kostelech. Pozoruhodnější z jeho počinů je spis, který vyšel roku 1739 *Storia dell'Accademia Clementina di Bologna*⁸⁴ a patřící k vzácným písemným pramenům, znovu vydání s dodatky *Le pitture di Bologna* a poznámkami *La Felsina pittrice* od C. Malvasia. Oretti původně chodil do jezuitské školy a poté pokračoval ve studiu filozofie a cizích jazyků francouzštiny a němčiny. Bohužel většina spisů vyšla až v roce 1790 po jeho smrti. Vlastním jménem Marcello Giovanni Antonio Rigosa, příjmení Oretti přijal až později a můžeme tak vidět, že někdy vystupuje jako Marcello Rigosa (alias Oretti nebo Oretti Rigosa). Jeho poznatky jsou přibližně v 60 manuskriptech, které jsou uloženy v Biblioteca comunale dell'Archiginnasio v Bologni a některé jsou i v Biblioteca Estense di Modena. K jeho nejzákladnějším pracím patří dvě série: první jsou *Notizie de'professori del disegno*⁸⁵, tvoří bibliografický přehled v chronologickém řádu. Tvořený je čistě daty anagrafickými, chronologickými a životopisnými s přesnými životopisnými odkazy a zejména s katalogem míst děl. Druhou sérií je *Aggiunta di molti professori di Pittura*⁸⁶. Obě díla byla sepsána v šedesátých letech 18. století a "aktualizována" po smrti

⁸⁴ ZANOTTI, Gianpietro: *Storia dell'Accademia Clementina di Bologna aggregata all'Istituto delle Scienze e delle Arti*, Bologna 1739.

⁸⁵ ORETTI, Marcello: *Notizie de'professori del disegno, cioè Pittori, Scultori ed Architetti Bolognesi e de'Forestieri di sua scuola, voll. 11, 1780–1790, mss. B. 123–132*, Bologna, Biblioteca comunale dell'Archiginnasio di Bologna.

⁸⁶ ORETTI, Marcello: *Aggiunta di molti professori di Pittura, Scultura, Architettura e di altri valorosi artefici del disegno non nominati dall'Orlandi nel suo Abecedario pittorico e piu sicure notizie di quelli*, 1790, mss. 136-147, Biblioteca comunale dell'Archiginnasio di Bologna.

Orettiho. Do roku 1790 se uvádí také *Le pitture che si ammirano nelli Palaggi*⁸⁷ a v rozpětí let 1750–1780 vznikaly i *Vite pittori, scultori e architetti*⁸⁸. Další manuskripty, které mohou mít pro toto téma přínos vzhledem k tomu, že několik italských scénografů působících na nějakou dobu v Čechách, pocházelo z Bologne a byli spjatí s tvorbou Galli Bibienů, jsou od Luigi Crespiho a Domenica Maria Galeatiho. Roku 1769 byly vydány *Vite di pittori bolognesi*⁸⁹ od Luigi Crespiho, jedná se o důležité dílo Crespiho jako teoretika. Je to třetí svazek *Felsina pittrice*, pokračování dvou vydání od C. C. Malvasia v roce 1678. V prvním případě lze hovořit o poměrně ambiciózním projektu publikovaném v obdivuhodně limitované řadě. Obsahuje zhruba 73 životopisů, některé obsáhlejší jiné méně. Druhá část musela obsahovat životy všech bolognských sochařů a architektů, nebyla ovšem publikovaná⁹⁰. V roce 1957 l'Arfelli přišel s poznatkem, že tento zásadní Crespiho pramen je dodatkem k *Bologna perlustata*⁹¹ od Antonia di Paola Masiniho, jež byl napsán v letech 1680–1690. Z devadesátých let 18. století pochází několik spisů od Domenica Maria Galeatiho, a to *Palazzi e case nobili della Città di Bologna*⁹² a *Architetti*⁹³.

⁸⁷ ORETTI, Marcello: *Le pitture che si ammirano nelli Palaggi, e Case de' Nobili della città di Bologna e di altri edifizii in detta Città*, Bologna 1790, ms. B. 104, Biblioteca comunale dell'Archiginnasio di Bologna.

⁸⁸ ORETTI, Marcello: *Vite pittori, scultori e architetti, 1750–1780*, ms. B 95, Biblioteca comunale dell'Archiginnasio di Bologna.

⁸⁹ CRESPI, Luigi: *Vite di pittori bolognesi e scritture critiche da formare il tomo IV della "Felsina Pittrice" del Co. Cesare Malvasia*, sec. XVIII, Bologna 1769, BCA, ms. B 13.

⁹⁰ dnes k vidění v Biblioteca comunale dell'Archiginnasio, ms. B 101.

⁹¹ dnes k vidění v Biblioteca universitaria di Bologna, ms. 765 n. 2.

⁹² GALEATI, Domenico Maria: *Palazzi e case nobili della Città di Bologna, da chi possedute anticamente ed in oggi per quanto si é potuto sapere e ricavare da Instrumenti, da Istorie e da altre*

Kromě výše uvedených publikací existuje ještě řada dalších studií. Opomenout bychom neměli také sborníky (z let 2007 a 2010) přednášek z konference v Českém Krumlově na téma „Svět barokního divadla“, v nichž jsou příspěvky nejen o divadle českém, ale i příklady ze zahraničí.⁹⁴ Sborníky, bohužel, neobsahují seznam literatury. V neposlední řadě jsou přínosné též práce profesora Preisse, zmiňme například knihu *Česká barokní kresba*.⁹⁵ Ke kresbě se také vztahuje publikace,⁹⁶ představující rozmanitost kresby od Martina Zlatohlávka a Zdeňka Kazlepky, kde jsou mimo jiné také popsány některé příklady scénických návrhů ze sbírek v České republice.

Notizie e dello stato presente della Città sino all'anno MDCCLXXI descritti da Domenico Maria di Andrea Galeati. Con appendice, sec. XVIII, Bologna 1796, BCA, ms. B 93.

⁹³ GALEATI, Domenico Maria: *Architetti di varie fabbriche di Bologna*, sec. XVIII, Bologna, ms. B 4042, Biblioteca comunale dell'Archiginnasio di Bologna.

⁹⁴ SLAVKO, Pavel / SRBOVÁ, Hana (eds.): *Svět barokního divadla*. Sborník přednášek z konferencí v Českém Krumlově 2004, 2005, 2006. Český Krumlov: Nadace barokního divadla zámku Český Krumlov, 2007. SLAVKO, Pavel / SRBOVÁ, Hana (eds.): *Svět barokního divadla*. Sborník přednášek z konferencí v Českém Krumlově 2007, 2008, 2009. Český Krumlov: Nadace barokního divadla zámku Český Krumlov, 2010.

⁹⁵ PREISS, Pavel: *Česká barokní kresba*, Praha: Národní galerie v Praze, 2006.

⁹⁶ KAZLEPKA, Zdeněk / ZLATOHLÁVEK, Martin: *Rozmanitost kresby. Italská kresba vrcholného a pozdního baroku v českých a moravských veřejných sbírkách*. Praha 2016.

3 Historie divadla a vývoj na území České republiky

Co vedlo ke vzniku barokního divadla, z čeho se vyvinulo, navázalo na dřívější odkazy, opravdu se tolik lišilo od realizace představení v předchozích obdobích a čím, a co i s odstupem času stále spatřujeme tak revoluční na barokním divadle? Takové a podobné otázky se pokouší odborníci definovat již řadu let a v dnešní době je možné dopátrat se k uspokojivé odpovědi. Co ale stálo před samotnou realizací hry (opery, komedie, dramatu apod.)? Přicházeli umělci (scénografové) s novými podněty, dle kterých lze rozeznat jejich rukopis nebo pracovali podle „šablony“ a je tedy pravda, že k jejich návrhům v podstatě nelze připsat autorství? Je pravda, že technické provedení limitovalo scénografy v jejich umělecké invenci, ve snaze ztvárnit prostor do té doby neviděným způsobem anebo se jednoduše podřídili zvyklostem a přání zadavatele? V kladení podobných otázek by se dalo pokračovat ještě dlouho. Jinými slovy, téma tak notoricky známé dokáže jen při troše zájmu vyvolat vlnu nekončící zvědavosti, na níž ani v dnešní době nenaleznete jasné odpovědi.

Dramatické a divadelní prvky se vyskytují v každé společnosti, ať už se jedná o jakýkoliv národ. Teatrálnost projevu, ať už výtvarného či v chování lidí, nás doprovází již od počátku. Drama se prolíná veškerými kulturami. Krásným příkladem jsou, např. rituály, které bychom mohli nazvat divadelními přednesy. Jednalo se o velmi dramatické a emočně nabitě „představení“ za použití různých rekvizit a vybavení, použití přesného místa pro daný akt apod. Jak uvádí Brockett ve své publikaci *„nejrozšířenější je teorie zastávaná antropology z konce devatenáctého a z počátku dvacátého století, která hledá zrod divadla v mýtu či v rituálu. Proces, který si tyto antropologové představují, lze stručně shrnout takto:*

*V raném stadiu vývoje si společnost uvědomuje síly, jež se zdají ovlivňovat či kontrolovat přísun potravy nebo pocit pohody. Poněvadž ještě málo rozumí jejich přirozeným příčinám, připisuje jak žádoucí, tak nežádoucí jevy nadpřirozeným či magickým silám a hledá prostředky jak získat jejich přízeň. Postřehne zdánlivou souvislost mezi určitým jednáním skupiny (nebo jejich šamanů) a kýženým výsledkem, a tak toto jednání opakuje, tříbí a formalizuje do fixovaných obřadů či rituálů.*⁹⁷ Takový je tradiční pohled na původ divadla. Samozřejmě autoři, kteří formulovali tuto teorii, vycházeli z Darwinovy teorie vlivu biologického vývoje na kulturní jevy. O této otázce by se dalo hodně diskutovat, ale i o dalších pojmech jako je statická a dynamická společnost, jež dávají dějinám divadla jiný rozměr. I u vyspělejší a jasně definované formě divadla jako v období baroka můžeme nalézt jakousi formu obřadu, rituály opakující se v závislosti na potřebách společnosti, většinou za účelem pobavení nebo poučení. Jako druhotný podnět bylo nepochybně ohromit a vyvolat řadu emocí, čehož se docílovalo pomocí iluze, efektů a dramatického děje.

První velkou divadelní éru zažilo divadlo už v rukách řecké civilizace.⁹⁸ Záznamů, týkajících se počátků divadla a dramatu, je málo i v samotném Řecku. Roku 534 př. n. l. došlo ke spojení státu a divadla. Nejstarším dochovaným popisem vzniku řeckého dramatu je Aristotelova *Poetika*.⁹⁹ V rámci řeckého dramatu bychom se měli také zabývat historií dithyrambického žánru, což je nad rámec této studie, poznamenám jen, že ne všichni badatelé s ním souhlasí. Alternativních teorií vzniklo nespočet, ale není v našich silách ani ve středu

⁹⁷ BROCKETT 1999, 7 sq.; Též RICCI 1928, 3, s. 231–257.

⁹⁸ OENSLAGER 1975, s. 13–17. Srov. FREUND 2003, 811 s.

⁹⁹ REHM 1992; BROCKETT 1999, s. 22–24.

našeho zájmu je shrnout. V Řecku byla místa her obvykle spjata s posvátnými okrsky bohů.¹⁰⁰ Z vykopávek různých divadel, stejně tak z průzkumů již dříve odkrytých nálezů, je nejznámějším antickým divadlem divadlo Dionýsovo v Athénách, v něm se podle všeho odehrály veškeré dochované hry.¹⁰¹ S problémy kolem scénografie je spojena i podoba jevištní budovy, kde se předpokládá, že pro každou slavnost byla od pátého století postavena provizorní stavba. Rozdíl je také mezi scénickými postupy před postavením jevištní budovy, ta nepochybně změnila práci s pozadím. Prozatím není jasné, jak se postupovalo v případě znázornění, např. vojenského tábora, jeskyně nebo lesa. Názory badatelů na toto téma se liší, počínaje použitím několika ustálených dekoračních prvků až po přednášené verše k navození atmosféry a místa.¹⁰²

V tomto období se musím zmínit i o malované scéně, která došla velké proměny v době renesance a následně v baroku. Aristotelem je vynález malované dekorace připisován Sofoklovi, zatímco Vitruvius v prvním století před Kristem uvádí dobu Aischylovu.¹⁰³ Od sebe se tato dvě tvrzení zase tolik neliší. Podle Vitruvia se mělo jednat o architektonický vzor na hladkém povrchu. Měnicí se malované panely jsou doloženy už v pátém století, přesněji jejich existence, výměna pro potřeby jednotlivých her již nikoliv.¹⁰⁴ Je zajímavé, že Dionýsovo divadlo získalo svojí kamennou podobu až kolem roku 325 př. n. l. V té době již athénské divadlo ztrácelo své privilegované postavení. V době velké epochy řecké filozofie, reprezentované především dílem Platóna (asi 429–347) a Aristotela (asi

¹⁰⁰ STEHLÍKOVÁ 2005, s. 9–48.

¹⁰¹ BROCKETT 1999, s. 44.

¹⁰² TAMTÉŽ, s. 46.

¹⁰³ STEHLÍKOVÁ 2005, s. 9–48.

¹⁰⁴ VITRUVIUS 1944, 103 s.

384–322), řecké myšlení silně zesvětšelo. V tomto období filozofové ovlivňovali a zasahovali do všech oblastí života, včetně divadla. Aristoteles své nejdůležitější myšlenky o divadle zaznamenal ve spise *Poetika* (první systematické pojednání o dramatu), zatímco Platón zastával nad divadlem přísnou kontrolu a cenzuru.¹⁰⁵ V Římě dosáhlo divadlo vrcholu ve 4. století n. l.¹⁰⁶ a postupně, nejen formující se křesťanskou církví, upadalo. Se stupňujícím se chaosem na počátku čtvrtého století klesala úroveň měst i jejich činnost. Postavení umění, a tedy i divadla, bylo velice nestabilní. Vzdělanost začaly udržovat zejména kláštery, které byly považovány za posvátná místa a uchovávaly rukopisy a učenost. V souvislosti s divadlem se dostáváme do míst liturgického dramatu a scénografie pro jeho potřeby.¹⁰⁷ Inscenace liturgických her v kostelích zůstala převážně po celý středověk stejná. Divadelní prostor těchto liturgických her se skládal z malých scénických staveb, jež bývaly v interiéru kostela rozmístěny v obloucích bočních lodí a obecného hracího prostoru.¹⁰⁸ Většina kostelních her měla devocionální ráz a jako kostýmy se používala církevní roucha, ve kterých vystupovali především příslušníci kněžského stavu nebo kůroví zpěváci v roli herců.¹⁰⁹ Bartušek ve své knize zmiňuje, že až v průběhu vrcholného středověku se náboženské hry dostaly mimo budovu kostela (asi 1300–1500), byly finančně nákladné a inscenace neobyčejně výpravné. S přenesením divadelních představení na volné prostranství ovšem vznikla potřeba, především ve špatných meteorologických podmínkách, po uzavřeném prostoru nejlépe sálu, nejprve v refektářích klášterů

¹⁰⁵ BROCKETT 1999, 53sq.

¹⁰⁶ OENSLAGER 1975, s.17–20.

¹⁰⁷ STEHLÍKOVÁ 2005, s. 9–48.

¹⁰⁸ SVEJKOVSKÝ 1968, s. 28–35.

¹⁰⁹ BROCKETT 1999, s.101–110.

(stálý divadelní sál v refektáři premonstrátského kláštera ve špitálu St. Trinité v Paříži, doložen je na počátku 15. století). Nejdříve v otevřených prostorech diváci přihlíželi ve stoje nebo z okolních domů, ale již v 15. století se začaly budovat amfiteatrální hlediště. V exteriéru se začíná používat pohyblivé pojízdné jeviště (Westminster, živé obrazy na řadě vozů, 1236; Viterbo, božítělová slavnost kardinála Roderiga Borgii, 1462 atd.), ale používalo se i pevné jeviště. Záhy vzniká i vyvýšené spíše podélné jeviště.¹¹⁰

V prostředí nejstarších klášterů se uchovala stará antická, ale především římská vzdělanost. Kláštery jako hlavní střediska vzdělanosti byly nahrazeny univerzitami, jež se podílely na formování společnosti pozdního středověku. Jednou z nejdůležitějších novinek bylo přijetí národního jazyka na místo latiny. V divadle to mělo význam takový, že se přešlo od zpívaného dialogu k mluvenému a tedy i ke změně v roli herců z kněží na laiky. Po změně jazyka se začalo také prosazovat drama národní oproti dramatu mezinárodnímu.¹¹¹

Situace v Čechách se trochu lišila. V rozmezí pátého až dvanáctého století se u nás divadlo nenachází v pravém slova smyslu, jednalo se o slovanské zvykové obřady s dramatickými prvky. S počátky divadla se u nás setkáváme od „počátku“ vrcholného středověku.¹¹² Po celou dobu, včetně husitských válek, můžeme sledovat jeho vývoj. Bartušek ve své práci uvádí, že *„Není totiž pochyb o tom – a doklady ze západoevropské oblasti o tom nechybí –, že období vyspělé rytířské kultury 13. a první poloviny 14. století přineslo s sebou také potřebu divadla jako společensko-reprezentativní a kulturní záležitosti feudální třídy.“*¹¹³ Až

¹¹⁰ BARTUŠEK 2010, s. 28–30.

¹¹¹ BROCKETT 1999, s. 101–112.

¹¹² KOLEGAR 2011, s. 8.

¹¹³ BARTUŠEK 2010, s. 29.

ve 14. století se objevují údaje o existenci českých nebo latinských her, které jsou dokladem světského divadla. Divadelním prostorem bylo nejčastěji náměstí nebo jakákoliv jiná veřejná část města, méně často nádvoří šlechtických sídel (např. Paříž, palác vévody z Orléansu a hra o Navštívení Panny Marie a Narození Páně 1399; mystérium v paláci Nesle 1422). V otevřeném prostoru se převážně používalo pohyblivé jeviště vozové¹¹⁴ (vjezd Richarda II. Do Londýna 1377, oslava návratu Eduarda I. z vítězné války proti skotům 1298 atd.). Dochovaných zpráv o dvorských představeních je u nás poměrně málo, ale kromě několika specifických rysů vnějšího uspořádání čerpají ze stejných okruhů. Kromě her s náboženskou tematikou se uplatňovaly také náměty světské. K použití uzavřeného prostoru v sále šlechtických residencí došlo až mnohem později. Do patnáctého století v Čechách se poté kladou základy divadla zámeckého jako prostředku zábavy a školního jako jeden ze způsobů výuky.¹¹⁵

I přes svoji rozmanitost, kterou náboženské divadlo ve středověku získalo během několika století vývoje, v 16. století vymizelo. Nejdůležitější příčinou byla oslabenost církve vnitřními konflikty, zpochybnění autority církve a zapojení panovníků do sporů. V jednotlivých zemích docházelo k různým rozporům. Divadlo samozřejmě nezůstalo ušetřeno, např. v Anglii v roce 1558 poté, co usedla na trůn Alžběta I.,¹¹⁶ zakázala všechny náboženské hry ve snaze zmírnit panující konflikt.¹¹⁷ V Nizozemí bylo hraní náboženských her bez předchozího odsouhlasení církevními úřady zakázáno roku 1539. S výčtem politicko-náboženských rozporů po celé Evropě by se dalo nadále pokračovat. Tento jev

¹¹⁴ KOLEGAR 2011, s. 8.

¹¹⁵ BARTUŠEK 2010, s. 27–29.

¹¹⁶ NICOLL 1958, s. 95–100.

¹¹⁷ CESNAKOVA-MICHALCOVÁ / KOPECKÝ 1968, s. 99–152.

měl za důsledek to, že náboženské hry ztratily obecně všude podporu s odůvodněním, že vyvolávají takovéto spory. Po roce 1547 se od jejich hraní upustilo i v Itálii a o rok později byly zakázány také v Paříži, ovšem v některých německých oblastech pokračovaly až do 17. století. Obecně můžeme říci, že do konce roku 1600 velká část Evropy přestala s uváděním náboženského dramatu.¹¹⁸ Skoncování s náboženskými náměty samozřejmě přineslo i další změny, které vedly k utvoření nového renesančního divadla v moderní Evropě.¹¹⁹ A co je na zmíněném faktu ještě tolik důležité? Upuštění od náboženských námětů dá se říci, ukončilo rozvoj internacionálního dramatu a začaly se uplatňovat a rozvíjet charakteristické národní styly vlastní každé zemi a došlo k navrácení k antickým dílům a tradici.

Opuštěním náboženských témat vznikl prostor pro nové náměty a autoři svojí pozornost obrátili především k tématice světské. Před definitivním ukončením hraní náboženských dramát se již dvě století, zejména v Itálii, rozvíjela renesance a s tím i obnovený zájem o antickou kulturu, umění a humanistické ideály. Autoři divadelních her samozřejmě této pozornosti využili a začali se zajímat o řecká a římská díla a vytvořili nové pojetí dramatické formy. Spojení klasických a středověkých forem přispělo k tvorbě velkého světského dramatu.

Změna přišla v podobě nové dramatické formy, která byla výsledkem studia římských her, i když jejich formulace nebyla nikdy tak jednoduchá. Studie Senekových tragédií se četly zejména jako ilustrace mravních lekcí nebo jako řečnická cvičení a Plautovy a Terentiovy komedie jako vzory mluveného stylu. Ovšem někteří je již ve 14. století začali napodobovat pro jejich dramatické kvality.

¹¹⁸ BROCKETT 1999, 142sq.

¹¹⁹ CESNAKOVA-MICHALCOVÁ / KOPECKÝ 1968, s. 155.

Přednes v národním jazyce byl zahájen až v roce 1508 inscenací hry *Komedie o truhle (La Cassaria)* od Ludovica Ariosta (1474–1533). Brockett se k vývoji renesančního dramatu vyjadřuje slovy: „*V průběhu dvou set let, od sklonku čtrnáctého po závěr šestnáctého století, se tedy v Itálii rozvinulo renesanční drama. Dnes bývají tyto italské hry pokládány za umělecky druhořadé a zřídka se čtou či uvádějí. Ceněny jsou především, proto, že se jako první rozešly se středověkou praxí a že posloužily jako vzory pro dramatiky jiných zemí (zvláště Anglie a Francie), kde se pak psala dramata trvalejší hodnoty.*“¹²⁰

O divadelní inscenace byl velký zájem, ale i přesto se hry uváděly jen při zvláštních příležitostech u dvora a na akademické půdě. Většina představení se stále odehrávala pod širým nebem, na nádvořích nebo zahradách.¹²¹ V 16. století již bylo pro divadlo typické používat hodovní síně a jiné sály, které se řídily způsobem popsáným Serliem.¹²² Výjimkou v tomto tvrzení by mohlo být divadlo ve Ferrare,¹²³ jež vyhořelo roku 1531.

S postupným nástupem divadelních budov se začaly uplatňovat propracovanější dekorace, jejichž podobu si můžeme představit na základě různých zdrojů. Kulisy sami o sobě jsou v dnešní době velmi cennou záležitostí, po celé Evropě je zachován jen zlomek z toho, co ve své době bylo realizováno. V období renesance lze čerpat zejména ze spisů o umění a architektuře. Do realizací slavností byli zapojováni umělci, pro které byla příprava dekorací podružná aktivita vedle jejich hlavní náplně práce. Ve spojení zájmem s perspektivou, jež hrála dominantní roli ve scénografii, v níž se umělci snažili na

¹²⁰ BROCKETT 1999, s. 152.

¹²¹ SVEJKOVSKÝ 1968, s. 28–80.

¹²² KOLEGAR 2011, s. 8.; BROCKETT 1999, s. 165.

¹²³ OENSLAGER 1975, s. 23–25.

malém prostoru, co nejdříve vystihnout realitu za pomoci nejrůznějších efektů.¹²⁴ Na nejedné renesanční malbě tak můžeme spatřit znaky, které se běžně uplatňovaly při tvorbě slavností. To sebou přináší významný zdroj k poznání tehdejší divadelní produkce, a tím jsou kresebné návrhy jeviště nebo jejich přenesení na grafický list, jež je velmi dobře šiřitelný.

Již v 16. století si společnost uvědomovala důležitost kresby, jež byla chápána jako základ veškeré umělecké tvorby. Mezi prvním rychlým náčrtem tvůrčí myšlenky a definitivní kresbou se rozvíjí celá škála druhů a jejich mezistupně. Už za života umělce se vysoce hodnotila každá jen letmá čára z ruky autora, jež bývala často z jeho pohledu brána jako bezcenná. I přesto, že význam konečného uměleckého díla se cení mnohonásobně více, nalezení přípravných kreseb může vést k přiblížení původního záměru autora, který umělce vedl k finální podobě díla. Funkce kresby se stupňovala v závislosti na důležitosti barevné složky. V případech, kdy se na barvu nekladl takový důraz, se mohla naplno projevit závažnost kresby neboli zachycení reality za pomoci linií jasně definujících tvar objektu, v reálu ovšem linií neexistujících. Tento zdánlivě nepodstatný fakt ovšem určuje kvality umělce. Je až neuvěřitelné, jak jen za využití síly a intenzity linií dokáže umělec docílit prostorového objektu, anebo hloubky ulice, kterou následně převede do světa hry iluzí na jevišti.

V 15. století ovlivňovalo a rozvíjelo divadelní tvorbu několik významných umělců, kteří by se měli zmínit. Jedním z prvních příkladů, na kterých můžeme vidět využití scénického prostředí pro novověké drama, jež pak vedlo k podobě barokního jeviště, je návrh scény pro neznámou tragédii z roku 1495 od Donata

¹²⁴ NICOLL 1958, s. 69–92.

Bramanteho.¹²⁵ Tento návrh zobrazuje městskou ulici, je to osový průhled, lemovaný symetricky rozmístěnými domy po obou stranách, přerušený v části obloukem brány a na horizontu zakončený chrámovým průčelím. Tyto popsání znaky jsou v podstatě hlavní rysy při znázornění scény ulice, převažující zejména v 16. a 17. století. Toto tvrzení bylo ještě ve čtyřicátých letech 20. století zpochybňováno Héléne Leclerc¹²⁶, zatímco Jiří Hilmera v roce 1965¹²⁷ již pracuje s Bramanteho tvorbou v souvislosti s divadlem. Před názorem, připisujícím vytvoření takovéto scény Bramantemu, se vycházelo z obecného názoru, který byl založen na údajích od Giorgia Vasariho a Sebastiana Serlia, přisuzující jí Baltassare Peruzzimu. Zmíněné informace renesančních autorů kriticky přijal Hans Willich, jenž klade vytvoření scény nového typu do „římského okruhu“ reprezentovaného umělci Bramantem, Peruzzim a Raffalem. Willich se nedomnívá, že by Bramante tvořil pro divadlo. Jen zdůrazňuje, že renesanční scénografové mohli vycházet z Bramantova díla.¹²⁸ Ovšem celá problematika je mnohem složitější a nelze uvádět striktní závěry. Neměli bychom zapomenout, že celkové uspořádání prostoru renesančního jeviště se utvářelo v dlouhém procesu. Během této doby můžeme v italském umění sledovat postupný vývoj. Práce s kompoziční stylizací prostoru se objevuje už u Giotta, například ve scéně „*Smrt sv. Františka*“ v malbách kaple Bardiů v kostele S. Croce ve Florencii (před rokem 1317) až k Donatellovu reliéfu na oltáři sv. Antonína v kostele S. Antonio v Padově (1446–1450). Příklady z vrcholné renesance můžeme jmenovat, například tvorbu Pietra Perugina a jeho „*Předání klíčů*“ v římské Sixtíně po roce 1480. Avšak dílo,

¹²⁵ HILMERA 1965, s. 11.

¹²⁶ LECLERC 1946, s. 61.

¹²⁷ HILMERA 1965, s. 11.

¹²⁸ WILLICH / ZUCKER 1914, s. 220. VASARI 1976, 2. díl, s. 61–75.

keré podle Hilmerý upoutá naší pozornost nejvíce v souvislosti s řešením renesančního jeviště je obraz „Zvěstování“ od Carla Crivelliho vytvořeného těsně před rokem 1494. Zobrazený prostor vykazuje takovou příbuznost s nejstaršími renesančními scénami, že není možné nezmínit jejich srovnání a neuvažovat o reflexi scénické tvorby v tomto díle, které ještě spadá před vznik zmíněného Bramantova návrhu.¹²⁹

Významnou osobností v souvislosti s vývojem renesančního divadla, častokrát zmiňovanou, je Baldassare Peruzzi, který pracoval i se světlem a vytvořil osvětlení uvnitř budov,¹³⁰ zvyšující působivost dekorací. Už u Vasariho se dočteme o jeho „neuvěřitelně krásných“ jevištních dekoracích. V podobném duchu Bramantovy kresby, Peruzzi vytvořil návrh k představení Plautovy komedie *Bacchides* inscenovanému roku 1531.¹³¹ Na tomto návrhu můžeme vidět práci s hlubším jevištěm. Na Bramanteho a Peruzziho navázal se svojí divadelní tvorbou Sebastiano Serlio, Andrea Palladio se svým vynikajícím dílem Teatro Olimpico z let 1580–84,¹³² které mu pomáhal dokončovat jeho žák Vincenzo Scamozzi. Palladiovo divadlo krásně popisuje Jiří Hilmera: *„Palladiovo Teatro Olympico je vynikající dílo, syntetickým způsobem naplňující dlouholeté úsilí učených humanistických divadelníků, hledajících autentický scénický rámec pro antická dramata, s nesmírnou horlivostí nyní nově objevovaná a prováděná. Přes svou dokonalost v takovém akademickém smyslu a přes to, že Palladio ve své koncepci „architektního jeviště“ našel řadu pokračovatelů v celé Evropě a hluboko do 17. století (Ottonium v Kasselu z l. 1593–1594, scéna v pařížském*

¹²⁹ HILMERA 1965, s. 11.

¹³⁰ BERGMAN 1977, 426 s.

¹³¹ TINTELNOT 1939, s. 73–82.

¹³² NICOLL 1958, s. 75–74.

Hotelu de Bourgogne z r. 1630, scéna divadla od Iniga Jonese pro Cockpit-in-Court z r. 1632, a jiný návrh téhož autora ze sbírek Worcesterské koleje v Oxfordu, scéna Vergília Castora Budorgeseho pro představení Gryphiovy „Kateřiny z Georgie“ na dvoře Kristiána z Wohlau r. 1655), nebylo řešení Teatra Olympica schopné dalšího plodného rozvoje a nemohlo také plně vyhovět potřebám nových dramatických forem, zejména opery, vyvíjející se do samotného uměleckého útvaru z výpravných intermedií, vkládaných mezi jednotlivá dějství provozovaných komedií.“¹³³

Reflektování jen některých momentů z období renesance v této práci není pouze okleštěné shrnutí období, které pro barokní divadlo tvořilo jakýsi předstupeň. Po technické stránce je renesanční a barokní jeviště nesrovnatelné, ale tento pohled na divadlo není hlavním záměrem tohoto textu, avšak výtvarná podoba a uspořádání barokního jeviště se opírala nejen o renesanční malbu. Právě z toho důvodu je důležité zdůraznit, co bylo pro renesanční divadlo typické, s jakým prostorem pracovalo a jak ho utvářelo.

Již rok po vzniku divadla ve Vicenze se ve Florencii konala svatba Cesara d'Este s Virginíí Medicejskou. Součástí svatby byly rozsáhlé slavnosti, během kterých se představila komedie „L'Amico fido“ od G. Bardiho. Scénografem se tehdy stal Bernardo Buontalenti. Bountalentiho tvorba nese v podstatné podobě znaky barokního divadla.¹³⁴ Nejdůležitější na jeho díle je, že oproti scénám Bramanteho, Serlia nebo Peruzziho a řady dalších umělců, navrhl celou scénu tak, že divadelní představení se již nekonalo před kulisami, ale herci hráli přímo v dekoracích. Tím se změnilo celé vnímání a došlo ke změně při tvorbě samotné scény. Tímto krokem Bountalenti získal hlubší hrací plochu a jeviště tak získalo

¹³³ HILMERA 1965, s. 12.

¹³⁴ NICOLL 1958, s. 79–92.

tvář, který zůstává nejcharakterističtější rysem barokního divadla. Půdorys jeviště dostalo podobu lichoběžníku lemovaného stereotypně řazenými dekoracemi po stranách a ukončené plochým malovaným prospektem.¹³⁵ Důležitá je v tomto momentě nová funkce divadelního prostoru. Herci se na Bountalentiho jevišti pohybují po celé hloubce a podřizují se výtvarnému řešení scény, tím vzniká jednotný výtvarný celek. V jeho díle můžeme vidět těsnou spojitost s inscenacemi Otavia Burnaciniho, který působil v šedesátých až osmdesátých letech 17. století na našem území. Stejně tak i pojetí celého jeviště do kukátkového typu orámovaného jevištním portálem.¹³⁶

O divadelní produkci u nás se dočítáme u Bartůška, který uvádí, že v Čechách je situace na přelomu 15.–16. století trochu odlišná. Rozvoj divadla v našich zemích je ovlivněn účastí měšťanstva. Humanistické smýšlení z Itálie se u nás střetlo s reformací, která odpovídala jejím politickým názorům. Divadelním prostorem je stále ještě otevřený prostor, ale začíná se už uplatňovat také uzavřená místnost. Od konce 15. století, ale hlavně v první polovině 16. století se divadlo rozšířilo do nejrůznějších veřejných budov, jako jsou sály škol (mystérium ve škole, 1493, Bratislava), radnice a šlechtická sídla.¹³⁷ V této době se u nás rozvíjí starší mysterijní divadlo, a to zejména v souvislosti se zájmem měšťanské třídy, ale s účastí škol. Druhá čtvrtina 16. století je vymezena nástupem Habsburků na český trůn. Divadlo zaznamenalo proměnu v tom smyslu, že se přesouvá z církevních institucí do škol. Známý příklad představení školního

¹³⁵ HILMERA 1965, s. 13.

¹³⁶ JACQUOT 1961, s. 166. Též NICOLL 1958, s. 79–92. Více o jevišti kukátkového typu viz FURTENBACH 1944.

¹³⁷ BARTUŠEK 2010, s. 35–42.

divadla je hra „Zuzana“ z roku 1543,¹³⁸ kterou studenti předvedli před králem na Pražském hradě. Školní divadlo se tak dostává do přímého styku se šlechtickým. I přesto, že se humanistické školní divadlo stává světskou záležitostí a úměrně tomu přibývá i her se světskou tematikou (Plautus, Terentius), je naše dramatická tvorba ovlivněna reformační orientací a stále podstatně závislá na biblických námětech. Zprávy o divadelních představeních městských škol jsou zachovány například z Chebu (1537, 1543, 1545, 1549), z Jáchymova (1533), z Jihlavy (1550) a Kutné Hory (1549) apod. Nejméně zpráv z tohoto období je o divadelní technice a scénické výpravě, čímž se liší od humanistického divadla v Itálii. V následujícím období až do roku 1620 se způsob použití divadelního prostoru v podstatě výrazněji nemění. Záhy po příchodu jezuitů do Prahy v roce 1556 se divadlo muselo vypořádat s rozvíjejícím se bojem mezi utrakvistickou pražskou univerzitou a školou nové jezuitské koleje u sv. Klimenta na Starém Městě Pražském. Za těchto podmínek dochází k postupnému úpadku akademického divadla. Divadlo u jezuitů slouží ke školní výuce a řídí se řádem školy. Podle zachovaných zpráv bylo v jednotlivých jezuitských kolejích přes 20 000 představení¹³⁹, i když o umělecké hodnotě tu lze polemizovat. Pokud bychom si měli v tomto období stručně shrnout vývoj divadla u nás, vypadalo by to přibližně následovně. *„Vývojově navazuje jezuitské školní divadlo na doznívající projevy divadla mysterijního, hlavně v případech představení v otevřeném prostoru, jak ještě doložíme příklady z našeho prostředí. Jeho základem je však zároveň divadlo humanistické; vzniklo jako konkurence divadelní činnosti většinou utrakvistických, ale i katolických městských škol, které záhy v tomto ohledu zcela*

¹³⁸ Tamtéž, s. 33.

¹³⁹ BARTUŠEK 2010, s. 35.

*zastínilo.*¹⁴⁰ Co je ovšem pro nás důležité, je, že z dochovaných zpráv a dokladů vyplývá, že na počátku tohoto období se ještě neuplatnil vliv italského renesančního divadla.

Závěrem lze říci, že v jezuitském školním divadle v období od příchodu do Čech do roku 1620, můžeme sledovat doznívání staršího vlivu domácího prostředí. Projevuje se navázáním na domácí tradici divadla mysterijního, ale také na divadlo utrakvistických měšťanských škol. Obě tyto polohy najdeme i v zahraničí, divadlo mysterijní ve Francii¹⁴¹ a Švýcarsku a divadlo měšťanských škol v Porýní a Štrasburku. Naše země v té době také ovlivnily vývoj v sousedním Rakousku, zejména divadlo ve Vídni, což se později změní. Proměnou si prošlo také divadelní malířství, které se vyvíjelo souběžně s jevištěm a divadelní architekturou. Větší prostor jeviště a útlum dosavadního monumentálního malířství nabízel i více místa pro tvorbu a realizaci například proměnných kulis a tím i vznikala větší poptávka po umělcích.

Jevištní tvorba v 18. století byla velice specifickým druhem malířství, jež v první polovině tohoto století stále více sílilo. V té době pomalu docházelo k útlumu freskařského malířství a divadlo, tak na sebe přebíralo úlohu monumentálního malířství. Takový posun v malířství znamenal nabývání důležitosti divadla pod vlivem italských umělců.¹⁴² V čele italské expanze scénografů na sever stála významná bolognská rodina Bibienů, která převzala vedení nad jevištní produkcí na několik generací. Na první pohled by se mohlo zdát, že tažnou silou, která podněcuje k novým podnětům na poli divadla je

¹⁴⁰ Tamtéž, s. 36.

¹⁴¹ O středověkém a renesančním divadle ve Francii více viz NICOLL 1958, s. 93–95.

¹⁴² PREISS 2013, s. 877.

královský dvůr. Ovšem v českém prostředí byly návštěvy panovníka jen krátké a účelové. Při těchto příležitostech se scénografie vytvářela jen na několik dní a Praze tak chybělo trvalé centrum např. na dvoře panovníka, kde by se mohlo divadlo systematicky rozvíjet a šířit svůj vliv do ostatních částí země. Divadelní produkce tak byla odkázaná na vlivy z vnějšku a na časově omezené pobyty zahraničních scénografů, kteří k nám přinášeli nové podněty a v kombinaci s domácími umělci krátkodobě vytvářeli zajímavou symbiózu. Vůdčí skupinou, posouvající vývoj divadla dopředu, se tak stala šlechta, jež mezi sebou soutěžila a jedním ze způsobů, jak podtrhnout vlastní důležitost, bylo uplatnění v divadle a s ním uvádění nových forem v inscenacích. Šlechta najímala a povolávala ze zahraničí umělce všeho druhu. Divadlu byl nejčastěji vyhrazen zámecký sál a až v průběhu 18. století se začaly stavět samostatné divadelní budovy (Šporkovo divadlo v Hyberské ulici nebo zámecké divadlo v Českém Krumlově). Ovšem dříve než se vliv Ferdinanda a Giuseppe Galli Bibienů promítl v dochovaných českokrumlovských kulisách, sehrálo svojí roli také několik dalších zámeckých divadel, bez nichž by byl pohled na divadelní produkci v 18. století neúplný a dá se říci zkreslující.

4 Barokní šlechtická divadla napříč Českou republikou. Přehled dochovaných i nedochovaných barokních dekorací

Barokní divadlo můžeme, zjednodušeně řečeno, sledovat až od poloviny 17. století. Slibný rozvoj divadla a scénografického pojetí z 16. a z prvních let 17. století byl pozastaven okolnostmi kolem bitvy na Bílé Hoře a nepříspěla ani politicko-hospodářská situace v době třicetileté války. Dochází k „obměně“ šlechty a nezanedbatelné není ani rekatolizační úsilí, které nejsilnější měrou dopadlo na jezuitský řád, a s tím můžeme sledovat působení dalších dvou generací jezuitských školních divadel. Současně se rozvíjí také využití sálového prostoru pro potřeby divadel, kde lze sledovat provázání jezuitského divadla s představeními pro měšťanstvo. Tyto typy divadel se výrazně uplatňovaly až do sedmdesátých let 17. století. Zatímco v českých zemích se divadlo potýkalo s nepříznivými politicko-hospodářskými podmínkami, v zahraničí se setkáváme s postupujícím rozvojem uzavřeného sálového prostoru, např. divadlo v Palais Royal (sál měl původně jiné určení), které v roce 1630 opravil francouzský architekt a inženýr Jacques Lemercier, a v němž se objevuje poprvé lóže. V tomto období se také ustaluje typ lóžového hlediště. Před polovinou 17. století také dochází k ustálení barokního kukátkového (perspektivního) jeviště. Zásluha na zakotvení tohoto typu jeviště se připisuje Josefu Furtenbachovi, který roku 1641 vybudoval divadlo v Ulmu, jež představovalo typ divadelního prostoru s výrazným předělem mezi hledištěm a jevištěm pomocí portálu a prostorem pro orchestr. V jevišti byl použit systém otočných periaktů v podobě trojbokých hranolů, se zadním prospektem a stropními sufity. V českých zemích se divadlo začíná opět rozvíjet až v druhé generaci nově příchozí šlechty, která se snažila sžít s novým

prostředím. Až v roce 1668 se setkáváme s prvním známým zámeckým divadlem u nás, a to v Jindřichově Hradci.

Výborným materiálem pro porovnání a zjištění současné situace v problematice zámeckých divadel je soupis divadel od Antonína Bartuška, jež v roce 1963 prováděl výzkumný úkol č. 13–63 v rámci Scénografického ústavu. Ve výzkumu se zaměřil na zámecká a školní divadla a vývoj divadelního prostoru a výrazových prostředků.¹⁴³ Z výzkumu vyplynulo, že na území Čech a Moravy je známo přes čtyřicet zámeckých divadel (41) v rozmezí let 1668 až 1840. Do časového rozmezí vymezeného touto prací spadá přibližně 22 z nich, přičemž u velké části se o existenci divadla dozvídáme jen ze starších písemných zmínek bez dochovaného prostoru divadla či dekoračního fundusu. Přehled zámeckých divadel dle výzkumu Bartuška nepředstavuje ovšem pro dnešní bádání konečný stav. Seznam by bylo možné obohatit o další šlechtická sídla, v nichž bylo ponecháno místo pro divadelní představení. V posledních letech se pracuje s myšlenkou sálového divadla např. na zámku v Uherčicích. Článek Pavly Peškové z roku 2005 uvádí, že v průběhu 18. až 19. století existovalo na 300 šlechtických scén. Do dnešní doby z nich je zachovalých necelých dvě stě.¹⁴⁴

¹⁴³ Materiály byly vydány až v roce 2010 v Českých Budějovicích s podporou Nadace barokního divadla zámku Český Krumlov.

¹⁴⁴ Srov. <http://host.divadlo.cz/art/clanek.asp?id=8921>.

4.1 Černínova zámecká divadla v Jindřichově Hradci a v Jemčině

Prvním známým zámeckým divadlem je divadlo v Jindřichově Hradci z roku 1668. Divadelní tradici v Jindřichově Hradci již v 16. století dokládá zpráva o divadelní hře o marnotratném synovi uvedené krejčovskými tovaryši roku 1573 na zámku.¹⁴⁵ O zámeckém divadle jsou dochované jen velmi kusé zprávy, nepochybně se mělo jednat o divadelní sál v tzv. královském paláci (budova Španělského křídla) na jihovýchodní straně v prvním patře. O vybavení tehdejšího divadla svědčí inventář z 9. května 1673, který popisuje dekorace jako osm závěsných obrazů na stěnu a devět vedle sebe namalovaných obrazů na theatru a dále jeden stůl, sedm modrých židlí bez opěradel, sedm židlí s opěradly, sedm červených křesel, jedno kožené křeslo a jedenáct dalších židlí.¹⁴⁶ Ovšem nedá se hovořit o čilém divadelním životě, z činnosti v 17. století jsou známy jen tři účetní doklady z roku 1673.¹⁴⁷ Pro aktivitu divadla bylo ovšem mnohem zásadnější období před polovinou 18. století, kdy se zámek dostal do rukou Františka Antonína Černína hraběte z Chudenic. Hrabě se enormně zajímal o zámecké divadlo, které měl nechat v letech 1746–1748 upravit podle plánů italského

¹⁴⁵ TEPLÝ 1932, s. 20. O hradu a zámku v Jindřichově Hradci nově více viz: KONEČNÝ 2017, 123 s.

¹⁴⁶ BARTUŠEK 2010, s. 212. Dnes uloženo ve Státním oblastním archivu v Třeboni – oddělení Jindřichův Hradec, Jindřichův Hradec (Velkostatek), 1380–1947, VI. J – inventář, IV. Část: E teatro.

¹⁴⁷ Státní oblastní archiv v Třeboni – oddělení Jindřichův Hradec, Jindřichův Hradec (Velkostatek), 1380–1947, VI. R – účty rok 1673.

architekta Giovanni Paolo Gaspariho.¹⁴⁸ Ten, mimo jiné, působil již dříve v Praze jako výtvarník operního impresária Antonia Denzia, tvořil dekorace pro hraběte Šporka, po roce 1748 je také doložen v pražském divadle v Kotcích. „Nové“ divadlo bylo vybaveno dekoracemi s osmi proměnami blíže nespecifikovanými. Až s nálezem libreta baletu *Triumf lásky* vytištěného roku 1768 v Jindřichově Hradci u Ignáce Adalberta Hilgartnera bylo při jeho rozboru na začátku šedesátých let 20. století zjištěno, že divadelní fundus obsahoval dekorace zahrady, města, žaláře, mořského pobřeží, lesa, chrámu a sál s komnatou. V roce 1773 byl zámek (i město) zasažen požárem a velká část budovy Španělského křídla s divadelním sálem byla zničena. Nicméně spojení s osobou Giovanni Paola Gaspariho začleňuje, i přes nedochovaný stav, divadlo mezi významné místo své doby.

Divadelní činnost byla poté na několik desetiletí přenesena na zámek Jemčina, který také patřil Černínům. Zámek byl postaven v letech 1767–1769 (přestavba hlavní budovy následně probíhala v letech 1775–1776). Divadlo bylo vybudováno z původní jízdárny roku 1792.¹⁴⁹ Činnost divadla na Jemčině následně skončila ve dvacátých letech 19. století.

4.2 Zámecké divadlo v Dolní Lukavici

Další zámecké divadlo, z něhož se nic nedochovalo, bývalo součástí zámku v Dolní Lukavici. Zámek byl na přání hraběte Ferdinanda Morzina postavený

¹⁴⁸ BARTUŠEK 2010, 212. PORT 1931, s. 17n. HILMERA 1961, č. 2, s. 93.

¹⁴⁹ Nejvíce zpráv o divadle je dle Bartůška zachováno v knize Jiřího Wachtla – Memoiren des Gräfl. Czerninschen Schlosses Gestütthof nächst Neuhaus z roku 1875.

v roce 1708 a jako autor divadelního sálu je již ve třicátých letech 20. století uváděn Jan Ferdinand Schor.¹⁵⁰ Schor byl rakouský malíř narozený v roce 1686 a v Čechách působil také jako inženýr a zahradní architekt. Na území Čech mimo jiné uplatňoval své zkušenosti z Itálie, malířství totiž vystudoval v Římě u Carla Maratty. Jeho činnost je doložená např. v Praze nebo v zámeckém parku v Duchcově. V Dolní Lukavici se kromě divadla jeho účast uvádí také v zámeckém parku, kde jsou k nalezení zbytky sochařské výzdoby od Ondřeje Filipa Quitainera, zároveň měl vybudovat arcibiskupské divadlo v Brixenu a podílet se na některých jezuitských školních divadlech. S určitostí lze říci, že zámecké divadlo bylo stále aktivní ještě v letech 1758–1761. V této době také Dolní Lukavice proslavil Josef Haydn, který na zámku skládal své první symfonie.¹⁵¹

4.3 Zámecká divadla a Lichenštejnové – Valtice, Kroměříž

S významným jménem je spojené také zámecké divadlo ve Valticích na jižní Moravě. Divadlo se mohlo pyšnit samostatnou budovou, která vznikla pravděpodobně podle návrhů Johanna Bernarda Fischera z Erlachu na konci 17. století. Fischer z Erlachu, na žádost Adama Ondřeje z Lichenštejna,¹⁵² v roce 1687 navázal svým návrhem poslední přestavby zámku na předchozí činnost benátského architekta Giovanniho Battisty Carloneho. Divadlo bylo součástí budov v předzámčí. Podle starší fotografické dokumentace je patrné, že se jednalo

¹⁵⁰ PORT 1938, s. 71.

¹⁵¹ O hudební produkci u Morzínu více viz: KAPSA 2010, 245 s.

¹⁵² Více o rodu Lichenštejnů viz: JUŘÍK 2009, 419 s.

o sálový prostor s kukátkovým jevištěm a s širokým portálem ozdobeným ornamentálním vzorem s akantovými listy. Na jeviště vedlo několik vstupů z volného prostoru a vstup do šaten pod terasou. Hlediště bylo rámované dvoupatrovými galeriemi a diváci se z něj mohli dostat přímo do zámeckého parku, příkopu nebo teras. Patrné jsou také rozměry divadla, v němž jeviště zaujímal dvakrát větší plochu než hlediště. Nad bočním vstupem objektu divadla je také zachovaný nápis s letopočtem 1790. V tomto roce byl objekt divadla přistavěn a rozšířen, tak aby vyhovoval souborům vídeňské opery, i přes tendence potlačit italskou operu ve Vídni po nástupu Marie Terezie. Aktivita „nového“ divadla ovšem postupně upadá a kolem roku 1800 v podstatě zastavuje svojí činnost. Při hodnocení divadelní činnosti na zámku se předpokládá po celou dobu vliv vídeňského dvora, k nimž měli Lichtenštejnové blízko. Zpravidla se hry odehrávaly v interiéru budovy, ojedinělé nebyly ani představení při příležitostných slavnostech umístěná v exteriéru. Známa je např. pastýřská hra „*Coronide favola pastorale per musica da representanti in Feldberg nell estate anno 1734. La poesia e di nu Pastore akade. La musica e del Sign. Francesco Peli Modenese e compositore del Serenissimo di Modena*“ z roku 1734. Tato skladba byla provedena již v roce 1731 v Kroměříži, což dokazuje styky s kroměřížským biskupským divadlem.¹⁵³ Budova zámku byla v letech 1945–1960 postupně zdevastována. Z divadla se mnoho nedochovalo.¹⁵⁴ O dezolátním stavu zámeckého divadla svědčí starší literatura a dopisy správy zámku z šedesátých let 20. století, v nichž se dozvídáme, že

¹⁵³ BARTUŠEK 2010, 178.

¹⁵⁴ V letech 2014–2015 proběhla rekonstrukce objektu. Divadlo bylo opravené dle archivních materiálů a dochovaných vzácných fotografií před zničením divadla. Návštěvníci si tak mohou prohlédnout repliku technické mašinerie a vyzkoušet si výměnu kulis či další efekty. O rekonstrukci objektu více na: <http://ftp.npu.cz/vystava-unesco/lednice-valtice/>

u divadla bylo možné identifikovat původní zadní půlkruhovitou galerii hlediště spojenou v jeden souvislý prostor s jevištěm bez dochovaného dělicího portálu. Zmíněný prostor neměl podlahu a ani strop.¹⁵⁵ Zámecké divadlo ve Valticích představovalo typ vrcholně barokní kukátkové scény s bohatě členěným hledištěm a jevištěm.¹⁵⁶ Nyní lze jen smutně konstatovat, že nebýt válečných událostí v roce 1945, mohli bychom mít na území ČR další, aspoň částečně dochovaný, vzácný příklad dekoračního fundusu z období baroka.

S rodem Lichenštejnů je také spojen zámek v Kroměříži. O rozvoj divadla na zámku se přičinil nejvíce biskup Karel z Lichenštejna-Castelcornu, který nechal v letech 1662–1672 podle plánů Filiberta Luchese a později i za účasti Giovanni Pietra Tencally vybudovat novou biskupskou rezidenci, v níž se pozornost věnovala také divadlu. Divadlo nemělo podobu samostatné budovy, v zámeckých prostorách byl divadlu vyhrazen sál. Divadlo tudíž nedisponovalo složitou technickou mašinerií jako např. v Českém Krumlově. Podobně jako ve Valticích se velkým uměleckým vzorem stal vídeňský dvůr. Ze zchovalých zpráv o hudebním repertoáru divadla je patrný vliv Vídně skrze balety, sonáty či opery benátského a neapolského směru, které se na naše území rozšířily po představení opery Johanna Josefa Fuxe na pražském hradě roku 1723.¹⁵⁷ Bohužel, v Kroměříži v roce 1752 vypukl silný požár, který zasáhl také zámek. Nejvíce škod požár

¹⁵⁵ Dopisy správy státního zámku ve Valticích z 16. 8. 1963, č. j. 137/63, a z 12. a 17. 10. 1963, č. j. 1955 a 1973. Taktéž BARTUŠEK 2010, s. 180.

¹⁵⁶ O Lichtensteinském divadle ve Valticích z konce 18. století více viz: PAVLIŠOVÁ 2015, 201 s. Též HULEC / ŠPIČKA 2007, s. 349–360.

¹⁵⁷ K hudební složce na zámku lze studovat archivní materiál z Inventáře lichtenštejnské sbírky z let 1695–1696 uložený ve Státním okresním archivu v Kroměříži.

napáchal ve druhém poschodí, kde byly situovány reprezentační prostory, a v interiérech. Se smrtí Lichenštejna upadla aktivita biskupského divadla v Kroměříži. Divadelní činnost tak byla v polovině 18. století přenesena na biskupský zámek ve Vyškově.

4.4 Kardinál Schrattenbach a zámecké divadlo ve Vyškově

Jméno biskupa Karla Lichtenštejna-Castelcorna je propojené také se zámkem ve Vyškově,¹⁵⁸ kterému nechal v druhé polovině 17. století přistavět třípatrové křídlo a na zámku nechal také zřídit obrazovou galerii. Projektantem stavby se stal stejně jako u jiných Lichtenštejnských staveb (viz zámek v Kroměříži) Giovanni Pietro Tencalla. Avšak o zámeckém divadle, jako na Kroměříži, se za působení hraběte Lichtenštejna na zámku nehovoří. V tomto ohledu se musíme zaměřit na jeho nástupce, a to především na osobu kardinála Wolfganga Hannibala ze Schrattenbachu.¹⁵⁹ Hrabě Schrattenbach byl roku 1711 zvolen biskupem olomouckým a o dva roky později již oblékal kardinálské barvy. V roce 1719 se stal také místokrálem v Neapoli a poté i protektorem Germánie. Vliv nové neapolské opery tak měl na Moravu přímou cestu. O jeho nadšení pro hudbu a jeho zálibě v divadelním umění se píše v nejedné literatuře. Není tudíž překvapující, že nechal zřídit hned několik divadel, a to v Kroměříži, v Brně a také na zámku ve Vyškově. O zámeckém divadle není dochováno mnoho

¹⁵⁸ Více o historickém vývoji zámku ve Vyškově až do současnosti viz: Kolektiv autorů: Zámek Vyškov z roku 2018.

¹⁵⁹ PROCHÁZKA 1928, s. 6.

dokladů, ale i přesto se jeho počátek vkládá do třicátých let 18. století. Při určení se vychází ze zpráv o repertoáru divadla. Známa jsou např. tři tištěná libreta oper, která byla ve Vyškově provedena v letech 1736–1737 (dvě na texty Metastasia – *Catone in utico* a *La Clemenza di Tito* a opera na texty Pariatiho *Alesandro in Sidone*). Patrné je tedy, že zámecké divadlo bylo v té době již v plném provozu. V souvislosti s doložitelnou aktivitou divadla se vznik přisuzuje do třicátých let 18. století, která jsou také ve znamení dalších stavebních úprav. Zámek následně doznal změn také po požáru města v polovině 18. století a dalších změn ještě při pozdějším využití zámku jako vojenské nemocnice. Rozsáhlé obnovy se zámek dočkal až v polovině 20. století.¹⁶⁰ Z původního zámeckého divadla se však nezachovalo technické zařízení ani dekorace, z nichž by bylo možné nadále vycházet při dalším studiu zaměřeném na dekorace či jejich návrhy.

4.5 Divadelní činnost na šlechtickém sídle v Holešově

Pravděpodobně ještě před stavbou nové biskupské rezidence v Kroměříži vytvořil italský architekt Filiberto Luchese návrhy pro Jana hraběte Rottala na nové šlechtické sídlo v Holešově. Hrabě Rottal zakoupil sídlo v roce 1650 od Lobkoviců, jimž zámek v první polovině 17. století patřil a zahájil výstavbu nového.¹⁶¹ Původně zámek zamýšlený jako ranně barokní stavba s renesančními prvky byl

¹⁶⁰ Rozsáhlá obnova zámku se konala v letech 1951–1954. V současné době prostory zámku slouží pro potřeby Muzea Vyškovska.

¹⁶¹ O vývoji divadla v Holešově více ve sborníku z konference *Castellum resurrectionis* konané ve dnech 13.–14. října 2015 v Holešově, 184 s.

v první třetině 18. století na přání Františka Antonína Rottala upraven na vrcholně barokní stavbu. Již v nové ranně barokní budově se počítalo se zámeckým divadlem. Divadelní činnost se v té době také začala v Holešovicích rozvíjet. Divadelní sál byl kolem roku 1733 umístěn v prvním patře severní části, na místě staršího sálu z druhé poloviny 17. století.¹⁶² Ještě v polovině 20. století se o divadelní produkci na holešovickém zámku v podstatě příliš nevědělo, kolem roku 1949¹⁶³ se začaly objevovat první komplexnější zprávy o hudební a dramatické produkci na zámku v Holešovicích. V publikaci z roku 1916 se o holešovickém zámku, resp. divadle, zmiňuje Vladimír Helfert¹⁶⁴, který již v té době poukazuje provazbu se zámeckým divadlem v Jaroměřicích nad Rokytnou. Holešovické divadlo mělo mít na to jaroměřické vliv zejména po stránce technického vybavení. Jan Adam z Questenberku měl, např. během své návštěvy u hraběte Rottala v roce 1736 také zhlédnout představení opery *L'Olimpiade a Cesare in Egitto*. Repertoár a činnost divadla se vyvíjela v závislosti na osobních zájmech hraběte Rottala a zejména dle zálib jeho manželky Marie Cecilie Trautmansdorfové (1698–1743), po jejíž smrti divadelní aktivity v Holešovicích ustaly. Novější výzkumy předpokládají útlum činnosti divadla hlavně z důvodů finančních, souvisejících s hospodářskou krizí. O podobě divadla a jeho vybavení se konkrétnější informace můžeme dozvědět z inventáře sepsaného po smrti Františka Antonína hraběte Rottala (k roku 1752).¹⁶⁵ Z něhož vyplývá, že součástí

¹⁶² BARTUŠEK 2010, 192.

¹⁶³ PALEČKOVÁ 1939, č. 2. Následně se o hudební a divadelní kultuře na Moravě začali vydávat další články a publikace.

¹⁶⁴ HELFERT 1916, s. 277, 342.

¹⁶⁵ Pozůstalostní inventář byl v roce 1963 uložen ve Státním archivu Brno – pozůstalost R 104 – Rottal Herrn Frantz Anton Grafens Verlassenschaft betref, k roku 1752. Dnes viz – Moravský

divadla byl rozsáhlý dekorační fundus, sestávající se ze třinácti proměn.¹⁶⁶ Není tudíž pochyb, že divadelní jeviště na zámku v Holešovicích muselo disponovat vysokou inscenační úrovní a tedy i nejmodernějším technickým vybavením, jež mohlo být opravdu ve své době vzorem pro další moravská šlechtická divadla, a tedy i pro hraběte Questenberka. Z inventáře už ovšem nelze vyčíst, o jaké proměny se jednalo, každopádně můžeme jeviště s velkou pravděpodobností přiřadit ke kukátkovému typu, hlediště dle inventáře mělo disponovat více než šedesáti sedadly. Některé proměny lze identifikovat na základě známých operních libret provozovaných v Holešovicích. Jednalo se o klasické typy barokních proměn (zahrada, město, zámek, les, žalář). Divadelní sál obdélného půdorysu se nacházel v prvním patře, ze kterého se po zrušení divadla stala zimní zahrada. V této podobě zůstal až do roku 1945, kdy byl upraven na veřejný divadelní sál. Bartůšek také zmiňuje existenci neostré fotografie z druhé poloviny 19. století, na němž je viditelná podoba před úpravou po druhé světové válce.¹⁶⁷

zemský archiv, Fond skupiny G – Fondy rodů, jednotlivců a spolků, šlechtických rodinných archivů, osobních a literárních pozůstalostí, živnostenských společenstev, politických stran, společenských organizací NF, sbírky.

¹⁶⁶ BARTUŠEK 2010, s. 193.

¹⁶⁷ Tamtéž, s. 194. pozn. 16 „Původní stav sálu s kamennou podlahou před jeho přestavbou na veřejný divadelní sál je zachován na neostrém snímku z druhé poloviny 19. Století, uloženém v Okresním archivu v Kroměříži, pracoviště Holešov. Za upozornění a opatření kopie vděčím J. Hápovi, tajemníku Sdruženého závodního klubu ROH v Holešově, jemuž na tomto místě srdečně děkuji i za další údaje o tomto sále, podobně jako řediteli Městského vlastivědného muzea v Holešově dr. Josefu Svátkovi.“

4.6 Divadelní aktivity rodiny Questenberků

Tak jako můžeme považovat holešovické zámecké divadlo za inspirativní pro divadlo v Jaroměřicích nad Rokytnou, lze Jaroměřice propojit s hradem a zámekem v Bečově nad Teplou. Podobně jako zámek v Jaroměřicích patřil zámek v Bečově rodině Questenberků,¹⁶⁸ a to již od 30. let 17. století, kdy jej v dědičném řízení získal Gerhard z Questenberka, dědeček Jana Adama. Gerhardův vnuk vytvořil ze zámku v Jaroměřicích kulturní sídlo významné nejen na Moravě. Jan Adam Questenberk samozřejmě neponechal veškeré své divadelní vyžití a požitky pro zámek v Jaroměřicích a zřídil si divadlo i na zámku v Bečově. Při návštěvě na zámku v Bečově se tak panstvo mohlo těšit ze sledování opery a divadelních představení. K dispozici nemáme příliš mnoho konkrétních informací, ale na divadle se jistě pracovalo před polovinou třicátých let 18. století. Z třicátých a čtyřicátých let se dochoval itinerář Questenberků, ze kterého vyplývá aktivita divadla určitě v letech 1737 a 1739. Z itineráře bečovského zámku z 18. července 1752, který byl uložený v jaroměřickém zámeckém archivu, se dovídáme také o rozsahu divadelní scény.¹⁶⁹ Bečovská scéna nebyla nikterak veliká, o čemž i svědčí zprávy o obeslání kapely a herců z Jaroměřic při konání představení v Bečově. Bartůšek také zmiňuje doložení her v roce 1734 a 1735, není ovšem známo, o jaké hry se jednalo. Divadlo bylo sálového typu a omezovalo se na několik scén a dekoračních proměn.¹⁷⁰ S divadlem na zámku v Bečově je spojováno jméno známého italského umělce

¹⁶⁸ Z historie Bečova více viz: JAŠA / DYEDKOVÁ 2011, 263 s.

¹⁶⁹ O práci na divadle ve 30. letech již píše Vladimír Helfert – HELFERT 1916, s. 63, 73–75.

¹⁷⁰ BARTUŠEK 2010, s. 191.

Domenica Francii. Domenico se narodil v Bologni 19. října 1702 pod farou San Biagio jako syn malíře Francesca Maria Franci. Po počátečních studiích kresby a malby, přešel do „scuola del Franceschini“.¹⁷¹ Nakonec se mu podařilo dostat jako asistent do dílny renomovaného umělce kvadraturisty Ferdinanda Galli Bibieny, s nímž se dostal na dvůr do Vídně. Následně jeho kroky vedly na dvůr švédského krále, kde působil jako malíř a architekt. Lanzi uvádí, že podle Crespiho a Zanottiho se z Bibienových žáků dostalo nejvýznamnějšího postavení právě Domenico Franciovi.¹⁷² Dekorační fundus na zámku v Bečovicích ani jiné památky se nedochovaly nebo nejsou zatím známy, není proto možné více rozebrat Franciovu práci pro divadlo.

Pravděpodobně největším počinem Jana Adama Questenberka, učarovaného zejména italskou operou, bylo na poli divadelního umění vybudování

¹⁷¹ CRESPI, Luigi – MALVASIA, Carlo Cesare: *Felsina pittrice vite de' pittori bolognesi tomo terzo alla maesta di Carlo Emanuele III. re di Sardegna. In Roma MDCCLXIX nella stamperia di Marco Pagliarini noc licenza de' superiori*, Řím, 1769, s. 100.

Také dostupné na WWW: <https://books.google.cz/books?id=8mQGAAAQAAJ&pg=PA99-IA2&lpg=PA99-IA2&dq=domenico+francia&source=bl&ots=xBZg5TBJZ2&sig=c-aXNsOYEP4fwun7reA1S3Fhhw4&hl=cs&sa=X&ved=0ahUKEwjVya3gnonWAhVLEJoKHaqVDCYQ6AEIcjAP#v=onepage&q=domenico%20francia&f=false>.

¹⁷² LANZI, Luigi Antonio: *The History of Painting in Italy, From the Period of the Revival of the Fine Arts to the End of the Eighteen Century (Complete)*. Anglický překlad originálu od Thomase Roscoe, vydavatelství Library of Alexandria. Dostupné také na WWW: https://books.google.cz/books?id=GdcCLDVkKesC&pg=PT1406&lpg=PT1406&dq=domenico+francia&source=bl&ots=U6t4xA3pnC&sig=kMURU30eHLrSMwIS1Wq-DZnx_Y8&hl=cs&sa=X&ved=0ahUKEwiqofm4r4nWAhWidpoKHZkRAi84ChDoAQhCMAU#v=onepage&q=domenico%20francia&f=false. V originále dostupné na WWW: http://www.memofonte.it/home/files/pdf/lanzi_storia_pitt1795.pdf.

barokního divadla na zámku v Jaroměřicích nad Rokytnou.¹⁷³ Jak je patrné z dosavadního výčtu, Morava nezůstávala v porovnání s ostatními regiony v uvádění italské opery pozadu. Ve 20. letech 18. století propadlo operní produkci několik šlechticů, a to zejména kardinál Wolfgang Hannibal Schrattenbach (1660–1738), hrabě Franz Anton Rottal (1690–1762) a hrabě Jan Adam Questenberk (1678–1752) v Jaroměřicích.¹⁷⁴ S největší pravděpodobností k tamější divadelní produkci se zachovaly tři jevištní návrhy s nejistým autorstvím. K pochopení problematiky a důležitosti divadelního života na zámku v Jaroměřicích v první polovině 18. století se nelze vyhnout historii výstavby panství a jeho majitelům. Divadlo bylo spojeno se vznikem vrcholně barokního zámku, s nímž je neodmyslitelně spjata jméno šlechtice Jana Adama Questenberka. Jaroměřické divadlo (jeho hudební provoz) má největší význam z pohledu množství produkcí a délky existence na Moravě. Rod Questenberků byl původně měšťanskou kupeckou rodinou z Kolína nad Rýnem, ale v 16. století Německo opustili a vstoupili do služeb Rudolfa II. a díky své pracovitosti a pili se brzy vypracovali a vydobyli si přední postavení na císařském dvoře.¹⁷⁵ Jaroměřický zámek se Questenberkům podařilo získat velice výhodně od císaře v roce 1623 za své služby v době protihabsburského povstání v letech 1618–1620. Zámecká budova postupně procházela řadou změn a vyvrcholením stavebního vývoje zámku byla etapa v letech 1700–1737,¹⁷⁶ v té době se

¹⁷³ BARTUŠEK 1953, s. 176–180. Též PLICHTA 1980, s. 151–165. PLICHTA 1983, s. 543–548. Mezi nejnovější studie o jaroměřickém zámku patří též FIDLER 2017, 583 s. Výstava se konala ve dnech od 1. září 2017 do 30. července 2018 na zámku v Jaroměřicích nad Rokytnou.

¹⁷⁴ PERUTKOVÁ 2011, s. 9.

¹⁷⁵ JAKUBCOVÁ 2007, s. 477.

¹⁷⁶ BARTUŠEK 2010, s. 180.

v Jaroměřicích vystřídala řada významných zahraničních umělců často propojených s vídeňským dvorem. Své nové panství si Jan Adam zřídil po vzoru velkolepých sídel, která měl možnost poznat během tříleté cesty po Anglii, Belgii, Haagu v Nizozemí a také návštěvy Francie, kde po cestě navštívil operu v Lyonu. Následně pozornost obrátil k Itálii, divadlo v Turíně, Miláně, Veroně, Benátkách a na jihu v Neapoli. Italská opera ho nadchla natolik, že se jí věnoval po zbytek života.¹⁷⁷ Po návratu z cesty vstoupil do císařských služeb a záhy mu byl udělen titul dvorního rady, tajného rady a komořího. Ve Vídni se jeho zájem o operu ještě znásobil. Avšak v roce 1735 kvůli finančním rozmarům své první ženy upadl v nemilost a byl ustanoven předsedou císařských komisařů u moravského zemského sněmu, což ho definitivně donutilo usadit se na jaroměřickém panství.¹⁷⁸ Společně se svojí první ženou pravděpodobně sdílel nadšení pro operu. Ta ovšem na konci roku 1736 zemřela.¹⁷⁹ Nejsilnější podněty, z nichž čerpal při své vášni, získal v opeře italské, zejména v operní škole z Neapole. Na základě těchto vzorů provedl nákladnou přestavbu zámku v Jaroměřicích. Zámecké divadlo bylo vybudováno v letech 1722–1734 a umístěno ve východním křídle nové barokní části zámku. Vnitřní vybavení divadla z posledních let stavby bylo ovšem zničeno a v meziválečném období bohužel proběhla také přestavba interiéru, jež dokonala své. Z původního inventáře divadla (dekoračního fundusu) se do dnešní doby dochovalo jen několik ornamentálních kulisových výplní z 30. let 18. století, které nám podávají jen velmi kusou představu o podobě jevištních kulis na jaroměřickém zámku.¹⁸⁰ Jedná se jen o sedm kulisových výplní,

¹⁷⁷ KAZÁROVÁ 2008, 75 sq.

¹⁷⁸ JAKUBCOVÁ 2007, s. 477.

¹⁷⁹ PERUTKOVÁ 2017, 274sq.

¹⁸⁰ BARTUŠEK 2010, s. 180.

na nichž jsou zkombinované prvky přírodní, zvířecí, geometrické s uplatněním také architektonických částí a keramiky [1, 2]. Na první pohled je zřetelné, že se nejedná o dílo z ruky jednoho umělce. I přes opakující se vzor na všech výplních, lze pozorovat drobné odchylky v detailech, ať už mluvíme o různých záhybech na visící drapérii či na obličejích bust až po podobný, ale různý ornament na vázách mezi bustami. Z těchto odlišností lze odvozovat, že se nejednalo jen o automatické kopírování jednoho a toho samého vzoru, nýbrž o několik podobných verzí střídajících se ve větším počtu.¹⁸¹ K bližšímu určení dochovaných kresebných návrhů nejsou v podstatě nápomocné, nicméně představují příklad o způsobu výtvarného pojetí divadelních kulis v první polovině 18. století a lze na nich v detailech sledovat proměnu a rozdíl v kvalitě v porovnání například s českokrumlovskými kulisami. Z dochované hraběcí korespondence je patrné, že budova divadla se začala používat už během prvního roku, kdy byla ještě nedokončená. Ovšem tyto snahy hraběte divadlo využívat co nejdříve, ve výsledku zdržovaly konečné stavební práce. Z archivních pramenů vyplývá, že koncem roku 1731 už bylo divadlo zastřešeno a začalo se pracovat na výzdobě sálu divadla. V souvislosti s tím se objevuje jméno malíře Francesca s označením „vídeňský“. Antonín Bartušek na základě další dokumentace o účasti umělců na zámku usuzuje, že by se mohlo jednat o Francesca Maria Franciu, pocházejícího z Bologny, který měl již dříve vymalovat strop hlavního zámeckého sálu.¹⁸² Ze zpráv se toho ovšem příliš neví o jevištní technice, ale pravděpodobně mělo divadlo obvyklou barokní mašinerii, archivní dokumenty jsou až z roku 1734

¹⁸¹ Zámek dnes spadá pod správu Národního památkového ústavu, územní odborné pracoviště v Telči – kulisové výplně jsou k dohledání pod označením JR06368 – JR06374. V současné době jsou některé z nich součástí expozice, ostatní jsou uloženy v depozitáři.

¹⁸² BARTUŠEK / KUBÁTOVÁ 1953, s. 2.

k tesařským a řezbářským výkonům. Je známo, že sezóna na konci tohoto roku už proběhla v nové budově i s potřebným technickým vybavením a dekoracemi.¹⁸³ Po celou dobu výstavby divadla a jevištních změn se hrabě snažil o dosažení dokonalosti a nejvyšší možné úrovně v té době. Jako částečný vzor, u technického zpracování, posloužilo holešovické zámecké divadlo hraběte Rottala, které bylo nejlépe vybaveným divadlem na Moravě. Zajímavější a pro nás nejdůležitější jsou zprávy o umělcích, podílejících se na tvorbě jevištních dekorací, jejichž výběrem se hrabě Questenberk snažil zdůraznit své úsilí a podtrhnout celkovou důležitost jaroměřického zámeckého divadla. Jevištní produkce byla do roku 1734 ovlivněna stavbou divadla, ale už začátkem 30. let se začínají objevovat jména umělců, kteří vytvářeli prozatímní dekorace. U výpravy k opeře „Lucullus“ namaloval prospekt vězení a 21 kusů ohně jaroměřický malíř Ignác Buček. Z dalších let jsou zmínky například o kostýmech zaslaných z Vídně a až roku 1733 se objevuje záznam o malíři dekorací, který byl do Jaroměřic vyslán z Vídně. Bartušek uvádí, že se pravděpodobně jedná o divadelního malíře Zieglera z okruhu Giuseppe Galli Bibieny a císařské opery.¹⁸⁴ Na výzdobu dekorací v roce 1734 pozval také italského malíře a architekta Domenica Franciu (1702–1758), což byl syn zmiňovaného Francesca Maria Franci. Ze zpráv a korespondence hraběte se zámeckým hejtmanem vyplývá, že Domenico v divadle napravil chyby, jež vznikly u technického vybavení, tak aby odpovídalo své době a vytvořil několik jevištních proměn, ale o nich se v dokumentech nic bližšího neuvádí.¹⁸⁵ Pravděpodobně ale byly určené pro operu „Pirro“.¹⁸⁶ Jisté je, že dekorační fundus se rozšiřoval a měnil

¹⁸³ BARTUŠEK 2010, s. 182.

¹⁸⁴ Tamtéž, s. 183.

¹⁸⁵ HELFERT 1916, s. 63.

¹⁸⁶ BARTUŠEK 2010, s. 183.

s každou významnější inscenací. Většina zahraničních autorů přišla z Vídně a byli více či méně ovlivněni Ferdinandem a Giuseppe Gallí Bibienou. Kromě zmíněného Domenica Franci a Zieglera, se v dokumentech objevuje jméno Dané pravděpodobně totožného s Františkem Antonínem Danem, který působil ve Vídni v letech 1726–1764 a v Jaroměřicích měl vytvořit neurčené divadelní prospekty v roce 1735. Z domácího prostředí se nejvíce uvádí jméno divadelního malíře Ignáce Bučka, jež od roku 1731 vytvářel různé jevištní dekorace až do roku 1746. V archivních materiálech se nalézají i jméno člena jaroměřického kláštera servitů P. Ignatiho nebo malíře z Myslibořic a zmínky o dalších neznámých autorech.¹⁸⁷

4.7 Barokní divadlo ve Slezských Rudolticích

Také Slezsko mělo svá kulturní centra. Jedním z nich byl původně renesanční zámek ve Slezských Rudolticích. Historie zámku má celkem pohnutý charakter. Zámek nechali postavit Fulštejnové v polovině 16. století, kterým byl majetek později zkonfiskován. Budova se dostala do vlastnictví Maxmiliána z Dietrichsteinu, jež jí zanedlouho v roce 1630 prodal Jiřímu, svobodnému pánu z Hodic, a tím se začala psát nová éra zámku a „započal život“ zámeckého divadla. Nejvýznamnější období lze zasadit do období Alberta Josefa hraběte z Hodic a Olbramovic, který se narodil roku 1706 a zemřel 1778. Albert vystudoval ve Vídni a procestoval řadu dalších zemí (Německo, Švýcarsko, Francii, Anglii i Španělsko), ale nejvíce si zamiloval Itálii. Po otci zdědil další dvě panství

¹⁸⁷ Tamtéž, 186 sq.

a podařilo se mu také bohatě oženit. Nic mu tak nebránilo uskutečnit přestavbu sídla v Rudolticích a zcela jej změnit. Renesanční zámeček přestavěl v barokním stylu a vytvořil z Rudoltic kulturní centrum Slezska, které tvořilo zejména zámecké divadlo (divadelní sál) s kapelou. O významnosti divadelního života v Rudolticích je poměrně jasno. Po přechodnou dobu zde působil například slavný hudební skladatel Karel Ditters z Dittersdorfu¹⁸⁸ nebo hudební skladatel Karel Hanke, který se do zámecké kapely dostal už jako mladý chlapec. Jiří Hilmera o tomto divadle pouze konstatuje, že existovalo v 18. století. V literatuře se Slezským Rudolticím nejvíce věnuje Josef Svátek, který při rekonstrukci podoby divadla vycházel z textu¹⁸⁹ od režiséra divadla Jana Jindřicha Müllera z roku 1760. Zejména se jedná o podrobnosti, týkající se repertoáru divadla. Müller na zámku ve Slezských Rudolticích pracoval čtyři roky, knížka vznikla po roce jeho působení, jak sám uvádí v její předmluvě. Kromě vlastní Müllerovy alegorie je součástí knížky také informace o uvedení Voltairovy tragédie *Alzire*. Dále se ví, že autorem některých her a frašek byl také sám hrabě. Po smrti hraběte byl správou Hodicova majetku pověřen baron Friedenthal, který jej nechal poměrně rychle rozprodat. Nedochovalo se tudíž příliš archiválií ani knihovna, jejíž část tvořila např. část Tovačovské knihovny. Zámek pak dostal silnou ránu za druhé světové války, kdy v něm sídlila část Goebbelsova ministerstva propagandy z Berlína. Nicméně sál divadla se zachoval v půdoryse. Víme, že divadelní sál byl umístěn v prvním poschodí zadního traktu čtyřkřídlého zámku. Celkové rozměry sálu, skládající se z jeviště, hlediště a zadního prostoru, jsou 17,4 x 7,2 metrů. Jeviště bylo od hlediště odděleno portálem se stlačeným segmentovým obloukem a má rozměry

¹⁸⁸ Více viz ZUBER 1970, 23s., sv. 11.

¹⁸⁹ SVÁTEK 1952, s. 8–10.

5,3 x 7,2 metrů. Hlediště bylo o rozměrech 7,8 x 7,2 metrů.¹⁹⁰ Bartůšek dále popisuje interiér jako bohatě zdobený štukovou výzdobou, jež je možné nalézt v hledišti i jevišti. Na stěnách sálu byly štukové medailony s reliéfy. Bohatou výzdobou byl opatřen také jevištní portál. Na levé straně portálu se dochovala poškozená socha stojící mužské postavy a na navrchu oblouku jsou zbytky putti a snad ženské postavy. Interiér sálu zůstal po druhé světové válce velmi zpustošen. Z dobových fotografií, které jsou srovnatelné s výše uvedeným popisem divadelního sálu z 60. let 20. století, je ale také patrné, že sál byl používán v určité době také jako knihovna. Do výzdoby jeviště jsou zabudovány tři knihovny, dvě po stranách a jedna se nachází v čele mezi dvěma okny.¹⁹¹ Jeviště bylo pravděpodobně kukátkového typu, ale dekorační fundus či technické vybavení se nedochovalo. Na mnoha místech sálu byla štuková výzdoba značně otlučená a omítka stržena až na rákos. Tímto způsobem byla zničena i původní malířská výzdoba, u níž je známý autor. Ví se, že uměleckou výzdobu divadla provedl malíř Champrez z Holešova. Z toho lze také usuzovat na určitou souvislost a provázanost s rottalovskou scénou na zámku v Holešově.¹⁹²

¹⁹⁰ Data o umístění převzal Bartůšek (s. 230) z dopisu Městského vlastivědného muzea v Holešově ze dne 31. 5. 1963, č. j. 417/63, s informacemi ředitele dr. Josefa Svátka.

¹⁹¹ Více na historických fotografiích zámku, dostupné na WWW: <http://www.slezskerudoltice.cz/zamek-slezske-rudoltice/historicke-fotky-zamku/>.

¹⁹² Zámek si prošel rekonstrukcí v 70.–80. letech 20. století, kdy byla budova využívána ke zdravotnickému zásobování a pro tyto účely i upravena. V roce 2004 se stala správcem objektu obec Slezské Rudoltice, která jej využívá na různé kulturní akce a zámek byl také zpřístupněn veřejnosti. Obec je od roku 2008 vlastníkem.

4.8 Divadelní činnost na dvoře Františka Antonína Šporka

Podobně jako vyslovení jména hraběte Questenberka v souvislosti s Moravou působí pro českou oblast spojitost hraběte Františka Antonína Šporka a divadla, přestože jejich úmysly byly podporovány jinými pohnutkami a cíli, jež se snažili dosáhnout. Hrabě Questenberk postupně budoval místo plné umění, umělecké krásy, fantazie, nadšení, do něhož se snažil promítnout svojí vášeň pro operu, přičemž vycházel ze zkušeností sousedů a také nedalekého císařského dvora, jemuž se chtěl svojí operně-divadelní produkcí vyrovnat. Hrabě Špork byl na druhou stranu poháněn určitou zatrpklostí a snahou se zavděčit pražskému kruhu vysoké společnosti, do níž toužil tak moc patřit, a která mu stále unikala a nikdy jej pořádně nepřijala mezi sebe. Můžeme říci, že i díky tomu byl jeho hnací motor poměrně vytrvalý ve všech pomyslných oblastech. Jednou z těchto oblastí bylo i divadlo, jež bylo společenskou nutností a jako v jiných snahách i tady se hraběti Šporkovi podařilo na svou dobu vytvořit významný mezník. Na kolik si uvědomoval revolučnost svých rozhodnutí, by se dalo spekulovat, každopádně z dnešního pohledu si své místo v historii českých dějin zaslouží oprávněně. Ve své snaze se mu podařilo zaměstnávat významné umělce a osobnosti své doby, které v rámci své posedlosti nutil k „dokonalosti“.

Hrabě Špork po sobě zanechal zprávy o dvou divadelních scénách, obě se do dnešní doby nedochovaly. Jednalo se o jedny z prvních samostatných budov, u nichž si můžeme z pramenů udělat docela dobrou představu o technickém i uměleckém provedení a také o celkové scénické úrovni divadla. Hrabě Špork si nechal vytvořit divadelní scénu, jak na svém oblíbeném Kuksu, kde trávil velkou část svého času, tak si nechal vybudovat i druhé divadlo spíše ze společenských

důvodů v Praze u svého paláce Na Poříčí. Obě divadla vznikla v podobném časovém rozpětí. Divadelní budova na Poříčí měla být otevřena již 4. října 1701 a divadlo na Kuksu, vybudované také jako samostatná budova situovaná na levém břehu Labe vedle hostince „U zlatého slunce“, stálo už od roku 1702. O existenci divadla Na Poříčí počátkem 18. století se zmiňuje například Emanuel Poche v roce 1948 nebo základní zdroj informací o hraběti Šporkovi Heinrich Benedikt.¹⁹³ Jan Port uvádí, že na Šporkově pražské scéně vystupovaly zprvu kočovné společnosti. Až kolem roku 1724 se můžeme dočíst o trvalejší italské operní produkci, která Na Poříčí fungovala pod vedením Antonia Denzia. Ten měl započít Šporkovo veřejné operní divadlo v Praze s výlučně s benátským a neapolským repertoárem.¹⁹⁴ Mnohem barvitěji popisuje první roky působení scény Pavel Preiss. Ten zmiňuje několik dramatických momentů, zejména pak spor v roce 1704, kdy byla skupina kočovných komediantů, jež v divadle působila, zažalována konkurenční saskou dvorní společností činnou na Malé Straně od roku 1703 za nekalou soutěž a došlo k zatčení několika osob, z nichž jsou známé jen dvě – Kryštof Benjamin Horn a Antonín Josef Geissler. Oba zmínění se později stali známými a úspěšnými principály. Hrabě Špork samozřejmě nebyl jediný, kdo si pro své potěšení vybudoval „comedien haus“. V roce 1717 se v Celetné ulici začala uplatňovat konkurence v Manhartovském domě č. p. 595/1. Na rozdíl od Šporkova divadla Na Poříčí se scéna v Celetné pnula skrze dvě patra domu, nebyla tudíž samostatnou budovou. Co je ovšem zajímavé, že výzdobu prostor provedl v roce 1738 malíř Jan Petr Molitor,¹⁹⁵ který se mohl pyšnit přátelskou

¹⁹³ POCHE, Emanuel: *Prahou krok za krokem*, Praha 1948, s. 21. BENEDIKT, Heinrich: *Franz Anton Graf von Sporck (1662–1738): Zur kultur der Barokzeit in Böhmen*, Wien 1923.

¹⁹⁴ PORT 1932, s. 84; PORT 1938, s. 65.

¹⁹⁵ PREISS 2000a, 106 s.

nákloností ze strany významného freskaře Václava Vavřince Reinera, jehož dílo okrajově tvořila také práce scénografická. V případě výzdoby divadla Molitorem se jednalo pravděpodobně jen o freskovou výzdobu, jeho zapojení do přípravy divadelních dekorací zůstává otázkou.¹⁹⁶ V první čtvrtině 18. století se Šporkovo divadlo prezentovalo jako malá komediální scéna s kočovnými skupinami herců. Zlomové období bylo konec první čtvrtiny století, kdy se začalo s úpravami budovy a divadlo se proměnilo do veřejné scény, prezentující italskou operu.

Veřejná scéna divadla byla zahájena uvedením opery „*Orlando furioso*“ od benátského rodáka a představitele vrtislavské opery Antonia Bionia dne 23. října 1724.¹⁹⁷ Do té doby byla stará divadelní budova obnovena podle návrhu Innocenta Bellavity, který vytvořil také dekorace k úvodnímu představení. Bellavita, jako autor dekorací, je znám díky záznamu v tištěném libretu opery. Jméno autora se uvádělo jen u velmi významných událostí, tudíž pokud se nám nezachovaly kresebné návrhy či grafická podoba dekorací (resp. představení), upadaly tak do zapomnění počiny i významných jevištních výtvarníků. V případě uvedení Bionioho opery se nám zachoval i autor dekorací a celá sláva byla podpořena i složením oslavné básně Gottfriedem Benjaminem Hanckem v roce 1724.¹⁹⁸ Toto pojetí pražského divadla fungovalo po další desetiletí. Šporkova divadla po výtvarné i technické stránce dosahovala standardní úrovně divadel ve středoevropských městech, i přesto nesporně působila na některé další scény ve střední Evropě (doma i v zahraničí) například ve Varšavě nebo v Jaroměřicích nad

¹⁹⁶ PREISS 2003, s. 39–41.

¹⁹⁷ BARTUŠEK 2010, s. 172.

¹⁹⁸ „*Der Muldau-Fluss stellet... Dem Francisco Antonio ...von Sporck... Vor Introduction der Welschen Opern durch diesen öffentlichen Denckmahl gebührenden und schuldigen Danck ab.*“ (in: Pavel Preiss, *František Antonín Špork a barokní kultura v Čechách*, Praha 2003, s. 44, 491)

Rokytnou. Původní stavba pražského divadla byla dřevěná konstrukce, až ke konci první čtvrtiny 18. století se započalo s rekonstrukcí, kdy byla budova upravena a rozšířena.¹⁹⁹ Preiss uvádí, že budova byla dokonce zcela stržena a byla zahájena stavba nová na náklady operní společnosti. Hrabě Špork umožňoval společnosti provoz zdarma a podílel se tak jen příspěvkem 300 zlatých.²⁰⁰ První opera odehraná na nové scéně v roce 1725 byla Bioniho opera „*Armida abbandonata*“.²⁰¹ V mezidobí se Denziova společnost přesunula na scénu do Kuksu. Špork na radu dvorního architekta Giacoma Antonia Canevalla (cca 1664–1731) přidal několik bezpečnostních opatření, i přesto došlo v dubnu 1733 za přítomnosti Šporka v divadle k požáru, jež se podařilo uhasit až po třech hodinách. Velká část vybavení tak byla zničena nebo rozkradena.²⁰²

V případě Šporkových divadel se nám nezachovaly zprávy o prostorách divadla a technickém vybavení scény, naproti tomu o podobě výtvarného pojetí byl uběhlý čas vůči dobovým dokladům milostivější. Jako skvělý podklad v těchto případech slouží libreta, jež se dochovala v počtu padesáti kusů²⁰³ a můžeme si tak dovolit mnohem konkrétnější představy o dekoračním fundusu. Ke komplexnějšímu pohledu na skupinu umělců tvořících pro Šporka divadelní dekorace, musíme čerpat z několika zdrojů. Na prvním místě je zpravidla zmiňovaný Innocente Bellavita z Verony, jehož jméno jako autora výprav

¹⁹⁹ BARTUŠEK 2010, s. 172.

²⁰⁰ PREISS 2003, s. 44.

²⁰¹ BARTUŠEK 2010, s. 172.

²⁰² Seemannovy deníky, 21. IV. 1733.

²⁰³ O počtu libret se zmiňuje Bartůšek (s. 172), který informaci přejal od Jiřího Hilmerý. Libreta tvořila součást knižního fondu lobkovické knihovny roudnického zámku, který je uložený v Národní knihovně v Praze.

nalezneme například u opery *Orlando furioso* (dekorace zahrady, chrámu a kopcovité krajiny) *Armida abbandonata* (dekorace paláce, lesa), *La fortunata avventura*, *L'innocenza giustificata* a *Lucio Vero* (císařský palác, zahrada, amfiteater). Přičemž fundus stejného typu se používal opakovaně, jak bývalo zvykem. Z kolébky barokního divadla – Bologne – ve Šporkových službách působil v letech 1725–1729 Vincenzo dal Buono. Vincenzo jakožto žák Ferdinanda Galli Bibieny byl přímým zprostředkovatelem jeho vlivu. Podle libret se stal autorem výprav třinácti oper. Mezi jeho práce patřily například dekorace pro opery *La tirannia castigata*, *Tullo Ostilio*, *Porsena*, *Irene Augusta*, *Astarto* a *La costanza combatuta in amore*. Asi za nejznámějšího jevištního výtvarníka ve službách Šporka můžeme považovat Giovanni Paolo Gaspariho (1712–1775). Také Gaspari se do služeb Šporka dostal přes impresária Denziu. Jako jevištního výtvarníka ve své společnosti Gaspariho zaměstnal po jeho příchodu do Prahy v roce 1732. Gaspari měl následně vytvořit nové scénografické vybavení Šporkova divadla, na což odkazuje libreto Lottiho opery *Sidonio*. Pravděpodobně vinou požáru divadla se o Gasparim v tom roce nedochovala zmínka, ale o rok později v roce 1734 se jeho jméno objevuje v libretech oper L. Vinciho *Siroe* a G. Orlandiniho *Teuzzone* pro jarní sezónu, která byla pro impresária Antonia Denzia konečná. Gaspari však pro něj vytvořil dekorační fundus ještě pro jedno představení *La pastorella regent*“ v roce 1735, které se staly také předmětem sporu Denzia s věřiteli.²⁰⁴ Ani Gaspari ve svém díle²⁰⁵ neunikl tehdejší módní vlně proudící díky vlivu rodiny Bibienů, nepopíratelný je také vliv Giovanni Battista Piranesiho. Výrazně viditelná je

²⁰⁴ JAKUBCOVÁ 2007, s. 187–188.

²⁰⁵ Např. obraz nazvaný „Capriccio se sochou“ z roku 1750 nebo „Capriccio interiér s ruinami“, oba Gasparimu připisované a nalezené v Brighton Museum ve Velké Británii.

podoba s dílem Giovanni Paolo Panniniho (1691 v Piacenze, zemřel 1765 v Římě), který mimo jiné ve svých mladých letech studoval umění perspektivy, pravděpodobně i kvadraturu s Ferdinandem Galli Bibienou.

Za pozornost stojí také předchozí práce Innocenta Bellavity, která jej zavedla až do služeb hraběte Šporka. Innocente Bellavita (1690–1762) pocházel z Verony. Jako jevištní výtvarník byl poprvé zaznamenán v roce 1720 v Kodani a o rok později v Benátkách v Teatro S. Giovanni Grisostomo. Mimo Itálii působil ještě v Ludwigsburgu, a to v letech 1730–173, ve Frankfurtu nad Mohanem a Stuttgartu v letech 1736/37. Do Itálie se navrátil v roce 1739, a to konkrétně do Turína, kde se o něm dočítáme při spolupráci v Teatro Regio a Teatro Carignano a zároveň spolupracoval s divadlem Regio Ducal Teatro v Miláně. Jako královský dekoratér na pruském dvoře v Berlíně byl zaměstnán v letech 1748–1756. Z této doby (v roce 1752) vytvořil dekorace k operám dvorního kapelníka Carla Heinricha Grauna (1704–1759) na libreto Leopolda de Villatiho (1701–1752) k opeře *Orfeo* a ke svatební pastorále *Il Giudicio di Paride* [Paridův soud], představené v zámeckém divadle v Charlottenburgu. Dekorace navrhoval také pro divadlo v Novém paláci v Postupimi a jeho dílem byla i umělá zřícenina na Ruinenbergu.²⁰⁶ Spolupracoval také se společností Pietra Mingottiho, který společně se svým bratrem Angelem patří k zakladatelům tradice italské opery v záalpské oblasti. Působili například v Brně v letech 1732–1736. Jako impresárió přišel Pietro Mingotti do Štýrského Hradce, kde v květnu 1736 obdržel exkluzivní privilegium na deset let a svolení ke stavbě divadelní budovy na vlastní náklady.

²⁰⁶ Více na WWW: http://encyklopedie.idu.cz/index.php/Bellavita,_Innocente. HILMERA 1965, s. 43–45, 67. ZORZI, L. / MURARO, M. T. / PRATO, G. / ZORZI, E. 1971, s. 136, 138; PREISS 1986, s. 429; FREEMAN 1992, s. 27–29, 38, 76, 80.

Zpočátku setrval většinu času ve Štýrském Hradci a do vzdálenějších působišť jezdila společnost vedená jeho bratrem. Praha se v plánech Pietra objevila v roce 1743, kdy korunovace Marie Terezie českou královnou vzbudila zájem hned několika divadelních podnikatelů. V Praze začal hrát nakonec až v karnevalové sezóně v roce 1743/44, kdy byl obnoven operní provoz v divadle v Kotcích, zrekonstruovaném po francouzské okupaci.²⁰⁷

Nicméně Innocente Bellavita se do služeb hraběte Šporka dostal už mnohem dříve. V roce 1721/22 vytvořil výpravu pro dvorní divadlo v Turíně pro první provedení oper Boniventioho *Venceslao*, Orlandiniho *Semiramide*, anonymní *Il Ricimiro* a Fiorèho *L'innocenza difesa*. Důležitá byla práce na Boniventioho opeře, v níž titulní roli zpíval tenorista tehdejší operní společnosti, Antonio Denzio. Ten později přivedl Bellavitu do Šporkových služeb a zaměstnal jako scénografa v Kuksu a v Praze během nové sezóny v roce 1724/25. Antonio Denzio tehdy sebou do Čech přivedl ještě dalších pět zpěváků. Denziovu společnost vlašských operistů si hrabě Špork povolal v roce 1724. Bellavita se nakonec na počátku šedesátých let 18. stol. vrátil do rodné Verony, kde také zemřel.²⁰⁸

Ze scénografické tvorby Bellavity máme k dispozici osm kreseb ve sbírce Pogliaghi (Varese, Sacro Monte), signovaných IBV. Některé poznámky na nich se vztahují k opeře *Lucio Papirio dittatore* (Teatro S. Giovanni Grisostomo, Benátky 1721). V návrzích pracoval s tradiční hloubkovou perspektivou obohacenou o znalost díla rodiny Bibienů, kdy scény na prospektu zachycuje v pohledu „per

²⁰⁷ Více na WWW: http://encyklopedie.idu.cz/index.php/Mingotti,_Pietro.

²⁰⁸ PREISS 1986, s. 428.

angolo“, se dvěma úběžníky rozbíhajícími se asymetricky do dvou stran.²⁰⁹ Jména některých umělců se následně objevují také v souvislosti s divadlem v Kotcích.

Naproti tomu divadlo na Kuksu sloužilo pro hraběte, jeho družinu a pozvané hosty. I přesto, že rozměrově bylo divadlo na Kuksu nevelké a jednalo se o dřevěnou budovu, mělo být prý krásnější než to v Praze.²¹⁰ Divadlo původně stálo vedle hostince „U zlatého slunce“, a to od roku 1702. Téměř o čtvrtstoletí později v roce 1725 divadlo doznalo nové úpravy, které provedl Vincenzo dal Buono. Divadlo bylo zřízené již na začátku století, ale první známky o činnosti souboru jsou až z roku 1717. Od dvacátých let se na Kuksu začali objevovat pražští herci a největší rozvoj je spojen se společností Antonia Denzia v roce 1724, která svou činnosti zahájila v Kuksu dne 15. srpna 1724 uvedením Biondio opery „*Orlando furioso*“, ta byla následně představena i v Praze. Je tedy i naprosto logické a velmi pravděpodobné, že se pro realizaci her nepoživovala vždy nová výprava, ale byla použita již stávající.²¹¹

Obě Šporkova divadla se nakonec do historie barokní scénografie zapsala zejména svojí pokrokovostí a typem samostatné budovy jak v Kuksu, tak i v Praze jako jedny z prvních a výrazně tak ovlivnila první měšťanská divadla u nás,

²⁰⁹ Soubor osmi kreseb v Museo Pogliaghi, Varese, Sacro Monte (Itálie); Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstichkabinett: *Jeux ũde rejouissance*; Torino 1722 (výtisk svatebního alba): vyobrazení interiéru dvorního divadla v Turině s dekoracemi Bellavity. VIALE, M.: Disegni inediti dello scenografo I. Bellavite. In: *Bolletino della Societá Piemontese di Archeologia e Belle Arti*, 1952. *Dizionario biografico degli Italiani*, VIII, Roma, 1965. *Dizionario enciclopedico Bolaffi dei pittori e degli incisatori italiáni*, I, 1972, s. 450.

²¹⁰ PAZOUREK 1901, s. 27.

²¹¹ BARTUŠEK 2010, s. 175.

např. v Kotcích. Právě divadlo v Kotcích ovládlo pražskou divadelní scénu po opadnutí produkce ve šporkovském paláci.

4.9 Divadelní scéna v Thunovském paláci

Kolem poloviny 18. století byla také funkční soukromá šlechtická scéna / divadlo v Thunovském paláci na Malé Straně (dnes v prostorách sídlí poslanecká sněmovna Parlamentu ČR).²¹² Divadlo bylo v paláci od čtyřicátých let, ale jeho původní vzhled si můžeme jen představit. V roce 1787 se započalo s přestavbou a své dokonal požár v roce 1794.²¹³ Po požáru následovala další přestavba na počátku 19. století. Podle zpráv z padesátých let se dozvídáme, že hlediště divadelního sálu dlouhého 30 metrů a širokého 12 metrů mělo freskovou výzdobu od Johanna Michaela Rottmayera. Jeviště bylo pravděpodobně kukátkového typu. Některé informace se dochovaly o činnosti za impresária Pasquale Bondiniho, který se této pozice ujal od roku 1779. Dochované jsou zprávy např. o ročním výnosu divadla či dostupnosti nebo repertoáru.²¹⁴

²¹² Více o pražských palácích viz – LEDVINKA / MRÁZ / VLNAS 2000, 447 s. Též POCHE / PREISS 1978, 396 s.

²¹³ BARTUŠEK 2010, s. 229.

²¹⁴ Od roku 1787 bylo divadlo se souhlasem hraběte Václava Josefa Thuna nově zřízeno jako veřejná šlechtická scéna. O vstupném se objevují zprávy, že bylo levné a roční výnos činil kolem 400 zlatých. Impresário Bondini v divadle představoval zejména italskou operu. Uvedl např. opery „Andromeda“, „Šťastní poutníci“ či „Podvodný sňatek“. VONDRÁČEK, Jan: *Dějiny českého divadla I (1771–1824)*, Praha 1956.

Takovýto typ divadel – veřejná šlechtická divadla – tvoří vývojový mezistupeň mezi šlechtickými a veřejnými měšťanskými divadly.

4.10 Zámecké divadlo v Tovačově, Horšovském Týně a Javorníku

Zámeckým divadlem se mohli pyšnit také majitelé tovačovského zámku. Historie zámku Tovačov sahá do 11. století, ale výrazná hudební činnost spadá až do druhé poloviny 17. století, kdy zámek vlastnil hrabě Ferdinand Julia Salma (1650–1697). Z této doby je dochovaný inventář hudebnin, podle něhož byly na zámku provozovány balety, serenády, arie di cavalli a další hudební formy.²¹⁵ Z inventáře je známo, že divadelní sál byl umístěn v prvním patře zámku, ale již v šedesátých letech nebylo možné prostory identifikovat. Jeviště mělo mít dle zpráv devět proměn.

Podobně strohé informace jsou k dispozici i u zámeckého divadla v Horšovském Týně, které je spojeno s rodem Trautmannsdorfů. Císařský diplomat hrabě Maxmilián Trautmannsdorf získal zámek levně jako pobělohorský konfiskát. U zámku se vyzdvihuje to, že nebyl po renesanční přestavbě v 16. století výrazně měněn. Divadlo se od roku 1770 nacházelo v neurčených prostorách v některém sále menších rozměrů. Technické ani dekorační vybavení se nedochovalo.

Bez povšimnutí by nemělo zůstat ani divadlo v Javorníku. Zámek byl od středověku sídlem vratislavských biskupů. Významnější divadelní éra je

²¹⁵ Moravský zemský archiv v Brně, A 8, Zemská registrace (1628–1874). RADIMSKÝ 1946, s. 114, ev. č. 2874. Inventář byl také částečně publikován viz – RACEK 1938, s. 45–68.

zaznamenána až v 18. století, kdy zámek nechal v polovině století (1755–1757) přestavět biskup Filip Schaffgotschem, kterému se poté v roce 1769 podařilo do svých služeb získat hudebního skladatele Karla Ditterse z Dittersdorfu.²¹⁶ Díky tomuto spojení a významné činnosti skladatele, tvůrce velkého počtu oper, lze usuzovat, že javornická divadelní scéna patřila mezi nejvýznamnější místa v oblasti Slezska, a to zejména na základě produkce nikoliv dle velikosti nebo inovativnosti prostoru. Již v roce 1770 je zpráva o komické opeře „Il viaggiatore americano“ a oratoria „David“.²¹⁷ K dekoračnímu fundusu či technické výbavě informacemi nedisponujeme, ale k umístění divadla na zámku je hned několik názorů. Pravděpodobná je verze, uvádějící, že divadelní sál byl zbudovaný již za Ditterse v prostoru bývalé hradní hlásky (hlavní útočištná věž). Tvrzení, že sál byl zbudovaný až po roce 1800, se zdá velmi nepravděpodobné, protože v té době (po smrti biskupa v roce 1795) již hudební a divadelní činnosti na zámku spíše doznívaly.

4.11 Lobkowiczké zámecké divadlo v Roudnici nad Labem

Významnou divadelní scénou ve své době byla jistě také v zámeckém divadle v Roudnici nad Labem. Roudnický zámek patřil Lobkowiczům od roku 1592 až do druhé světové války, kdy byli Lobkowiczové nuceni opustit nejen zámek, ale i zemi. Zámek byl zabrán nacisty, kteří jej využívali k výchově mládeže

²¹⁶ RACEK 1958, s. 203, 270.

²¹⁷ BARTUŠEK 2010, s. 232.

jednotek SS.²¹⁸ Pobyť nacistů na zámku byl téměř devastující, řada prostor byla přebudována pro jiné účely a originální nábytek zničen. Velké škody doznalo, bohužel, také zámecké divadlo v západním křídle zámku, které bylo výrazně poškozeno při náletech před koncem války. Z divadelního sálu se tak příliš nedochovalo. I přesto, že nálety zámeckým prostorám neprospěly, divadlo nebylo v dobrém stavu již před válkou. Jak uvádí Por²¹⁹, divadelní sál se rozpadal a byl holý již předtím, portál ze sálu měl být přenesen snad na zámek v Jezeří. Na tomto lobkowiczském zámku byla také pěstována aktivní hudební praxe, jejíž stagnace započala za Ferdinanda Josefa Jana Lobkowicze (1797–1868).²²⁰ Mimořádně hodnotná sbírka hudebních nástrojů byla převezena do Roudnice nad Labem. Ovšem i divadelní činnost roudnické scény v té době upadala a následně byla přenesena do veřejných divadel. Ale než vzalo roudnické zámecké divadlo za své, mohlo se pyšnit čilou aktivitou. Avšak ještě před divadlem v západním křídle disponoval zámek dalším prostorem určeným pro hudební a divadelní činnost. Od poloviny 17. století prodělala stavba řadu změn. Kolem poloviny století změnil původní sídlo na čtyřkřídlovou dispozici italský architekt Francesco Carrati, později se přestavby ujal Carlo Orsolini a zejména zásah Carratiho kamaráda Antonio della Porty (v letech 1668–1684), který se v Roudnici usadil téměř na 30 let, byl zásadní. Porta upravil stávající plán a v jihovýchodním nároží zámku vestavěl nejen kapli ale i hlavní sál, oba prostory procházely přes dvě patra a klenuté byly neckovou klenbou.²²¹ Tento hlavní sál byl využíván pro účely hudební a divadelní scény po velkou část 18. století, na jehož tradici poté navázalo divadlo v západním

²¹⁸ Více na webových stránkách Lobkowiczů: <http://www.lobkowicz.com>.

²¹⁹ PORT 1938, s. 65.

²²⁰ O rodu Lobkowiczů více viz: KASÍK / MŽYKOVÁ / MAŠEK 2002, 239 s.

²²¹ BARTUŠEK 2010, 235 sq.

křídle zámku z konce 18. století. Roudnická divadelní scéna je spojena s nejednou významnou osobností. Éra za Filipa Hyacinta z Lobkowicz (1680–1734) nabízí jména hudebníků jako je například slavný loutnista a skladatel Silvius Leopold Weiss nebo violoncellista Arcanus Corelli. Diváci se mohli těšit z představení italských oper, baletů a serenád. Po Filipovi Hyacintovi následovali další z rodu Lobkowiczů, kteří rozvíjeli zámeckou hudební scénu, například Ferdinand Filip nebo v druhé polovině 18. století Josef František Maxmilián, který si na zámku držel kapelu v čele s moravským skladatelem, dirigentem a houslistou Antonínem Vranickým²²² a od roku 1798 s Antoniem Cartellierim. Vybavení divadla se nezachovalo, kusou představu o dekoračním fundusu si můžeme udělat například z her, které byly na zámku prezentovány. Ovšem to nám přináší pouze přehled o typu dekorací, nikoliv informace o jejich provedení technickém či výtvarném. Dá se jen usuzovat, že i výtvarná stránka představení byla nepochybně také na vysoké úrovni, tak aby adekvátně doplňovala zastoupení významných osobností hudební scény své doby.

4.12 Zámecké divadlo v Českém Krumlově

Mezi pomyslné vrcholy barokního divadla na území České republiky se může zařadit zámecké divadlo v Českém Krumlově.²²³ V tomto ohledu je vrchol formulován mírou zachování, která v případě českokrumlovského divadla je téměř

²²² BLAŽEK1936, 155 s. Text obsahuje také neúplný tematický katalog Antonína Vranického a soupis hudebnin z Lobkovického archivu hudebnin.

²²³ Zámeckým divadlem se zabývala například PTÁČKOVÁ 1993, 114 s.

bezkonkurenční. Divadelní budova známá v dnešní době ovšem nebyla prvním divadelním prostorem na zámku. Českokrumlovský zámek, resp. divadlo, měl na rozdíl od podobných objektů nesmírné štěstí v míře zachování archiválií, které jsou ve výborném stavu k dispozici na zámku. Archiv byl systematicky rozvíjen v průběhu staletí a od 18. století obohacen, např. i o část archivu kláštera Zlatá koruna nebo archivem z rakouského panství Schwarzenbergů během první světové války. Archiv se na zámku nachází i dnes. Díky tomu, že se podařilo archivní dokumenty udržet pohromadě, lze nahlížet na historii zámku v jeho celistvosti.²²⁴ Vývoj barokního divadla tak můžeme sledovat od 17. století. Už v té době, za doby rodu Eggenberků, byla divadlu věnována výrazná pozornost.²²⁵ První scéna byla zřízena v roce 1675, a to v tzv. Zlatém sále. Vybavena byla celkem patnácti proměnami, mezi nimiž byly zahrnuty dekorace několika sálů, kuchyně, lesa v různých obdobích (v létě, v zimě), zahrady, moře, města, skal, vsi, nebe, pekla a vojenského tábora. Do dnešní doby se divadlo ani dekorace nezachovaly, ale autor dekoračního fundusu je známý s jistotou. Jednalo se o salcburského architekta a malíře Johanna Martina Schaumbergera, podle jehož projektu bylo v Českém Krumlově zřízeno ještě jedno další dřevěné divadlo, které padlo při stavbě nové divadelní budovy v 18. století. Kromě zpráv, týkajících se českokrumlovského divadla, není toho o umělci příliš v této oblasti známo. Z 80. a 90. let 17. století jsou mu připisovány oltářní obrazy v Michaelbeurenu, Antheringu, Holzhausenu, Unterechingu a Salcburku. O vytvoření dekorací kníže

²²⁴ Dnes Státní oblastní archiv v Třeboni s pobočkou v Českém Krumlově. Archivní materiály jsou zachovány ve výborném stavu a již byly několikrát důkladně zpracovány. Pro potřeby práce obsahují, např. půdorysy či bokorysy divadla, včetně smlouvy s umělci na vytvoření dekorací z roku 1766.

²²⁵ KAZÁROVÁ 2007, s. 192.

jednal nejprve s malířem Heinrichem de Veerle z Lince, s nímž projednával dva návrhy rozpočtu. V jednom z nich se počítalo s dvanácti proměnami od Johanna Martina Schaumbergera. Za každou proměnu de Veerle žádal 30 zl., celkem tedy 360 zl. Druhý rozpočet předložil Schaumberger, který za svou práci požadoval celkem 240 zl. Nakonec si za celé dílo naučtoval 310 zl. 21 kr. De Veerle pravděpodobně v roce 1677 navrhl a namaloval nové scény. Přestože je první scéna datovaná až rokem 1675, první známé představení na zámku bylo uspořádáno už v únoru roku 1666 nejspíš u příležitosti sňatku Johanna Christiana z Eggenberku a Marii Ernestinou ze Schwarzenberku. Název představení není znám.²²⁶ Z archivních dokumentů se o původním divadle dozvídáme poměrně mnoho. Největší objem prací lze, podle účtů zednických, tesařských, kamenických a malířských prací, zařadit do roku 1683. Řada dalších prací na divadle je účtována až do roku 1686. Autor plánu divadla není jednoznačně určen, ale stavební práce řídili italští stavitelé Giacomo Antonio de Maggi, který v Jižních Čechách působil mimo jiné také v Českých Budějovicích a Giovanni Maria Spinetti, později také Giovanni Domenico Canevalle (původní panský dům v Litvínově, dnes zámek Valdštejnů v 18. století upravený Františkem Maxmiliánem Kaňkou). O podobě divadla, jeho půdorysné dispozici a prostorovém uspořádání se Bartušek vyjadřuje takto: *„Přesto můžeme si učinit aspoň hrubou představu... ze dvou plánů, pořízených roku 1760 jako doklad k návrhu zednického mistra Josefa Františka Fortiniho na přestavbu divadla, jehož stavební stav byl tehdy už značně sešlý. Z těchto plánů vyplývá, že v západní části stavby byla scéna (Theatrum) s poměrně značnou jevištní plochou, zvláště v poměru k hledišti s parterem (Gemeines Auditorium) a knížecí lóží v celé šíři zadní části;*

²²⁶ ZÁLOHA 1993, 13sq.

mezi jevištěm a hledištěm byl obdélný ohražený prostor pro orchestr (*Di Musicici*). Tato oprava, jejíž náklad byl odhadnut na 1 225 zl. 30 kr., se však neuskutečnila; místo toho byla dřevěná divadelní budova v roce 1760 stržena.²²⁷ O opravu divadla se už pokoušeli v roce 1744, a to pod vedením Antonia d'Augustiniho, nicméně divadlo bylo v katastrofickém stavu a s jeho náhradou za nové se již nedalo nic dělat. Dříve než se původní divadlo začalo v první polovině 18. století rozpadat, žilo poměrně čilým životem. Známa je historka z roku 1732, kdy přijeli do Českého Krumlova z Vídně ředitel císařské hudby a divadla hrabě Lamberg, divadelní inženýr Giuseppe Galli–Bibiena a operní libretista Pietro Metastasio, aby připravili divadlo na návštěvu císaře Karla VI. Na zámku měla být představena opera *L'Asilo d'Amore* od Antonia Caldary, kterou složil u příležitosti oslavy narozenin císařovny Alžběty Kristýny. Avšak neštěstí na lovu, při němž císař zastřelil svého hostitele knížete Adama Františka ze Schwarzenberku, ukončilo přípravy na okázalé slavnosti a plánované divadelní představení. Otázkou, kde by se představení konalo, jestli v dřevěném divadle nebo by byly využity prostory Zlatého sálu. Lovu konaného u Brandýsa nad Labem se mimo jiné účastnil také František hrabě Špork.

Dle Bartuška a Hilmery však došlo v roce 1760 ke stržení budovy a s výstavbou nové se příliš nespíchalo. Tento často zmiňovaný fakt vychází ze zprávy dochované v archivní dokumentaci, v níž se uvádí, že až na začátku roku 1766 byl do knížecích služeb přijat tesař Vavřinec Makh z Vídně. Záloha zmiňuje, že Vavřinec Makh požádal o přijetí do služeb knížete již dne 10. listopadu 1765. O aktivitě truhláře před začátkem roku svědčí i fakt, že tou dobou již pár měsíců

²²⁷ BARTUŠEK 2010, s. 224; HILMERA 1958, s. 49.

pracoval na vnitřní dřevěné architektuře divadla.²²⁸ Zálaha také uvádí, že divadlo bylo jen upraveno a opraveno s tím, že původní divadelní budovu stavebně nezměnili a tím je hodnota českokrumlovského divadla ještě výraznější, protože se jedná po stavební stránce jen o upravené eggenberské divadlo z 80. let 18. století.²²⁹ Zajímavým momentem je také to, že hlediště bylo vytvořeno podle návrhu Jana Schwarzenberka, který se ovšem nesešel s velkým ohlasem u malířů divadelních kulis Johanna Wetschela a Lea Merkhela, nicméně na jejich kritiku nebyl brán ohled.²³⁰ Délka osy hlediště tak disponuje rozměry 15,2 m k orchestřišti, jež je hluboké 1,5 m a sloužilo pro kapelu o počtu 30 osob. Výška hlediště je pak 9,2 m. V archivních dokumentech se dochovaly čtyři plány [3, 4, 5, 6] zámeckého divadla. V kompletním stavu je jen jeden, ostatní tři jsou buď po bocích utržené anebo oříznuté, každopádně na nich lze vidět hlediště a velkou část jeviště.²³¹ Architektonické řešení hlediště bylo sice dle nákresu hraběte, jeho výzdoba po stěnách pak byla svěřena právě kritizujícím malířům dekorací. Umělci stěny vyzdobili jemnou architektonickou malbou, již obohatili o prvky květinové girlandy, zavěšených hudebních nástrojů a váz s kyticemi. Své dílo v hledišti oba umělci završili nástropní freskou s pohledem na oblohu plnou antických

²²⁸ Tamtéž.

²²⁹ ZÁLOHA 1993, s. 17.

²³⁰ SOA v Třeboni, pobočka Český Krumlov – Krumau: A 6B 2a (1744–1766). HILMERA 1958, s. 49.

²³¹ Návrhy novostavby zámeckého divadla v Českém Krumlově z let 1760–1766. SOA v Třeboni, pobočka Český Krumlov – Krumau: A 6B 2a (1744–1766). Tři z nich byly publikovány již v roce 1958 Jiřím Hilmerou ve Zprávách památkové péče. Přičemž na fotografii je patrné, že návrhy byly v té době ještě kompletní (srov. v obrazové příloze). U dvou z nich se jedná o plánky starého zámeckého divadla s návrhem úprav z roku 1756 a 1760.

božstev.²³² I když se také uvažovalo o ponechání bílého stropu, který by se dal jednoduše vybělit při začouzení od olejových lamp. Na fresce se objevuje mytologický výjev s božstvy v oživeném nebi a s balustrádou. Uprostřed se na oblacích vznáší zpívající Apollón v doprovodu Dia s orlem u nohou a maršálskou holí a v ruce svírá vavřínový věnec pro Apollóna. Nad Apollónovou hlavou poletují čtyři putti, držící girlandu z růží. Pod oblakem s Diem sedí Luna se srpem měsíce a putti, který zahání přízraky gigantů s maskou a ďábla s pochodní. Na straně od Diova pak sedí Héra s rohem Štěstěny, za ní se hrdě nese páv. Pod Hérkou je vidět ženská postava s knihou v ruce (pravděpodobně Athéna či jedna z múz), jež vysílá posla bohu Herma ke králi Midasovi s oslíma ušima, naslouchajícimu hudbě dvou satyrů. Vlevo nad Apollónem vytrubuje Famma vítězství a u jejích nohou se vznáší putti s košíčkem růží. Další putti za Diovými zády provolávají slávu božskému pěvci, dva putti jsou také mezi Lunou a bohyní s knihou, z nichž jeden má přivázaného skřivana na provázku. Poslední pak ujíždí s Apollónovým čtyřspřežím.²³³

Začátkem roku 1766 se už také řešily divadelní dekorace. Knížecí agent Jan Merchand počátkem roku zaslal tři návrhy dekorací od malíře Josefa Hagera. Dodané kresby obsahovaly návrh portálu, sálu a pokoje. Na zbývajících podkladech malíř ještě pracoval. Za práci Hager požadoval 4 000 zlatých s tím, že pomocníky a náklady na barvy zaplatí ze svého. Ještě než se kníže Schwarzenberg rozhodl zaměstnat dva vídeňské malíře, stihl Hager dokončit návrh opony a návrh dekorace chrámu, města a žaláře a pracoval také na návrhu

²³² BARTUŠEK 2010, s. 224.

²³³ ZÁLOHA 1993, s. 18.

zahrady.²³⁴ Knížeti se ovšem ve Vídni nabídli další dva umělci, kteří by práci vykonali laciněji. Josef Adam Schwarzenberg tudíž navrátil Hagerovy návrhy a zaměstnal tyto dva vídeňské umělce. Smlouva o vytvoření dekorací s divadelními malíři Johannem Wetschelem a Leo Merkelem byla podepsána dne 18. ledna 1766 ve Vídni [7, 8, 9]. Umělci se zavázali, že namalují dekorace opony a scény: a to *les* se čtrnácti kulisami, *zahradu* se čtrnácti kulisami a *polní tábor* také se čtrnácti, dále pokoj / *kabinet* s deseti, *ulici* s osmi, *vězení* se čtyřmi a *mořský přístav* se dvěma. Zároveň se zavázali taktéž vymalovat divadelní prostory, resp. hlediště a přilehlé chodby. Přislíbili také namalovat císařský znak k příležitosti konání tryzny po úmrtí knížete, taktéž tzv. kouzelný strom a selský dům k pantomimě a natřít železné části lodi, která se plavila na Hlubokou. Celkem byla domluvena práce za 2 620 zlatých. Umělci si dle domluvy měli zajistit barvy a další malířské potřeby, cestovní výlohy a stravu během pobytu v Českém Krumlově. Kníže měl zajistit dopravu z Vídně do Českého Krumlova a zpět, ubytování, sjednat pomocné síly, plátno a truhlářské práce.²³⁵

Malíři se pustili záhy po příjezdu do Českého Krumlova do práce a dle zpráv zámeckého hejtmána Ambrožovského jevíli o práci velký zájem. Ambrožovský knížete průběžně informoval o průběhu prací a byl spokojený, že jsou malíři opravdu pilní. Z archivních zpráv už ale není znám autor či autoři důmyslného mechanického zařízení na změnu a posouvání kulis. Truhlář je známý jen u natáčecích bubnů, které vyhotovil divadelní truhlář Vavřinec Makh. Z materiálů o výlohách na stavbu nové divadelní budovy a zařízení budovy z roku 1766 je zajímavé sledovat i to, za jaké aktivity dostali umělci vyplacenou konečnou částku

²³⁴ BARTŮŠEK 2010, s. 226.

²³⁵ Tamtéž, s. 17.

2 690 zlatých. Seznamy jsou poměrně detailní. V červnu malíři obdrželi částku 400 zlatých a v srpnu pak 457 zlatých. Za tuto výši odměny namalovali tři dekorace (proměny) – *pokoj* s dvanácti stojkami, šesti sufitami a prospektem, *sál* se čtrnácti stojkami, sedmi sufitami a prospektem, *chrám* se šesti stojkami, třemi sufitami a prospektem. Za vymalování chodby v divadelní budově obdrželi dalších 400 zlatých.²³⁶

Divadlo, včetně archivní dokumentace, tak dokazuje, že dokonale vyhovovalo dobovým vysokým nárokům. Svým výtvarným provedením představuje typický příklad slohově vyspělé pozdně barokní scény. Nejenom, že je divadelní budova vybavena kvalitním technickým a výtvarným zázemím, ale má i prostorné hlediště s postupně vyvyšovanými sedadly v přízemí, nad kterými ční galerie, v jejímž středu je ponechán prostor pro knížecí lóži. Do lóže kníže vstupoval přes krytou chodbu, která spojuje divadlo se zámeckou budovou. Nekončící pozornost vyvolává také zachovaná technická mašinerie divadla, jejíž systém rozpohyboval ploché postranní kulisy, sufity i zadní prospekt dle potřeby. Systém byl natolik promyšlený, že dovoluje manipulaci či přípravu se třemi odlišnými scénami najednou. V propadlišti jeviště byly umístěny dřevěné kolejnice, v nichž se na kolečkových sáňkách pohybovaly kulisy zavěšené v posuvných rámech. Synchronního ovládní všech kulis je docíleno systémem, skládajícím se z mohutné dřevěné hřídele s pákami, od které vedly provazy k ráům s dekoracemi, a to buď přímo, nebo přes kladky připevněné ve zdi. Podobným způsobem se obsluhovaly i sufity, prospekty a opona se pohybovaly díky množství dřevěných rumpálů.²³⁷ Technické vymoženosti se nesoustředily jen na závěsně

²³⁶ ZÁLOHA 1993, s. 18.

²³⁷ HILMERA 1965, s. 50.

posuvný systém. Jevišťe poskytovalo také možnosti využití dalších překvapivých jevištních efektů, které byly v baroku tolik v oblibě. Pod jevištěm jsou čtyři dřevěné zdviže, jež sloužily pro spuštění herců do spodních prostor a naopak, k nalezení je i řada propadel. Jevišťe je vybudované tak, že po otevření, odklopení či odebrání všech desek celá podlaha zmizí. Toto uspořádání bylo možné použít například při vodních scénách či vlnobitích, čemuž nasvědčuje i několik dochovaných hřidelů s klikou a křížově kladenými příčkami na koncích s malými kolečky sloužících k tomuto účelu. Představení samozřejmě také doprovázely zvukové efekty jako například hřmění, které se vytvářelo ve čtverhranném bubnu s dvojitou paličkou nebo v šachtě, do níž se vhažovaly kamenné koule. K dalším efektům patřily i létající stroje zachované pouze v podobě dvou hrubých sedaček s kovanými kruhy bez pomalovaných krycích plent.²³⁸ Na kolik byla jevištní mašinerie v době svého vzniku revoluční či klasická se lze jen dohadovat. Nicméně ne všechny dochované technické vymoženosti v divadle je možné porovnat s jinými příklady či dobovými texty. Například českokrumlovské přístroje, využívající se k vytvoření rozbouřeného vlnobití, nejsou z historických technických návodů známy.

Českokrumlovské zámecké divadlo se velmi často dává do spojitosti s dochovaným divadlem v Drottningholm, které je součástí královského paláce a jež bylo postaveno v roce 1766. Zlatý věk divadla ovšem spadá do období vlády Gustava III. (1772–1792), za něhož byly francouzským výtvarníkem Louisem Jean Desprezem vytvořeny jevištní kulisy a divadelní kostýmy.²³⁹ Od zničení nebo modernizace jej v 19. století, kdy divadlo přestalo naplňovat svojí funkci,

²³⁸ Tamtéž, s. 50.

²³⁹ O vlivu Giuseppe Galli Bibieny na švédskou scénografickou tvorbu hovoří např. STRIBOLT 1999, s. 79–83.

zachránilo jeho využití jako sklad dřeva. Změnu divadlo doznalo až v roce 1921, kdy bylo zrestaurováno a vybaveno elektrickým osvětlením. Z kulis se dochovalo přes třicet souborů dekorací a v dnešní době se v divadle pořádají příležitostná představení.²⁴⁰ Drottningholmské divadlo podobně jako zámecké divadlo v Českém Krumlově disponuje promyšlenou technickou mašinérií. Zajímavé je například porovnat zmíněný systém k vytvoření vodní scény či vlnobití. Z dochovaného přístroje se lze domnívat, že v Českém Krumlově se docílovalo vlnící se hladiny otáčením hřídelí s příčkami, které při pohybu střídavě nazdvihovaly pomalované plátno umístěné nad tím. Zatímco ve švédském divadle se dojmu vodní hladiny s vlnami dosahovalo za pomoci „tordované“, spirálovitě stočené, hřídele vhodně barevně pomalované [10]. Hřídelí se na boku otáčelo a její pohyb vytvářel pocit zvlněné hladiny. Mezi hřídelemi pak proplouvaly lodě.

Palác v Drottningholmu není jediné sídlo krále Gustava III., kde se dochovalo původní zámecké divadlo z 18. století. Nedaleko od Stockholmu se u jezera Mälaren rozprostírá královské letní sídlo v Gripsholmu, v němž si král nechal roku 1781 vybudovat soukromé divadlo, jež je součástí zámku a situováno je do jedné ze čtyř věží. Divadelní prostor byl navržen švédským architektem Erikem Palmstedtem, který podnikl řadu cest po Evropě. Gripsholmské divadlo, přinejmenším část hlediště, se rozprostírá na kruhovém půdoryse renesanční věže. Inspirací se Palmstedtovi stalo Palladiovo Teatro Olimpico ve Vicenze. Využití kruhové dispozice jedné z věží poskytlo prostor pro vytvoření intimního prostředí pro 60 diváků, včetně místa pro další diváky

²⁴⁰ Více informací na WWW: https://www.theatre-architecture.eu/cs/databaze.html?filter%5Blabel%5D=drottningholm&filter%5Bcity%5D=&filter%5Bstate_id%5D=0&filter%5Bon_db%5D=1&filter%5Bon_map%5D=1&searchMode=&searchResult=&theatreId=381.

z „ochozu“ za zdmi hlediště, odkud bylo možné sledovat představení skrze osmiúhelníkové otvory.²⁴¹ V souvislosti s českokrumlovským divadlem jej uvádím, díky zachovalému jevišti ve své celistvosti, včetně technické mašinerie pod jevištěm a dekorací. Poslední známé představení se v divadle konalo v roce 1785.

Pro srovnání jevištní mašinerie lze zmínit také soukromé divadlo Marie Antoinetty „Petite Théâtre de la Reine“ ve Francii [11], které si nechala postavit v roce 1780 oblíbeným architektem Richardem Miquem (1728–1794). Marie Antoinetta byla velká milovnice divadla a v řadě představení také vystupovala a vybudování této budovy jí poskytlo prostor, kde mohla realizovat svojí vášeň a zároveň se setkávat s přáteli. Divadlo využívala do roku 1785 a bylo schopné pojmout až 250 diváků. Výzdoba se nese v kombinaci barev zlaté, bílé a modré. Jeviště se skládá ještě ze dvou pater nad a ze dvou pater pod úrovní pódia se zachovalými přístroji pro přípravu a změnu dekorací.

Určitá nepřímá podobnost mezi českokrumlovským a drotningholmským divadlem je patrná například i v samotné divadelní produkci. Dle dochovaných zpráv lze říci, že obě divadla zažívala své nejlepší období až téměř po první dekádě od jejich vzniku. U drotningholmského divadla se nejaktivnější období váže s vládou Gustava III., tedy několik let po vybudování (1766) zámeckého divadla, z té doby jsou dochované také jevištní dekorace. Zatímco kontrakt na kulisy českokrumlovského divadla je přesně datovaný do roku 1766. Nicméně zprávy o činnosti divadla jsou až z roku 1778. Jak uvádí Zálaha, divadelní život se začal projevovat až řadu let po prvním představení, které se mělo uskutečnit

²⁴¹ Více informací na WWW: https://www.theatre-architecture.eu/db.html?filter%5Blabel%5D=gripsholm&filter%5Bcity%5D=&filter%5Bstate_id%5D=0&filter%5Bon_db%5D=1&filter%5Bon_map%5D=1&searchMode=&searchResult=&theatreId=915.

v roce 1768, ale o to detailněji se dochované prameny o představeních rozepisují.²⁴² Následující čtyři až šest let bylo divadlo aktivní, i když chybí doklady o tom, zda se hrálo v letech 1782 a 1783. Od roku 1784 se zprávy objevují čím dál méně, ale ještě z roku 1789 lze nalézt informace o několika představeních a v roce 1792 je zaznamenána zpráva z listopadu. Zajímavé je také fakt, že od doby své největší aktivity dle pramenů, mělo velké českokrumlovské divadlo konkurenci v malém divadle na zámku Hluboká nad Vltavou zřízeném v muzikantských pokojích.²⁴³ Již při úpravě divadla v Českém Krumlově si byl kníže Josef Adam vědom, že divadlo nebude rodině vyhovovat. Čím dál větší oblibě Schwarzenberků se těšil zámek v Hluboké nad Vltavou a tak se kníže v tomto místě rozhodl vybudovat malé divadlo.²⁴⁴

Vedle technické mašinérie patří mezi nejpůsobivější části divadla jevištní kulisy, jež jsou dochované téměř v kompletním stavu. Jejich rozboru se věnuje nejedna odborná stať. O dekoracích se důkladně rozepisuje již Hilmera v šedesátých letech minulého století. V devadesátých letech pak byl publikován soupis dekorací a kostýmů zámeckého divadla dle inventáře hradu a zámku. Zajímavé je porovnat jejich popis i se zámeckou evidencí z roku 2001–2002 dle aktuálního stavu (v poznámkovém aparátu). Hilmera u dekorace *Lesá* [12, 13, 14] uvádí, že je složená ze sedmi dvojic postraních kulis s malbou divoce pokroucených stromů.²⁴⁵ Zatímco v soupise od Kateřiny Cichrové,²⁴⁶ který byl

²⁴² ZÁLOHA 1993, s. 20.

²⁴³ ZÁLOHA 1972, s. 141–150.

²⁴⁴ ZÁLOHA 1993, s. 20.

²⁴⁵ HILMERA 1965, s. 50.

publikovaný ve sborníku příspěvků z odborného semináře, se objevuje u scény *Lesá*, prospekt, dále šest párů postraních kulis a navíc ještě tři mezikulisy zobrazující *Vinice*.²⁴⁷ V evidenci zámku v Českém Krumlově z roku 2001–2002 se, mimo sedmi párů²⁴⁸ postraních kulis, ovšem objevují následující stojkové dekorace vedené jako malé a přiřazené ke scéně lesa: osm kusů vinice (čtyři páry; 8839/1–8839/8),²⁴⁹ přičemž u Cichrové jsou jediné dekorace vinice přiřazené také pod les, ale nijak číselně odlišené. Součástí scény lesa jsou také čtyři stojky stromu lesního, z nichž jeden je popsán jako smrk (8839/10–8839/13).²⁵⁰ Takovéto srovnání můžeme použít jen u některých proměn, například u scény *Zahrady Hilmera* popisuje vyobrazené momenty, nikoliv počty. Dovídáme se, že scéna *Zahrady* [15, 16, 17] je situována přísně na osu, na postraních kulisách se pak střídá vyobrazení cypřišů a váz, objevují se sochy, stříhané besídky a fontány. Scéna byla samozřejmě zakončena prospektem, v tomto případě s obrazem

²⁴⁶ CICHROVÁ, Kateřina: Soupis dekorací a kostýmů zámeckého divadla v Českém Krumlově (podle inventáře hradu a zámku Český Krumlov), In: *Barokní divadlo na zámku v Českém Krumlově*. Sborník příspěvků pro odborný seminář v Českém Krumlově, 27.–30. 9. 1993.

²⁴⁷ CICHROVÁ 1993, Soupis dekorací, č. 8844, s. 73.

²⁴⁸ Rozměry bočních kulis *Lesá* jsou: levá strana 8844/2 – 525 x 210 x 5 cm; 8844/3 – 498 x 203 x 5 cm; 8844/4 – 496 x 195 x 5 cm; 8844/5 – 458 x 186 x 5 cm; 8844/6 – 455 x 148 x 5 cm; 8844/7 – 428 x 146 x 5 cm; 8844/8 – 401 x 129 x 5 cm; pravá strana 8844/9 – 521 x 204 x 5 cm; 8844/10 – 503 x 203 x 5 cm; 8844/11 – 486 x 205 x 5 cm; 8844/12 – 450 x 183 x 5 cm; 8844/13 – 455 x 143 x 5 cm; 8844/14 – 428 x 134 x 5 cm; 8844/15 – 398 x 130 x 5 cm.

²⁴⁹ Rozměry malých stojek *Vinice* jsou: 8839/1 – 64 x 135 x 5 cm; 8839/2 – 80 x 150 x 5 cm; 8839/3 – 127 x 260 x 5 cm; 8839/4 – 270 x 130 x 5 cm; 8839/5 – 140 x 323 x 5 cm; 8839/6 – 142 x 323 x 5 cm; 8839/7 – 80 x 292 x 5 cm; 8839/8 – 170 x 317 x 5 cm.

²⁵⁰ Dokumentaci divadelních kulis mi laskavě poskytl pan kastelán při mé návštěvě hradu za účelem studia zámeckého divadla.

záhonového parteru se sochami a s trojicí altánků. Ke scéně Hilmera přiřazuje již zmíněnou fontánu a další stojky cypřišů ozdobené květinovými girlandami, dále citroníky, oranžovníky, které mají transparentní plody, díky čemuž za ně bylo možné umístit osvětlení (lampičky, svíčky) a plody se rozzářily.²⁵¹ V soupise se naproti tomu dovídáme, že k prospektu (scéna *Zahrady*) náleží čtyři dvojice postraních kulis, dále mezikulisa *Fontány*.²⁵² Tím ale soupis nekončí, pod samostatným číslem se nadále uvádí také další mezikulisa ke scéně *Zahrady* bez konkrétního pojmenování²⁵³ a též pět mezikulis znázorňujících besídky a podchody.²⁵⁴ Výčet pokračuje šesti stojkovými kulisami – stromky pomerančovníku a stojková figura (malá barokní socha). Dále pak ke scéně *Zahrady* náleží čtrnáct stojkových kulis cypřišů, dvě zachycující zahradní podloubí a dvě znázorňující sochu Diany.²⁵⁵ Nicméně v zámecké evidenci vytvořené po roce 2000 se objevují malé stojky jen osmi cypřišových stromů (8839/18–8839/25),²⁵⁶ dva citrovníky (8839/14–8839/15),²⁵⁷ dva pomerančovníky (8839/16, 8839/17),²⁵⁸ dvě stojky s podloubím (8839/26, 8839/27)²⁵⁹ a dvě se sochou Diany

²⁵¹ HILMERA 1965, s. 50.

²⁵² CICHROVÁ 1993, Soupis dekorací, č. 8836, s. 73.

²⁵³ CICHROVÁ 1993, Soupis dekorací, č. 8837, s. 73.

²⁵⁴ CICHROVÁ 1993, Soupis dekorací, č. 8838, s. 73.

²⁵⁵ CICHROVÁ 1993, Soupis dekorací, č. 8839, s. 73.

²⁵⁶ Rozměry jsou: 8839/18 – 366 x 50 x 21 cm; 8839/19 – 378 x 49 x 21 cm; 8839/20 – 320 x 38 x 16 cm; 8839/21 – 321 x 39 x 19 cm; 8839/22 – 288 x 37 x 18cm; 8839/23 – 283 x 39 x 21 cm; 8839/24 – 271 x 36 x 18 cm; 8839/25 – 272 x 37 x 18cm.

²⁵⁷ Rozměry jsou: 8839/14 – 207 x 100 x 3 cm; 8839/15 – 207 x 90 x 3 cm.

²⁵⁸ Rozměry jsou: 8839/16 – 207 x 89 x 3 cm; 8839/17 – 208 x 88 x 3 cm.

²⁵⁹ Rozměry jsou: 8839/26 – 229 x 119 x 11 cm; 8839/27 – 230 x 118 x 12 cm.

(8839/28, 8839/29),²⁶⁰ čtyři stojky „Terénu“ (8839/30–8839/32, 8839/34),²⁶¹ jedna stojka „fontány“ (8839/9)²⁶² a jedna „obelisku“ (8839/33)²⁶³ a dvě s malbou trávniku²⁶⁴ (11310, 11311). Boční kulisy tvoří celkem sedm dvojic (8836/2–8836/15).²⁶⁵ O čtyřech párech kulis Hilmera hovoří u znázornění scény *Ulice* [18, 19, 20], jež je lemovaná odlišnými domy. Na zadním prospektu je pak dominantní obelisková kašna na náměstí, za níž je nárožní palác a dvojice ulic, rozbíhající se do rohů, po obou stranách se tyčí kostelní věže, z níž jedna je v doprovodu kupole.²⁶⁶ V tomto momentě se Hilmera a soupis dekorací odlišuje, a to v pojmenování scény samotné. Cichrová scénu označuje jako *Město*. Kromě prospektu do scény mají náležet čtyři levé boční rámové kulisy a čtyři pravé rámové kulisy, čili čtyři dvojice kulis. Tímto výčet končí.²⁶⁷ Tento údaj se téměř shoduje s informacemi v základní evidenci kulis (levá strana 8842/3–8842/6, pravá

²⁶⁰ Rozměry jsou: 8839/28 – 187 x 90 x 10 cm; 8839/29 – 177 x 45 x 4 cm.

²⁶¹ Rozměry jsou: 8839/30 – 23 x 296 x 13 cm; 8839/31 – 17 x 213 x 16 cm; 8839/32 – 16 x 202 x 16 cm; 8839/34 – 28 x 334 x 16 cm.

²⁶² Rozměr malé stojky *Fontány* je: 8839/9 – 148 x 337 x 4 cm.

²⁶³ Rozměr malé stojky *Obelisku* je: 8839/33 – 355 x 102 x 16 cm.

²⁶⁴ Rozměry jsou: 11310 – 56 x 310 x 11 cm; 11311 – 58 x 310 x 13 cm.

²⁶⁵ Rozměry bočních kulis *Zahrady* jsou: levá strana 8836/2 – 526 x 183 x 5 cm; 8836/3 – 513 x 180 x 5 cm; 8836/4 – 510 x 178 x 5 cm; 8836/5 – 498 x 197 x 5 cm; 8836/6 – 490 x 158 x 5 cm; 8836/7 – 438 x 137 x 5 cm; 8836/8 – 405 x 134 x 5 cm; pravá strana 8836/9 – 533 x 185 x 5 cm; 8836/10 – 512 x 179 x 5 cm; 8836/11 – 527 x 170 x 5 cm; 8836/12 – 490 x 192 x 5 cm; 8836/13 – 432 x 137 x 5 cm; 8836/14 – 490 x 158 x 5 cm; 8836/15 – 407 x 134 x 5 cm.

²⁶⁶ HILMERA 1965, s. 51.

²⁶⁷ CICHROVÁ 1993, Soupis dekorací, č. 8842, s. 73.

strana 8842/8–8842/11),²⁶⁸ v níž je navíc ještě jeden pár dekorací proscéniových (8842/2, 8842/7).²⁶⁹ Drobné odlišnosti v popisu nalézáme také u scény *Vojenského tábora* [21, 22, 23], u nichž Hilmera ve stručnosti zmiňuje sedm párů bočních kulis a dále se zaměřuje na popis tábora, kde řadu stanů s kupolemi střídají prosté sedlové stany, válečné stroje a výstroj. Naproti tomu na zadním prospektu je zachycena planina s vojenským ležením na pozadí se vzdáleným městem a horami. Pro docílení pocitu obleženého města bylo možné ke scéně připojit stojky hradeb s baštami a branou [24, 25, 26, 27].²⁷⁰ Zatímco v soupisu kulis jsou dekorace uváděny odděleně jako *Vojenský tábor* a samostatně *Město v obležení*. Konkrétně scéna *Vojenského tábora* obsahuje prospekt a lichý počet bočních kulis – šest levých a sedm pravých postraních kulis.²⁷¹ Osud „chybějící“ jedné boční kulisy může osvětlit graf s rozmístěním scény ze základní evidence fondu zámeckého divadla vypracované v lednu 2001 [28]. V grafu je u „chybějící“ dekorace uvedeno, že se jedná o torzo. Hilmera se detailněji nerozepisuje, není tudíž jasné, jestli již byla kulisa v torzovitém stavu kolem roku 1965 nebo k tomu došlo v mezidobí. Zajímavé je i to, že se v soupise toto torzo neobjevuje ani jako letmá zmínka. Scéna *Města v obležení* disponuje jen prospektem a pěti mezikulisami s dveřními oblouky a strážními budkami s dovětkem, že scéna

²⁶⁸ Rozměry bočních kulis jsou: levá strana 8842/3 – 512 x 205 x 5cm; 8842/4 – 507 x 203 x 5 cm; 8842/5 – 495 x 154 x 5cm; 8842/6 – 428 x 197 x 5 cm; pravá strana 8842/8 – 510 x 203 x 5 cm; 8842/9 – 486 x 187 x 5 cm; 8842/10 – 458 x 203 x 6 cm; 8842/11 – 423 x 188 x 5 cm.

²⁶⁹ Rozměry bočních kulis proscéniových jsou: 8842/2 – 476 x 130 x 12 cm; 8842/7 – 476 x 127 x 12 cm.

²⁷⁰ HILMERA 1965, s. 51.

²⁷¹ CICHROVÁ 1993, Soupis dekorací, č. 8835, s. 73.

využívá bočních rámových kulis, znázorňujících vojenský tábor.²⁷² Aktuální informace opět nabízí zámecká evidence, která, kromě rozpisu bočních kulis (*Vojenský tábor 8835/2–8835/15*),²⁷³ je rozdělena i dle velikosti stojek. Zmiňované mezikulisy ke scéně *Města v obležení* jsou zařazeny pod velkými stojkami a v seznamu jich nalezneme celkem osm, a to „věž s dřevěným ochozem“ (8848/1),²⁷⁴ „věž s nárožními věžičkami“ (8848/2),²⁷⁵ „část opevnění s věží“ (2x, 8848/3–8848/4),²⁷⁶ „věž s padací mříží a mostem“ (8848/5/AB),²⁷⁷ „oblouk brány s průhledem do města“ (8848/6),²⁷⁸ „část opevnění“ (8848/7)²⁷⁹ a „strážní budka“ (8848/8).²⁸⁰

O kombinování kulis různých proměn například svědčí i scéna *Přístavu*, u níž se od počátku počítalo jen s prospektem [29] a jedním zadním párem kulis, jak dokládá i popis ve smlouvě s malíři. Tato dvojice se tedy musela kombinovat

²⁷² CICHROVÁ 1993, Soupis dekorací, č. 8848, s. 73.

²⁷³ Rozměry bočních kulis *Vojenského tábora* jsou: levá strana 8835/2 – 512 x 192 x 5 cm; 8835/3 – 507 x 177 x 5 cm; 8835/4 – 480 x 181 x 5 cm; 8835/5 – 483 x 176 x 5 cm; 8835/6 – 433 x 155 x 5 cm; 8835/7 – 435 x 125 x 5 cm; 8835/8 – 375 x 123 x 5 cm; pravá strana 8835/9 – 535 x 192 x 5 cm; 8835/10 – 500 x 191 x 5 cm; 8835/11 – 498 x 188 x 5 cm; 8835/12 – 507 x 174 x 5 cm; 8835/13 – 448 x 163 x 5 cm; 8835/14 – 442 x 158 x 5 cm; 8835/15 – 397 x 123 x 5 cm.

²⁷⁴ Rozměry stojky věže s dřevěným ochozem je 451 x 146 x 5 cm.

²⁷⁵ Rozměry stojky věže s nárožními věžičkami je 414 x 155 x 7 cm.

²⁷⁶ Rozměry stojek s částí opevnění s věží jsou: 8848/3 – 244 x 112 x 7 cm; 8848/4 – 242 x 111 x 5 cm.

²⁷⁷ Rozměry stojky věže s padací mříží a mostem je 421 x 211 x 8 cm.

²⁷⁸ Rozměry stojky oblouk brány s průhledem do města je 340 x 192 x 5 cm.

²⁷⁹ Rozměry stojky s částí opevnění je 196 x 178 x 6 cm.

²⁸⁰ Rozměry stojky se strážní budkou je 264 x 120 x 7 cm.

s jinou dekorací, Hilmera scénu dává do spojitosti s kulisami tábora nebo lesa.²⁸¹ Logické je také připojit například kulisy města / ulice, na jejímž konci by se rozprostíral přístav s plachetnicí. Z původního páru kulis se zachovala jen levá část²⁸² se zádí námořní plachetnice s vlajíci korouhvičkami **[30]**. Soupis z roku 1993 rozděluje prospekt a kulisu pod samostatné označení. U prospektu s přístavem je dovětek, že se scéna používá s bočními rámovými kulisami ze scény *Vojenský tábor*.²⁸³ Hilmerou zmíněná plachetnice je uvedena jako kulisa *Galéra*²⁸⁴ bez návaznosti na scénu *Přístavu*. Soupis se například na rozdíl od Hilmeru nezmiňuje ani o doplňkových dekoracích, a to několika člunech **[31, 32]** namalovaných na plochých stojkách a stejně tak o světlomodrém delfínovi s růžovou tlamou **[33]**, který starý inventář pojmenovává žralokem a nízké pásy vlnek.²⁸⁵ V zámecké evidenci se objevují následující malé stojkové dekorace přiřazené ke scéně přístavu: delfín („žralok“, 8833/7)²⁸⁶ a dále pět stojek znázorňujících loďku (8833/8–8833/12),²⁸⁷ z nichž jedna je konkretizována jako loďka s děly (8833/8).²⁸⁸ Nacházíme také ještě scénu *Pralesu se skalami*, který se v soupise dekorací z roku 1993 objevuje se čtyřmi páry bočních kulis.²⁸⁹ Nicméně

²⁸¹ HILMERA 1965, s. 51. HILMERA 1958, s. 86.

²⁸² Rozměry dochované boční kulisy s námořní plachetnicí s vlajíci korouhvičkami (*Galéra*) inv. č. 8851 je 473 x 163 x 3 cm.

²⁸³ CICHROVÁ 1993, Soupis dekorací, č. 8833, s. 73.

²⁸⁴ CICHROVÁ 1993, Soupis dekorací, č. 8851, s. 74.

²⁸⁵ HILMERA 1965, s. 51.

²⁸⁶ Rozměry malé stojky žraloka je 108 x 295 x 5 cm.

²⁸⁷ Rozměry malých stojek *člunů* jsou: 8833/9 – 80 x 238 x 6 cm; 8833/10 – 55 x 220 x 7 cm; 8833/11 – 65 x 226 x 6 cm; 8833/12 – 78 x 326 x 4 cm.

²⁸⁸ Rozměry malé stojky *loďka s dělem* je 83 x 337 x 4 cm.

²⁸⁹ CICHROVÁ 1993, Soupis dekorací, č. 8847, s. 73.

v zámecké evidenci se objevují jen tři boční rámové kulisy (8847/1–8847/3)²⁹⁰ [34, 35] a tři velké stojky (8847/4–8847/6) – jeskyně (2x)²⁹¹ a skalní brána²⁹². Podíváme-li se na rozměry bočních kulis celkově, lze u nich vysledovat jistý opakující se velikostní vzorec. Dle nichž je patrné, že dochované kulisy pralesa odpovídají velikostně minimálně scéně o šesti či sedmi dvojicích kulis, tudíž propojení s jinou dochovanou scénou nebo byla součástí divadla ještě další scéna, která se nedochovala, resp. dochovala v torzu. Ze základní evidence je patrné, že na zámku dávají tuto obměnu do kombinace s *Lesem* jako poslední dva páry před zadním prospektem. Toto spojení je logické, avšak při detailnějším pohledu na tři dochované kulisy se skálami se nabízejí nové otázky. Jedna levá kulisa je v horším stavu (na několika místech proděravělá). Druhá levá a nižší se nacházela tedy těsně před prospektem, je v lepším stavu a právě ta nabízí zamyšlení nad konečným využitím. Zhlédneme-li kulisu od shora dolů, je nepřehlédnutelná spodní část dekorace. Malba [36] na ní evokuje narážející vodu o skály a vytvářející tak dojem napěněných vlnek. Při zasazení skal do kulis lesa se při prvním pohledu nabídne možnost, že by šplouchající voda mohla pocházet z jezírka na prospektu. Ovšem jezírko nesahá až ke spodnímu okraji zadní malby, ale je umístěné více do prostoru, skála tudíž nasedá na zeleň okolo. Přihlédneme-li k faktu, že v ostatních scénách malíři vytvořili navázání posledních bočních kulis se zadním prospektem v podstatě do detailu propracovaně, například dekorace sálu s rozšířenou obměnou chrámu. Pokládám za

²⁹⁰ Rozměry třech bočních kulis jsou: levá strana 8847/1 – 428 x 146 x 6 cm; 8847/2 – 411 x 141 x 5 cm; pravá strana 8847/3 – 404 x 129 x 7 cm.

²⁹¹ Rozměry velkých stojek se jeskyněmi jsou: 8847/4 – 432 x 220 x 3 cm; 8847/6 – 248 x 196 x 5 cm.

²⁹² Rozměry stojky se skalní branou jsou: 8847/5 – 250 x 230 x 8 cm.

nepravděpodobné, že by dekorace ponechaly takto bez navázání na sebe. Pripustíme-li, že se na dekoraci nachází voda tříštící se o skály, nabízí se tedy otázka, jestli součástí vybavení divadla nebyla ještě jedna další scéna, z níž se dochovaly jen tři boční kulisy. Pravděpodobně by dekorace obsahovala šest, spíše sedm párů (na základě rozměrů, resp. výšky dochovaných kulis). Další variantou by bylo využití jiného zadního prospektu, pravděpodobně s vodní hladinou. Pod inventárním číslem 8854 je možné na zámku nalézt ještě jednu nezařazenou kulisu, představující „horskou krajinu se skalními stěnami“. Z exteriérových dekorací Hilmera dále popisuje nízké stojkové bariéry, znázorňující ve dvou širokých pásech nízký stoupající svah porostlý révovými keříky opět s transparentními hrozny jako u stromů s citrusovými plody, bylo je tedy možné při použití osvětlení prosvítit a zvýraznit. V soupise se zmínka o *Vinici* objevuje jen u scény *Lesá*, a to počtem třech mezikulis. Nicméně z fotografické dokumentace zámku je patrné, že zmíněnému popisu od Hilmera odpovídá již dříve popsanych osm kusů dekorací.²⁹³ Součástí kulis jsou samozřejmě také dekorace „stropu“, jejich množství a využití ovlivňovala zvolená scéna. Všechny exteriérové dekorace měly sufity stejné s malbou oblohy a oblak. Naproti tomu kulisy interiéru měly vždy odpovídající sufity, korespondující s typem místnosti.

Jako o prostém a střídě elegantním prostoru Hilmera hovoří o scéně *Měšťanského pokoje* [37, 38, 39]. Upozorňuje na potřebu dělit boční stěny do několika úseků. Stěny místnosti jsou členěné mohutnými přízemními pilíři, které nesou pasy kazetového stropu. K běžné praxi jevištního malířství také patří zobrazení různých kusů nábytků, například židlí, příborníků apod. Nechybí ani klec

²⁹³ Kulisy jsou na zámku evidovány, resp. přiřazeny, ke scéně *lesá*, a to pod čísly doplňkových stojkových kulis ke scéně *Zahrady*, č. 8839/1–8839/8. Viz strana 90.

s ptáčkem či kamna. Součástí zadního prospektu je také průchozí otvor v místě dveří, bylo jím tedy možné skutečně procházet.²⁹⁴ Počet kulis neuvádí, ale z dobových fotografií jím publikovaných ve Zprávách památkové péče z roku 1958 jsou patrné minimálně čtyři dvojice bočních kulis. Stejný počet bočních rámových kulis je uveden v soupise z roku 1993, kde ke stejné scéně náleží ještě čtyři sufity.²⁹⁵ O stojkách se již nezmiňuje. Pod inventárním číslem 8853 ještě nalézáme zápis o 16 mezikulisách patrně používaných při využití dekorací měšťanského pokoje. Zatímco v novější evidenci, jejíž součástí je i půdorysný graf s rozložením jednotlivých dekorací se k *Měšťanskému pokoji* vážou čtyři levé boční kulisy (8843/5–8843/8)²⁹⁶ a pět pravých bočních kulis (8843/9–8843/13),²⁹⁷ dále pak tři sufity (8843/2–8843/4) – dvě jsou tudíž nedochované, stejně jako jedna levá boční rámová kulisa – a dvě malé stojky „příborníku“ (8845/19/AB, 8845/20).²⁹⁸ Podobným prostorovým rozložením disponuje také scéna *Kabinetu [40, 41, 42]*. Místnost lemovaná pilíři nás dovádí k osově souměrnému zadnímu prospektu, který je „členěn“ na tři části. Uprostřed je iluzivní malba výklenku se stolkem a se dvěma místy na sezení po stranách. Na stolku pod zrcadlem jsou posazeny hodiny. Výklenek po stranách rámují dva vchody se závěsem, skrz něž nahlížíme do dalších zadních prostor iluzivního kabinetu. Hilmera se také

²⁹⁴ HILMERA 1965, s. 51.

²⁹⁵ CICHROVÁ 1993, Soupis dekorací, inv. číslo 8843, s. 73.

²⁹⁶ Rozměry levých bočních kulis: 8843/5 – 516 x 198 x 5 cm; 8843/6 – 512 x 193 x 5 cm; 8843/7 – 505 x 188 x 5 cm; 8843/8 – 482 x 185 x 5 cm.

²⁹⁷ Rozměry pravých bočních kulis: 8843/9 – 515 x 198 x 5 cm; 8843/10 – 512 x 194 x 5 cm; 8843/11 – 506 x 188 x 5 cm; 8843/12 – 483 x 183 x 5 cm; 8843/13 – 468 x 178 x 5 cm.

²⁹⁸ Rozměry stojek jsou: 8845/19/AB – 304 x 174 x 5 cm, 80 x 166 x 5 cm; 8845/20 – 304 x 179 x 5 cm.

rozepisuje o jemné zdobené štukatuře na bočních kulisách, včetně bohatší barevnosti i tvarové náročnosti.²⁹⁹ Soupis stejně jako základní zámecká evidence mají u scény kabinetu poznamenaný celkový počet bočních kulis, čítající pět dvojic (deset kulis, 8845/7–8845/16) a pět sufit (8845/2–8845/6).³⁰⁰ Soupis se od zámecké evidence liší v počtu doplňkových dekorací. V soupise nalezneme záznam o čtyřech mezikulisách, znázorňující „stěnu se zrcadly“. Avšak v základní evidenci zámku se stěny se zrcadly objevují jen dvě (8845/17, 8845/18),³⁰¹ a to jako velké stojky. Další velká stojka náležící ke scéně *Kabinetu* představuje „stěnu s dveřmi“ (8845/21).³⁰² O této dekoraci se soupis z roku 1993 ještě nezmiňuje. Mnohem dynamičtějším dojmem působí scéna *Slavnostního sálu*, která se používala v několika variantách. Dle hloubky při využití bočních kulis se docílovalo buď *Sálového pokoje* [46], a to ubráním kulis na kratší variantu nebo se scény využívalo při znázornění *Chrámu* (čili hluboká obměna) [43, 44, 45]. V obou možnostech bylo jeviště po stranách olemováno řadou torďovaných sloupů z modrého mramoru, vedle nichž se střídavě objevuje socha nebo váza. U kratší varianty sálu (*Sálový pokoj*) se jako zadního prospektu využívalo malby, zachycující v kosém pohledu průhled do bohatě členěné síně. Sloupy, jež podpírají strop síně, jsou torďované podobně jako sloupy na bočních kulisách.

²⁹⁹ HILMERA 1965, s. 51.

³⁰⁰ CICHROVÁ 1993, Soupis dekorací, 8845, s. 73. Rozměry dekorací jsou: levá strana 8845/7 – 520 x 195 x 5 cm; 8845/8 – 518 x 189 x 5 cm; 8845/9 – 505 x 181 x 5 cm; 8845/10 – 475 x 180 x 5 cm; 8845/11 – 450 x 170 x 5 cm; pravá strana 8845/12 – 527 x 195 x 4 cm; 8845/13 – 530 x 190 x 5 cm; 8845/14 – 505 x 182 x 5 cm; 8845/15 – 473 x 178 x 5 cm; 8845/16 – 448 x 172 x 5 cm.

³⁰¹ Rozměry stojek se zrcadly jsou: 8845/17 – 405 x 192 x 5 cm; 8845/18 – 405 x 192 x 5 cm.

³⁰² Rozměr stojky je: 417 x 324 x 8 cm.

Prostor pokoje tak působí celistvě. Kratší varianta sálu (Saalzimmer) je dokonce označena na štítcích u manipulačních provazů.³⁰³ „Ve druhé variantě, kterou označuje dopis knížete z února 1767 jako chrám a pro niž užívají štítky u manipulačních provazů názvu „hluboký sál“, navazuje na prostor jeviště vzadu ještě složitý a poutavý architektonický útvar kupole (znázorněné malbou na dvou za sebou řazených závěsech, nesené pilíři a točenými sloupy (znázorněnými dvěma dvojicemi plochých stojek). Teprve pak uzavírá scénu prospekt s obrazem stěny, prohloubené uprostřed výklenkem.“³⁰⁴ V soupise se obě varianty objevují pod jedním číslováním, s tím že k nim náleží 15 sufit, pět levých bočních kulis a pět pravých a dále dvě mezikulisy (portály).³⁰⁵ Celkem je ovšem bočních kulis šest levých (8840/10–8840/15)³⁰⁶ a šest pravých (8840/20–8840/25),³⁰⁷ přičemž u scény slavnostního sálu se používalo pouze pět párů bočních kulis a pět sufit z celkového počtu osmi (8840/2–8840/9). Oproti tomu dekorace chrámu jsou obsáhlejší. Kromě prvních pěti ze scény sálového pokoje se použil ještě šestý pár bočních rámových kulis a další tři sufity. Pocit hlubšího prostoru se také umocňoval za pomoci osmi bočních stojkových kulis – čtyři po každé straně, resp. dvě stojkové po obou stranách (vlevo 8840/16–8840/17,³⁰⁸ vpravo 8840/26–

³⁰³ HILMERA 1965, s. 51.

³⁰⁴ Tamtéž, s. 51.

³⁰⁵ CICHROVÁ 1993, Soupis dekorací, 8840, s. 73.

³⁰⁶ Rozměry levých bočních kulis jsou: 8840/10 – 521 x 216 x 5 cm; 8840/11 – 502 x 212 x 5 cm; 8840/12 – 483 x 202 x 5 cm; 8840/13 – 460 x 202 x 5 cm; 8840/14 – 437 x 191 x 5 cm; 8840/15 – 418 x 139 x 5 cm.

³⁰⁷ Rozměry pravých bočních kulis jsou: 8840/20 – 523 x 217 x 5 cm; 8840/21 – 502 x 207 x 5 cm; 8840/22 – 488 x 202 x 5 cm; 8840/23 – 460 x 1990x 5 cm; 8840/24 – 432 x 193 x 5 cm; 8840/25 – 420 x 155 x 5 cm.

³⁰⁸ Rozměry jsou: 8840/16 – 395 x 138 x 5 cm; 8840/17 – 375 x 131 x 5 cm.

8840/27³⁰⁹) a dvě středové stojkové kulisy (vlevo 8840/18–8840/19,³¹⁰ vpravo 8840/28–8840/29³¹¹) také po obou stranách. Kompozičně složitější prostor nabízí scéna *Žaláře* [47, 48, 49, 50]. Zadní prospekt je situovaný v kosém pohledu, na němž je malba klenuté síně s mučidly. Místnost se otevírá arkádou s lomenými oblouky do světlejší předsíně, v níž se lomené schodiště stáčí nahoru k pavlači s prkenným zábradlím. Scéna má čtyři boční kulisy s namalovanými zamřížovanými okny a vstupem do temné kobky. V soupise se u vězení objevují dekorace v počtu dvou sufit, tří levých bočních rámových kulis a dvou pravých bočních kulis. Zámecká evidence uvádí také dvě sufity (8841/2, 8841/3) a poté dva páry bočních kulis (8841/4–8841/7).³¹² Tato informace se shoduje i se zápisem ve smlouvě s umělci, kteří se zavázali vytvořit dekorace k vězení se čtyřmi křídly (dva páry kulis) a odpovídající počet sufit a prospekt k tomu.

Velký vliv na konečný dojem jednotlivých scén měla také barevnost. Při hodnocení výtvarné kvality kulis je nutné zohlednit způsob osvětlení v barokním divadle, v němž se používaly olejové lampičky. Takovýto typ osvětlení přinášel omezenou míru světla. Prostor jeviště byl zahalen do žlutavého potmělého odstínu, který zvýrazňoval sytost barev.³¹³ K tomu musíme přihlížet při hodnocení výtvarného zpracování dekorací, jež si v dnešní době běžně prohlížíme v denním

³⁰⁹ Rozměry jsou: 8840/26 – 395 x 141 x 5 cm; 8840/27 – 373 x 137 x 5 cm.

³¹⁰ Rozměry levých středových stojkových kulis jsou: 8840/18 – 301 x 108 x 3 cm; 8840/19 – 253 x 82 x 3 cm.

³¹¹ Rozměry pravých středových stojkových kulis jsou: 8840/28 – 305 x 108 x 3 cm; 8840/29 – 251 x 92 x 3 cm.

³¹² Rozměr bočních kulis scény *Vězení* jsou: 8841/4 – 513 x 198 x 5 cm; 8841/5 – 489 x 198 x 5 cm; 8841/6 – 504 x 197 x 5 cm; 8841/7 – 496 x 198 x 5 cm.

³¹³ BERGMAN 1977, 426 s.

světla. Právě s působením olejových lampiček museli malíři počítat a záměrně použít ne příliš syté barvy, tak aby docílili optimální konečné barevnosti. Jevištní výtvarnictví lze přirovnávat k nástěnné malbě s jednou drobnou odchylkou. Při práci na divadle se pracuje nejen s iluzivním prostorem, ale propojuje se s prostorem reálným, který se pomocí dekorací malíři snaží umocnit za pomoci zadního prospektu v kombinaci s bočními kulisami. Z dříve popsaných jednotlivých scén a kusů, včetně rozměrů, je jasné, jak scénografové s určitým místem pracovali. Obecně známé je zmenšení objektů na plátně, které jsou na pozadí. Podobně to funguje i na jevišti, s tím rozdílem, že se nejenom zmenšují objekty na zadním prospektu, ale zkracují se i jednotlivé boční kulisy pro zvýšení hloubky. Ovšem malíř v tomto případě musí vyhodnotit i vzdálenost mezi kulisami a v podstatě si spočítat správné proporce, tak aby na sebe jednotlivé kusy navazovaly. U každé scény se poměry liší v závislosti na počtu párů bočních dekorací. Čím méně bočních dvojic tím větší je výškový rozdíl mezi kulisami a naopak. Podle výšky lze i odhadnout, jak měla být daná scéna hluboká, čili kolik bočních kulis se používalo. Dekorace používané, např. v sedmi párech v různých scénách mají podobný rozměr na výšku a rozdíl mezi jednotlivými kusy. Scénografové tedy museli vynikat v perspektivním cítění místa, které měli k dispozici. Logické je tedy i to, že pracovali přímo na zámku, kde byli ubytováni a nenechali dekorace posílat z Vídně.

Dalším poměrně výrazným prvkem českokrumlovských kulis je jejich výtvarné zpracování. Z dálky scény tvoří celistvý prostor dle námětu více či méně dramatický a dynamický, ale všechny je spojuje, jak byl konečný obraz namalován. Při pohledu z blízka jednotlivá plátna zdobí barevné skvrny, které z dálky tvoří konkrétní objekty (budovy, rostliny, vodní plochu atd.). Díky vedle

sebe kladeným skvrnám dekorace působí až impresionistickým dojmem. Z dnešního pohledu jim právě toto zpracování dává další rozměr a zároveň odlišuje od nástěnného malířství, se kterým je tolik spojováno. Dynamika scény závisí na jejím typu. Zpravidla měšťanský pokoj či kabinet jsou klidnější a statictější proměny nežli znázornění lesa, vojenského tábora a v tomto konkrétním případě i žaláře. Hloubku a složitost prostoru umocňuje výtvarné pojetí zadního prospektu, které může následovat osově souměrné rozložení s průhledy po stranách či umístění nejhlubšího bodu, k němuž se sbíhají všechny perspektivní linie, na středovou osu. Díky tomu může vzniknout téměř „nekončící“ prostor, jako je tomu v případě scény „Chrámu“, jež nás při vstupu do divadla doslova pohltí ve své hloubce. Překvapivě prostorně působí scéna „Žaláře“, která se skládá ze dvou párů bočních kulis a zadního prospektu, jehož zadní prospekt nabízí rafinovanější pojetí prostoru. Pohled diváka je směřován v kosém úhlu k průhledu za arkády vedoucí do světlejší předsíně. Současně vyobrazení vězení nabízí další detaily, upoutávající divákovu pozornost, od džbánu na poličce přes slamník na spaní až po schodiště v přední části, které vede kamsi do výšin a podněcuje tak k fantazii.

Všechny scény interiéru perspektivně navazují na architekturu jevištního portálu a proscénia, *„čímž se dosahuje plynulého přechodu mezi hledištěm a jevištěm, ne-li přímo jednoty obou prostorů, pro niž byly dány dojmově předpoklady už tím, že v barokních divadlech nebývalo zvykem zhášet při hře světla v hledišti. Souvislost s tendencemi barokního iluzionismu a snahou o fiktivní zatažení diváka přímo do prostředí předváděných scén, ..., je tu zřejmá.“*³¹⁴ Propojenost celého prostoru je nejvíce znatelná u dekorací sálu, v níž

³¹⁴ HILMERA 1958, 89 sq.

se opakují architektonické prvky, objevující se v hledišti a na proscéniu. Právě i na variantách sálu lze sledovat zřejmou návaznost autorů dekorací na tvorbu rodiny Galli Bibienů, a to nejen na Giuseppeho ale i jeho otce Ferdinanda. Nesčetné analogie v díle Galli Bibienů jsou postřehnutelné například v grafickém souboru „*Architettura e prospettive*“, ale asi nejzajímavějším propojením s dílem Giuseppa Galli Bibieny je souvislost scény vojenského tábora, která je obměnou dekorace etruského tábora, vytvořenou v roce 1723 pro představení „*Costanza e fortezza*“ na pražském hradě. Hilmera vypichuje zejména podobné formy stanů a tvary obléhacích strojů.³¹⁵ Scéna tábora slouží jako dobrá ukázka, „*k jakým komickým výsledkům může dojít, jestliže se přebírají některé hotové motivy z nedokonalé pochopené předlohy, že balista, ..., se změnila v krumlovské dekoraci v ohromnou sekýru, jejíž užití by bylo ve skutečnosti zcela nevysvětlitelné.*“³¹⁶ Na tomto příkladu lze dobře demonstrovat, jak se v období baroka opakovaly jisté tvary a držela se tudíž pevná tradice opakování stylu. A přesně i tato tradice komplikuje dnešní studium scénických návrhů, u nichž je velmi těžké a náročné dojít k nepopiratelnému závěru.

³¹⁵ HILMERA 1958, 92 sq.

³¹⁶ Tamtéž, s. 93.

4.13 Závěr 18. století v zámeckém divadle v Litomyšli

Jako zakončení barokních divadelních aktivit v 18. století můžeme označit Platzerovo divadlo v Litomyšli [51, 52, 53, 54, 55],³¹⁷ v němž již spatřujeme klasicistní tendence a jisté odpoutání se od dynamické formy období baroka. Nicméně dnešní zámecké divadlo nebylo prvním divadlem na zámku v Litomyšli. Z roku 1767 je dochovaná zmínka o starším zámeckém divadle, jež bylo ovšem ještě před dokončením zničeno požárem. Starší divadlo bylo budováno v nejvyšším poschodí zámku.³¹⁸ Po něm mělo pravděpodobně následovat další, jehož rok vzniku upřesňuje Pavel Preiss – „jako nejpravděpodobnější se však uvádí rok 1792.“³¹⁹ O jeho existenci svědčí záznam z téhož roku o výplatě 3 zl. za plátna pro nové scény pro divadlo nebo truhlářský účet za několik slepých rámu na kulisy a jiné potřeby pro divadlo.³²⁰ Tento prostor byl v listopadu 1796 proměněn v šatnu nového divadla, o němž je zmínka z prosince téhož roku, a to v prostoru bývalé solnice (Salzsiederei) a mandlovny.³²¹ Každopádně i v novém divadle

³¹⁷ Zámeckému divadlu v Litomyšli se věnuje například: HILMERA 1964a, s. 97–105; HILMERA 1968 – HILMERA, Jiří: *Domácí divadlo na zámku v Litomyšli*, Pardubice 1968. BLÁHA 2002 – BLÁHA, Jiří: *Možnosti a perspektivy obnovy a využití litomyšlského zámeckého divadla*, Litomyšl: Občanské sdružení Milislav, 2002; KALOVÁ 2014, s. 97–98. Litomyšlskému zámku se již věnoval WIRTH 1913 – WIRTH, Zdeněk: *Státní zámek v Litomyšli*, Praha 1913; WIRTH 1913a – WIRTH, Zdeněk: Inventář zámku litomyšlského z roku 1808. In: *Časopis přátel starožitností českých*, Praha: Společnost přátel starožitností českých v Praze, roč. XXI, 1913.

³¹⁸ NEJEDLÝ 1954, s. 102; BARTUŠEK 2010, s. 242.

³¹⁹ PREISS 2000, s. 243.

³²⁰ BARTUŠEK 2010, s. 242.

³²¹ HILMERA 1957, s. 113–138; BLÁHA 2010, s. 7.

z roku 1797 v přízemí západního křídla zámku lze spatřovat analogie s divadlem českokrumlovským, a to zejména v technickém vybavení jeviště, v němž se v jednodušším provedení opakují základní prvky. Využit byl princip pojízdných rámu, díky nimž bylo možné na jevišti pracovat najednou se dvěma proměnami. „*Pohyb se děl známým způsobem pomocí provazů převodem přes dřevěnou hřídel, položenou v podjevištním prostoru v hloubkové ose jeviště. K současnému svislému pohybu sufit, ..., bylo používáno dvou dlouhých hřídelí, zavěšených po obou stranách pod stropem. Spouštění a vytahování prospektů se dělo ručně bez rumpálu pomocí šňůr (nedávno přestřížených), k čemuž sloužily kladky a dřevěné kroužky.*“³²² Na technice pohybující s dekoracemi, je známá práce litomyšlského truhláře Václava Bonaventury, například posuvné rámy na kulisy, osvětlovací zařízení na spouštěcí rampě či přístroj vytvářející zvukové efekty deště (úzká skříň naplněná sypkým materiálem, který při rozpohybování nábytku vydával zvuk deště). Portál jeviště v sobě snoubí portál ze starého divadla, který byl Bonaventurou doplněn o čtyři pilastry s římsami. Z dílny Bonaventury pochází také výbava v orchestřišti, kam vytvořil jedno velké, sedm malých jednoduchých a čtyři dvojité pulty. Bonaveneturovou práci doplnil sochař Jiří Bartoš a štafír Jan Birno. Bartoš je autorem dvou znaků nad proscénium a nad hraběcí lóží a dekorací v podobě lyry v dubovém věnci a paprskové glorie na stropě hlediště. Za svojí práci měl dostat vyplaceno 384 zl. 28 kr. Jan Birno poté hlediště opatřil polychromií a ozlatil zmíněné prvky, obdržet měl obnos ve výši 60 zl. Za výmalbu v hledišti byl zodpovědný Dominik Dvořák, jenž je také autorem nástěnných maleb v ostatních pokojích.³²³ Svým rozsahem si litomyšlské divadlo udržuje komorní

³²² BARTUŠEK 2010, s. 243.

³²³ HILMERA 1957, s. 116, 138; BARTUŠEK 2010, s. 242, 245, pozn. 8. Též HILMERA 1968.

charakter a určeno bylo pro 120–150 diváků. Hlediště leží na podkovovitém půdorysu a obeháno je po celém obvodu balkonem, který nadnáší čtyřboké sloupy. Ty tvoří také předěly mezi jednotlivými lóžemi v prvním patře. Celý prostor hlediště je vyzdoben ornamentální malbou, napodobující sochařské štuky či přírodní prvky.

Prostor byl podobně jako v zámeckém divadle v Českém Krumlově nasvícen pomocí osvětlovací rampy po obou stranách nápořední budky. Na rampě byly umístěny jednoduché plechové lampičky ve tvaru misky, v nichž se svítilo za využití oleje, který bylo možné doplňovat během přestávek díky spouštěcímu mechanismu do prostoru pod jevištěm. Tímto způsobem se realizovalo také setmění prostoru během představení.³²⁴ O dalších světelných zdrojích se ještě po polovině 20. století dalo spekulovat a jen se předpokládalo umístění osvětlení na stojanech mezi postranními kulisami. Ve starší literatuře se hovoří i o pravděpodobnosti závěsných svítlen a lustru.³²⁵ V materiálech z litomyšlského zámku se již dočteme o jednoduchých dřevěných stojanech, na kterých byly zavěšeny skleněné lampičky. Každou boční kulisu mělo osvětlovat vždy dvanáct lampiček.³²⁶ V roce 2015 se na zámku podařil zajímavý objev, v prostorách pod jevištěm byl nalezen soubor původních skleněných lampiček [56], osvětlujících dekorace na jevišti během představení.³²⁷

³²⁴ BERGMAN 1977, 426 s. O pokusech s různými druhy svíček a jejich výsledným dojmem a práci s nimi srov. PEŘINA 2007, s. 127–130.

³²⁵ BARTUŠEK 2010, s. 243.

³²⁶ BLÁHA 2010, s. 18. V knize je tento systém také zachycen na fotografii.

³²⁷ Za informaci děkuji paní kastelánce, která mi poskytla také fotografický materiál, dokumentující stav po nalezení lampiček a po jejich očištění. Nalezeno bylo kolem 250 kusů.

Dekorace pro zámek v Litomyšli vytvořil Josef Ignác Platzer (1751–1806), pražský rodák, pocházející z rodiny sochařů a absolvent vídeňské akademie výtvarných umění,³²⁸ jehož tvorbu můžeme sledovat zejména mezi dvěma velkými městy, a to Prahou a Vídní. Pozornost si získal divadelními kulisami, které v letech 1781 až 1783 vyhotovil pro tenkrát vznikající Nosticovo národní divadlo. Těmito dekoracemi zaujal natolik, že netrvalo dlouho a stal se plnohodnotným vídeňským dvorním malířem. I přesto, že prvním známým dílem ve Vídni byl triumfální oblouk u špitálu sv. Jana z roku 1781 a měl se také menší měrou podílet na dekoracích k opeře Christopa Willibalda Glucka v zimě na přelomu let 1781 a 1782. Nicméně svůj první velký úspěch slavil až se sérií dekorací pro zmíněné pražské divadlo.³²⁹ Dle Schallera se jednalo o rozsáhlý komplet divadelního fundusu s dvanácti výpravami.³³⁰ Za dekorace pro Nostické divadlo si dokonce vysloužil pochvalu od císaře Josefa II., který Platzera pozval na svůj dvůr do Vídně. V metropoli poté vybavil divadelními kulisami řadu i soukromých divadel. Jak uvádí Preiss, Platzerovy výpravy byly „*hodnoceny jako svébytná výtvarná díla specializovanou kritikou, za mimořádný a téměř převratný přínos.*“³³¹ Platzer byl poměrně plodný autor, i přesto lze jeho divadelní tvorbu sledovat v jediném soukromém zámeckém divadle se zachovalým kompletním vybavením s dekoracemi podle malířova návrhu, které nechal vybudovat hrabě Jan Jiří z Valdštejna v Litomyšli. Mezi dochovanými kulisami nejpočetnější skupinu tvoří dekorace k interiérovým scénám, konkrétně ty, jež představují slavnostní sály a zámecké pokoje. Zajímavá je scéna „*Gotického sálu*“ s dvojitým prospektem, první vrstva znázorňuje lomené

³²⁸ HILMERA 1971, s. 61.

³²⁹ PREISS 2000, s. 241.

³³⁰ SCHALLER 1794, s. 731.

³³¹ PREISS 2000, 242 sq.

arkády do světlého sloupového sálu za nimi. Tato scéna obsahuje ještě šest párů bočních kulis. Dalšími sálovými prostory jsou „*Ministrův pokoj*“, skládající se ze čtyř párů bočních kulis s mramorovými sloupy. O zadním prospektu pokoje se zmiňuje již Bartušek v roce 1963 jako o zničeném.³³² Šest párů bočních kulis má také scéna „*Moderní sál*“, pěti páry bočních kulis nalezneme ve scénách „*Modrého*“ a „*Žlutého pokoje*“, stejně tak i scéna „*Chrámového sálu*“, v němž je poničena poslední pravá boční kulisa. Čtyři páry kulis, resp. devět³³³ bočních dekorací, nalezneme u scény „*Kabinetu*“, jehož bílé stěny pokoje jsou proloženy mramorovými prvky (iluzivní pilastry a výplně nad dveřmi). Ornamentální výzdobu také doplňují čtyři portréty rozvěšené po obou stranách místnosti. Až pět párů bočních dekorací nalézáme u scény „*Měšťanského pokoje*“, která je plná nejrůznějších pomůcek a ozdobných předmětů, jako například mapy, portréty, číše na vodu či víno, stolní hodiny či různé almary a stolky. Prostor pokoje je na několika místech prolamován okny s denním světlem a dveřmi. Na detaily nejpůsobivější scény můžeme nominovat dekorace „*Selské světnice*“, která se skládá ze čtyř párů bočních kulis. Ve světnici jsou zachyceny nespočetné police, stoličky, věšáky, na nichž jsou džbány a mísy, košíky, soudky a další potřeby. Na stěně visí jediný portrét muže se sklenkou v ruce. Boční kulisy světnice se kombinovaly také s prostorem „*Zbrojířovy dílny*“, v těchto dekoracích se odehrávala například oblíbená Zieglerova hra „*Milenec a sok*“.³³⁴ Z exteriérových scén můžeme obdivovat čtyři proměny, zachycující „*Jeskyni*“, „*Les*“, „*Ulici*“ a „*Zahrady*“. Všechny dekorace se skládají ze šesti párů bočních kulis, přičemž u scény jeskyně jsou

³³² BARTUŠEK 2010, s. 243.

³³³ První pár kulis obsahuje jednu pravou boční dekoraci a dvě levé boční kulisy.

³³⁴ BLÁHA 2010, s. 24.

zachované jen tři páry dekorací, resp. šest kusů (4.–6. pár) s tím, že pravá boční kulisa u čtvrté dvojice je poničená a zbývá z ní jen horní polovina.³³⁵ U litomyšlského divadla je zajímavé, že jevištní dekorace byly vytvořeny tak, že pro zadní prospekty se využívalo až dvou vrstev. První z nich většinou znázorňovala oblouky či velká prosklená okna a dveře, skrze něž je vidět do dalších prostorových plánů, ať už na ulici nebo sloupových sálů apod. U prospektů lze zpravidla projít skrze dveře či jiná tajná vrátka.

Kromě série divadelních kulis z konce 18. století obsahuje zámecký „divadelní depozitář“ doplňkové dekorace z druhé poloviny 19. století. Jedná se o různé kusy nábytku, dveří či zahradních brán, porostů a dalších paravánů. Naštěstí se dochovaly ve velké míře doprovodné kresby a malby. Souvislost kreseb z vídeňské Akademie s dekoracemi byla archivními doklady podložena již po polovině 20. století.³³⁶ Na vztah litomyšlských dekorací s některými rytinami³³⁷ od rytce Norberta Bittnera, který dle návrhů Platzera vytvořil dvousvazkové dílo, poukazuje již Jan Port ve svém spise z roku 1930.³³⁸ Následně se o podobnosti zmiňuje také Jiří Hilmera v roce 1957.³³⁹ Zámecké divadlo se tak stalo jedním z mála divadel, u nichž je možné porovnat konečné dílo s návrhy a sledovat

³³⁵ Informace o množství vychází z fotodokumentace pořízené v roce 2008. Kulisy jsem měla možnost zhlédnout osobně, ale pro nedostatek času, resp. tehdy umožněných návštěv, a způsobu uskladnění dekorací nebylo reálné si prohlédnout všechny kusy jednotlivě.

³³⁶ BARTUŠEK 2010, s. 243.

³³⁷ Rytiny od Norberta Bittnera, dvousvazkové dílo – *Theaterdekorationen nach den Original-Skitzen des k. k. Hof-Theater-Mahlers Joseph Platzers*, Wien 1816. Uložené v Divadelním oddělení Národního muzea.

³³⁸ PORT, Jan: O výtvarných osudech divadla v Čechách se zvláštním zřetelem na Savovské divadlo, disertační práce, Praha 1930. BARTUŠEK 2010, s. 245, pozn. 11.

³³⁹ HILMERA 1957, s. 138, pozn. 9.

analogie v předchozí Platzerově tvorbě. Opakování motivu je v malířově díle běžné, například návrh dekorace sálu, perokresba s akvarelem, posloužila jako předloha pro scénu „*Moderního sálu*“. Stejně tak návrh dekorace chrámku s kolonádou (zadní prospekt), opět perokresba s akvarelem, Platzer využil i na první oponu.³⁴⁰ Tato kresba je také zachycena stranově obráceně mezi Bittnerovými rytinami. Osobně spatřuji podobnost také u druhé opony v porovnání s návrhem dekorace sálu popisovaným jako předloha scény „*Gotického sálu*“. Návrh s oponou se liší v typu použitých oblouků, ale kompozičně a v dalším členění prostoru zůstávají téměř totožné. Národní galerie v Praze ve svých sbírkách vlastní akvarelovanou kresbu grafitem a tuší pravděpodobně z roku 1797.³⁴¹ Jedná se o návrh ke scéně „*Měšťanského pokoje*“, která zachycuje jen zadní prospekt, boční kulisy si můžeme domýšlet, přesto jsou na kresbě lehce načrtnuty stropní sufity. Není tudíž pochyb, že byl návrh od počátku zamýšlen jako podklad pro divadlo, v tomto případě konkrétně pro zámek v Litomyšli. Konečná dekorace se od návrhu liší „jen“ v drobnostech, a to zejména ve vybavení pokoje (nábytek, obrazy). Na prospektu se objevují například rozvěšené mapy, členění stěn s dveřmi se nezměnilo. Nejsvébytnějším Platzerovým výtvarným projevem jsou jeho kresby. Na kresbách se zaměřoval především na zadní prospekty jednotlivých scén, boční kulisy se objevují zřídka a horní sufity jsou lehce naznačeny zpravidla v podobě zavěšené drapérie. „*Platzerovy bravurní pérovky, obvykle doplňované jemným, diskrétním a tlumeným barevným doprovodem*“

³⁴⁰ BLÁHA 2010, s. 21. V publikaci je vyobrazen návrh i opona pro srovnání.

³⁴¹ Kresbu ve srovnání se zadním prospektem publikoval například prof. Pavel Preiss v roce 2000 – srov. PREISS 2000, 248 sq., obr. 2a a 2b. Návrh nazývá jako „*Interiér prostého sálu s obrazy (měšťanský pokoj)*“.

*akvarelového kolorování, mají většinou ráz svébytných, uzavřených kreačí obrazového charakteru.*³⁴²

Litomyšlské divadlo má ve svém „depozitáři“ ukryto několik obměn některých scén, nabízející tak různé varianty v jednom prostředí. Například dekorace ulice nabízí dvě různá zakončení (dva prospekty) a boční kulisy kabinetu bylo možné proměnit na prostředí „Kavárny“, resp. zadní prospekt kavárny svým vzhledem navazuje stylově na kabinet. Na prospektu vidíme dvě vysoká půlkruhová okna od podlahy a stejně zakončené dveře uprostřed stěny. Tyto otvory nabízely průhled do zadních prostor, které byly vytvořeny za pomoci druhého prospektu, nejčastěji zobrazujícího ulici. Za povšimnutí také stojí podobnost některých prvků či částí v jednotlivých scénách. Propojení interiérů vidíme například na prvním prospektu zbrojířovy dílny, kde prostor dveří a jejich okolí v pravé části plátna je identické s dveřmi v levé části scény selské světnice. Patrné je stejné provedení okénka nad dveřmi, z něhož v obou případech vyčnívá sláma. Stejně tak jediná podobizna muže ve zmíněné dílně vykazuje použití šablony. V podstatě totožný portrét muže je na bočních kulisách měšťanského pokoje, konkrétně u třetího páru kulis vpravo, podobizna muže nad stolem s hodinami. Oba portréty se liší jen v typu skleněné nádoby, kterou pánové svírají v levé ruce.

Kromě klasického uspořádání jeviště – boční kulisy, zadní prospekt, sufity – se litomyšlské divadlo pyšní poměrně výjimečným pojetím scény „Žaláře“. Interiér vyniká svou skladbou a složením dekorací. Na místo bočních kulis interiér žaláře využívá rozmístění třech oblouků zakončených zadním plátnem. Oblouky se spouštěly ze stropu, fungují tak na principu prospektů. Zajímavým momentem jsou také stropní sufity, které se objevují jen ve třech obměnách, a to červená

³⁴² PREISS 2000, s. 256.

zavěšená drapérie, trámový strop a světle modré. Dekorace znázorňující venkovské prostředí, se doplňovaly trámovým stropem, exteriérové scény světle modrými sufitami.³⁴³ V současné době jsou vystaveny dekorace červené drapérie. Stav trámového stropu a oblohy je horší, sufity jsou z části poničené.

Zájem o jevištní tvorbu u Platzera propukl pravděpodobně už během jeho mladých let v Praze. Ve starší literatuře byly jeho počátky v architektonické kresbě a malbě přisuzovány vlivu současníka Ludvíka Kohla (1745–1821). Platzerovi je ovšem připisována větší vynalézavost a cit pro zobrazení prostorové hloubky. Architektura již vykazuje postupně klasicistní kompozice, zatímco figury si ještě držely barokní vnímání.³⁴⁴ Pánková tyto rozdíly popisuje na tuší lavírované perokresbě, kterou popisuje jako věžeňské nádvoří. Prof. Preiss zmíněnou kresbu z rané umělcovy tvorby definuje spíše jako hradní nádvoří se sloupovím.³⁴⁵ Přičemž poukazuje na mylný názor při využívání figurální stafáže jako rozlišovacího kritéria a uvádí „*Platzer se totiž programově omezoval výlučně na architekturu a figurální element zásadně svěřoval jiným malířům v čele s Friedrichem Heinrichem Fügerem, dodržuje v tom tradici barokních scénografů, kteří k tomuto úkolu vždy přizývali specialisty; příkladem za jiné byl Antonio Galli Bibiena, spolupracující takto s Františkem Karlem Palkem.*“³⁴⁶

³⁴³ BLÁHA 2010, s. 20–31.

³⁴⁴ Podobnost Platzera s Kohlem zmiňuje např. VOLAVKA 1968, s. 16. Dále srov. PÁNKOVÁ 1971, s. 6. Stejně tak srov. PÁNKOVÁ 1984, s. 9–22. V této publikaci Pánková uvádí rozdíly v jejich tvorbě s odkazem na kresbu uloženou v Národní galerii v Praze.

³⁴⁵ Hradní nádvoří se sloupovím, kresba perem tuší, lavírovaná, 1775, 394 x 514 mm, signovaná vpravo dole: „Joseph Platzer inv: et del“, inv. č. K 30842, Národní galerie v Praze. Srov. PREISS 2000, s. 249, pozn. 45.

³⁴⁶ PREISS 2000, s. 250.

Litomyšlský soubor divadelních dekorací je cennou památkou, jež představuje doznívání střeoevropského barokního jevištního výtvarnictví. Objevuje se jak využití středové jednoúběžníkové perspektivy, tak i bibienovská perspektiva „per angolo“. V dekoracích se propojuje smysl pro vrcholně barokní zákonitosti v kombinaci s více prostorově mělkými a více sevřenějšími prostory, které můžeme vidět zejména u interiérových scén. Prostorová uzavřenost jeviště je typickým projevem přibližně v poslední třetině 18. století.³⁴⁷

³⁴⁷ BARTUŠEK 2010, s. 244. Mezi nejnovější statě, které se zmiňují o zámeckém divadle a jeho interiéru a vybavení patří také: KONEČNÝ 2016, s. 85–146; KROUPA 2017, s. 88–94.

5 Návrhy divadelních kulís jako protiklad kresby figurální

Definice „co je kresba“, jaký je její význam a jak důležitou roli hrála při tvorbě uměleckého díla je v dnešní době nepopíratelná. Co kresba představuje a přináší, nádherně vystihuje citát významného českého umělce Emila Fily: *„Ve vybavování a ztělesňování představ je kresba záležitostí nejintimnější. Je to dialog mezi umělcem a přírodou, dialog měnící se nutně v monolog umělce k sobě samému. Kresba je esencí projevů člověka, sama blažená dokonalost z důvodů nejjednodušších prostředků: jest neúčinnější, čím je omezenější. Kresba je nejsvědňější metamorfózou světa a nejpůvabnějším kouzelnictvím, protože z bílé se stává černá, z hmoty plocha, z plochy linie ... Kresba je báseň nepřeložitelná v prózu, myšlenka beze slov ...“*

Co tedy kresba přináší? V obecném pojetí mluvíme o zachycení reality za pomoci linií, jimiž umělec jasně definuje tvar zobrazovaného objektu, jež ovšem nejsou našim pohledem viditelné. Linie z ruky umělce na papíře ve skutečnosti neexistuje. V momentě, kdy studujeme, například figurální kresbu a její linie, které napomáhají přenést křivky těla či architektury na podložku, na reálném modelu nikde neobjevíte. Kresba pomáhá zhmotňovat neviditelné a má tak moc ukázat nám svět viditelný pouze očima umělce. A je na umělci, co z reality přenese na papír a kam až nás nechá nahlédnout. Zdánlivě nepodstatný fakt, jehož znalost ovšem při studiu pomáhá k pochopení kvality umělce, dialogu mezi umělcem a okolím. Je až neuvěřitelné, jak jen za využití síly a intenzity linií dokáže umělec docílit prostorového objektu, anebo hloubky prostoru například ulice. Prostoru se samozřejmě lépe docílovalo u kresby architektury. Tento druh kresby přináší svá specifika, a to zejména jedná-li se o návrhy divadelního prostoru a jeho kulís, který

vyžaduje správné uchopení práce s perspektivou, hloubkou jeviště a v neposlední řadě její konečné působení v kombinaci s výtvarným ztvárněním divadelních dekorací na diváka, a to vše při osvětlení svíčkami a olejovými lampičkami.³⁴⁸ Divadelní návrhy jsou specifickým druhem kresby, kterou lze rozdělit na několik typů – pohled do jeviště někdy i s figurami herců, pohled do architektury v provedení za sebou jdoucích propojených bočních kulis, zadní prospekt dle typu scény a dle období, boční pohled na scénu s kulisami a v neposlední řadě půdorysy divadla, které se na návrzích objevují společně s některým dříve popsaným typem a další druhy kresby související s různou formou oslav a slavností. Kresba půdorysu pomáhá k pochopení celkového provedení scény a dokládá také vývoj bočních kulis, které byly z pevných nemobilních dekorací v průběhu dvou století propracovány pomocí složité mašinerie do poměrně jednoduše proměnných scén.

Návrhy divadelních dekorací jsou úzce spjaty s vývojem divadla. V tvorbě dekorací se odrážejí zručnost umělce a postupně se zvyšující zájem o perspektivu, ale také vývoj divadelní budovy. Pod pojem „Theatrum“ se schová mnoho možností, označována tak byla i fasáda, oltář, také slavobrány „*castra doloris*“³⁴⁹, ale i veřejná místa sloužící k různým účelům, ať už radostným či popravám. *Castra doloris* měla v 17. století charakter sloupových kupolových chrámů, které byly v 18. století vystřídány baldachýnovým a obeliskovým typem. Koncem 18. století se jeviště stalo posledním místem pro monumentální nástěnné malířství, jež ztratilo svojí sílu s nástupem klasicistní architektury.

³⁴⁸ BERGMAN 1977, 426 s.

³⁴⁹ Např. Jan Karel Kovář, *Castrum doloris* Karla VI., šedě lavírovaná kresba perem na bílém papíře, 1740, Archiv Pražského hradu, sign. 130/9a.

Perspektivní scéna se poprvé objevila na jevišti ve Ferrare v roce 1508 pro Ariostovu hru „*La Cassaria*“. Zatímco jedním z prvních příkladů, na kterém můžeme vidět využití scénického prostředí pro novověké drama, je návrh scény pro neznámou tragédii z roku 1495 od Donata Bramanteho.³⁵⁰ Tento návrh zobrazuje městskou ulici, je to osový průhled, lemovaný symetricky rozmístěnými domy po obou stranách, přerušeny v části obloukem brány a na horizontu zakončený chrámovým průčelím. Popsané znaky jsou hlavními rysy při znázornění scény ulice, převažující zejména v 16. a 17. století a je tedy pravděpodobné, že Bramanteho tvorba posloužila jako jeden ze vzorů.

Ještě před vznik zmíněného Bramantova návrhu spadají kompozice obrazů dalších renesančních mistrů. Práce s kompoziční stylizací prostoru se objevuje už u Giotta nebo v Donatellově díle v Padově. Není možné se vyhnout např. tvorbě Pietra Perugina.³⁵¹

Situace je o to komplikovanější, že jevištní návrhy se vymykají klasické tvorbě při přípravě uměleckých děl. Dost často je nemožné porovnat je s finální podobou díla a většinou jsou jediným dokladem, jak vypadalo samotné představení. Samozřejmě v tomto momentě jsou důležitým pomocníkem teoretické spisy umělců, kteří se v nich zaobírali i technickou stránkou divadla a při té příležitosti své texty obohatili o návrhy svých představení minimálně o rozložení kulis. Otázkou je, nakolik ve své době byly významné dnes zachované příklady divadel nebo jejich doklady, ať už archivní, kresebné nebo grafické povahy. Otázkou ovšem také zůstává, zda měly původně tak podstatnou úlohu a hrály takovou roli, jaká je jim dnes přisuzována? Na tyto otázky se nám odpověď

³⁵⁰ Uložena ve Státním muzeu v Berlíně.

³⁵¹ HILMERA 1965, s. 11.

asi nedostane, ale jejich pečlivým studiem se můžeme dostat blíže k podstatě problému a k lepšímu pochopení dobové společnosti, jejíž rozměry se odrážely v prožívání požitků, jako je např. divadlo.

Už od renesance byla tvorba dekorací a jejich návrhy úzce spjaty s architekturou a malířstvím. Pod patronátem šlechticů a donátorů se architekti a malíři stávali scénografy a inženýry. Díky bohatým zkušenostem z různých oborů patřili k všestranným, svými dovednostmi téměř až ke geniálním umělcům. K nejznámějším příkladům dokonale všestranného umělce hraničícího s genialitou patří Leonardo da Vinci, jehož fascinující stroje a mechanismy v mnohém předběhly svojí dobu, a pro které byl nadšeně najímán při konání nejrůznějších oslav, kde se mohla naplno rozvinout jeho fantazie a kromě výtvarného génia i technické dovednosti. Díky jeho kodexům, které se dochovaly do dnešní doby, máme možnost studovat návrhy pro divadlo a slavnosti z 15. století, ať už se jedná o studii technického mechanismu pro „*Festa del Paradiso*“ v Codice Atlantico nebo pro hru „*l'Orfeo*“ v Codice Arundel či rychlý náčrt zachycující ulici s kostkovanou dlažbou.

Už v prvních pokusech humanistických umělců, kteří usilovali o vytvoření odpovídajícího uměleckého scénického prostředí pro začínající novověké drama, se objevují kromě základů nové scénické tvorby také náznaky vedoucí k podobě barokního jeviště. Již zmíněný Bramantův návrh scény z roku 1495³⁵² pro neznámou tragédii zachycuje všechny hlavní rysy uliční scény, které můžeme vidět na většině scénických vyobrazení z 16. a 17. století. Tento návrh ukazuje, že

³⁵² Tuto dataci uvádí H. Kindermann v knize *Theatergeschichte Europas*, sv. II, Salzburg 1959 a poté jí přejímá Hilmera, Před Kindermannem byla publikována s datací kolem roku 1500

již na konci 15. století se používalo kombinované perspektivní scény.³⁵³ Z pohledu výtvarnictví v divadle je dochovaný návrh důležitým dokumentem a mnohdy jediným, který nám ukazuje tehdejší podobu jeviště a zachycuje pokrok ve vývoji divadla ať už renesančního či pozdějšího. Dokonalá kresba byla a vždy bude základní dovedností umělce. Právě jevištní návrhy dokazují, jak vypadala dobová scéna a dokonce mohou, jako v příkladě Bramanteho, popřít dřívější tvrzení ve starých textech Vasariho a Serlia nebo i novodobých historiků umění. Pomocí divadelních kreseb (návrhů) se lze dopátrat k podobě, ať už jednotlivých dílčích divadel nebo k poznatkům obohacujícím celkový pohled na vývoj divadla. V malířství je kresba stále ještě braná jako doplňující moment, potvrzující konečnou podobu obrazu nebo jako doklad změny kompozice námětu, důležitým je ovšem obraz samotný. Z tohoto pohledu mají návrhy pro divadlo větší závažnost, i přesto, že ne vždy se jedná kvalitativně o ty nejlepší práce umělce. Velice často zejména v období baroka umělec-scénograf vytvořil architektonickou část návrhu a pro figury byl přizván další umělec.

Významnou osobností renesanční scénografie je Baldassare Peruzzi, který pracoval také se světlem a vytvořil osvětlení uvnitř budov, zvyšující působivost dekorací. Už u Vasariho se dočteme o jeho „neuvěřitelně krásných“ jevištních dekoracích.³⁵⁴ Peruzzi se jako scénograf objevil v roce 1513 při práci v Římě pro Julia a Lorenza de Medici. Peruzzi se pravděpodobně inspiroval Vitruviem, při rekonstrukci plánu³⁵⁵, divadlo vykazovalo čtvercový půdorys a římský styl divadla. Do dnešní doby se z ruky Peruzziho a jeho žáků dochovalo kolem patnácti kreseb

³⁵³ HILMERA 1965, s. 11.

³⁵⁴ VASARI 1976, díl II.

³⁵⁵ Baldassare Peruzzi, půdorys divadla, dnes v Sir John Soan's Museum v Londýně, f.16r.

scénografického charakteru. Dva návrhy, dnes v Galleria degli Uffizi ve Florencii, jsou přisuzovány jako kresby pro hru *Bacchidi* hranou v Římě v Casa Cesarini v roce 1531. Další návrh připisovaný pro stejnou hru je uložen v Biblioteca Communale v Sieně a stejně tak nedokončená kresba dochovaná ve Fullero Collection v Drottningholm Museum ve Švédsku. Třetí kresba z Uffizi, která se tradičně připisuje Peruzzimu je návrh pro „*La Calandria*“ představenou v Římě v roce 1514. Mezi jeho rané jevištní koncepty, na kterých lze sledovat počáteční proces Peruzziho scénografa-začátečníka, patří návrh „*Taccuino*“, jež svým využitím prostoru vykazuje podobné tendence jako na jeho dvou pozdějších návrzích (*La Calandria* a *I Bacchidi*). Zajímavé zpracování scény ukazuje Peruzziho nedokončený návrh³⁵⁶, kde se horní část jeviště vnořuje do spodní hrací části před divadelními dekoracemi. Lze na nich rozeznat reálné historické budovy v Římě, některé z nich jsou již bohužel v dnešní době zničeny. Na návrhu pro „*La Calandria*“³⁵⁷ můžeme, například rozeznat Coloseum, kampanilu di San Lorenzo in Miranda, oblouk Argentieri na Foro Boiardo, obelisk na Vatikánském náměstí, Andělský hrad nebo sloupy z Forum Romanum. Celé divadlo (jeviště, hlediště a hrací plocha) jsou navrženy na základě jednotné perspektivy, sjednocující vizuální prvky do jednoho divadelního prostoru. Všechny vchody a vstupy do budov jsou situovány pro potřeby herců během hraní. Půdorysný návrh a bokorys jsou obtížně čitelné, zejména levá část jeviště.³⁵⁸ Sílu ovlivnění konkrétně Baldassarem Peruzzi není možné jednoznačně určit, ale u následujících umělců lze sledovat podobné tendence, jako se objevily u Peruzziho. Na Peruzziho

³⁵⁶ Dnes v Galleria degli Uffizi, Arch. 30.

³⁵⁷ Dnes v Galleria degli Uffizi, Arch. 291.

³⁵⁸ Dnes v Galleria degli Uffizi, Arch. 268, 269. HILMERA, 11 sq.

a Bramanteho navázal se svojí divadelní tvorbou, například Sebastiano Serlio. Serliův perspektivní návrh, objevující se v jeho druhé Knize o architektuře je naprosto totožný s tím, co jsme viděli na Peruzziho kresbě pro *La Calandria*. Prostřednictvím Serlioova spisu, který byl přeložen do několika evropských jazyků, se tento typ šířil i do Záalpí. Nicméně vývoj v Itálii nebyl tak jednoznačný a odrážel více směrů. Podobné tendence Peruzziho se objevují také v díle Bastiana Sangalla s tím rozdílem, že na dochovaném návrhu³⁵⁹ v zadním plánu zachycuje tři ulice, každá s vlastním úběžníkem. Nový prvek v renesančním divadle přináší také náčrt od Antonia da Sangallo, který v horní části kresby znázornil půdorys divadla s částí na sezení, před níž je nakreslený jakýsi útvar v podobě amfiteátru, jež má v reálu představovat orchestru. Pravděpodobně se Antonio snažil o rekonstrukci divadla popsaného Vitruviem, a který lze vidět ve spodní části kresby. I přes spojení s Vitruviovým divadlem se jedná o první návrh z této doby, jež představuje myšlenku měnící se scény.³⁶⁰

Svojí tvorbou na Peruzziho a Bramanteho navázal také Andrea Palladio se svým jedinečným dílem „Teatro Olimpico“ z let 1580–84, které mu pomáhal dokončovat i jeho žák Vincenzo Scamozzi. Palladiovo divadlo krásně popisuje Jiří Hilmera ve svém spise: *„Palladiovo Teatro Olympico je vynikající dílo, syntetickým způsobem naplňující dlouholeté úsilí učených humanistických divadelníků, hledajících autentický scénický rámeček pro antická dramata, s nesmírnou horlivostí nyní nově objevovaná a prováděná. Přes svou dokonalost v takovém akademickém smyslu a přes to, že Palladio ve své koncepci „architektního jeviště“ našel řadu pokračovatelů v celé Evropě a hluboko do 17. století (...), nebylo*

³⁵⁹ Dnes v Donald Oenslager Collection v New Yorku, p.13, n.1.

³⁶⁰ AULT 2007, s. 37–43.

řešení *Teatra Olympica* schopné dalšího plodného rozvoje a nemohlo také plně vyhovět potřebám nových dramatických forem, zejména opery, vyvíjející se do samotného uměleckého útvaru z výpravných intermedií, vkládaných mezi jednotlivá dějství provozovaných komedií.³⁶¹ Palladiovo Teatro Olimpico je znamenité dílo, které současnému badateli ukazuje dlouholeté úsilí humanistických divadelníků, hledajících optimální prostor pro antická dramata. Inscenační podoba her odpovídala uměřenému charakteru antického dramatu, kde se kladl důraz na přednes dramatického slova. Proto i přes svou dokonalost uspořádání toto divadlo nebylo schopné dalšího rozvoje a nevyhovovalo tedy ani novým (barokním) dramatickým formám, zejména opery, která se v průběhu století vyvinula do samostatného útvaru. Opera vznikala původně z výpravných intermedií vkládaných mezi jednotlivá dějství hraných komedií a tomu se musela postupně přizpůsobit technická úprava jeviště a změna se projevila i na jevištních návrzích. Než ovšem došlo k takovéto změně prostoru lze uvést několik příkladů návrhů, vycházejících z Palladiova divadla nejen v Itálii, ale také ve zbytku Evropy – například návrhy scény v pařížském Hotelu de Bourgogne³⁶² z roku 1630, Ottonium v Kasselu z let 1593–1594³⁶³ nebo návrhy ze sbírek Worcesterské koleje v Oxfordu od Iniga Jonese pro cockpit-in-Court z roku 1632.³⁶⁴

Rok po vzniku divadla ve Vicenze se ve Florencii konala svatba Cesara d'Este s Virginií Medicejskou. Součástí svatby byly rozsáhlé slavnosti, během kterých se představila komedie *L'Amico fido* od G. Bardiho a zakázku získal scénograf a sochař Bernardo Buontalenti. Bountalentiho tvorba nese z velké části

³⁶¹ HILMERA 1965, 12.

³⁶² GREGOR 1933, obr. 114.

³⁶³ STADLER, E. str. 205.

³⁶⁴ NICOLL 1958, obr. 149 a 150.

znaky barokního divadla. Nejdůležitější na jeho díle je, že oproti scénám Bramanteho, Serlia nebo Peruzziho a řady dalších umělců, Buontalenti navrhl celou scénu tak, že divadelní představení se již nekonalo před kulisami, ale herci hráli přímo v dekoracích. Podařilo se mu zrušit dosavadní rozdělení jeviště na dvě části, a to „hrací“ a část s dekoracemi v pozadí. Vytvořil jeviště lichoběžníkového půdorysu, které zůstalo nejcharakterističtějším rysem barokního divadla a přetrvalo až do devatenáctého století. Pro tento typ jeviště je příznačné stereotypní řazení bočních dekorací zakončené plochým malovaným prospektem na pozadí. Iluze prostoru se vytváří pomocí perspektivní malby dekorací a postupným zmenšováním jejich měřítka směrem do hloubky scény.³⁶⁵ Scénický prostor tak získal novou funkci. Toto řešení prostoru se následně rozvíjí v rámci barokního umění a do dokonalosti ho přivádí několik generací rodiny Bibienů. Tím se změnilo celé vnímání a došlo ke změně při tvorbě samotné scény. Získal tak hlubší hrací plochu a jeviště dostalo tvar lichoběžníku lemovaného stereotypně řazenými dekoracemi po stranách a ukončené plochým malovaným prospektem, který zůstává nejcharakterističtějším rysem barokního divadla.³⁶⁶ Důležitá je v tomto momentě nová funkce divadelního prostoru. Herci se na Buontalentiho jevišti pohybují po celé hloubce a podřizují se výtvarnému řešení scény a vzniká tak jednotný výtvarný celek. U Buontalentiho také můžeme, již na konci 16. století, nalézt čistě lesní dekoraci, na které je sbíhající se stromořadí, a to ve scénérii Apollónova zápasu s drakem z roku 1589. Zobrazení lesa ovšem nenabízelo větší možnost vývoje jako jiné dekorace. Jak uvádí Hilmera: „*Mohli bychom vybrat celou řadu prostých lesních scénérií ze století 16., 17. i 18., odlišujících se navzájem*

³⁶⁵ HILMERA 1965, s. 13.

³⁶⁶ Tamtéž, s. 13.

*pouze celkem náhodnými rozdíly zobrazených přírodních motivů; odlišné bylo zajisté i malířské zpracování detailů (což ovšem nemůžeme objektivně posoudit, majíce k dispozici pouze grafická vyobrazení scénických návrhů), avšak celková výtvarná koncepce se v takových případech příliš nemění.*³⁶⁷ V jeho díle je patrná těsná spojitost s inscenacemi Otavia Burnaciniho z 60. až 80. let 17. století u nás. Stejně tak i pojetí celého jeviště do kukátkového typu orámovaného jevištním portálem.³⁶⁸

Při určování autorů kreseb je velice obtížné jednoznačně připsat umělce k danému návrhu. Z dochovaných kreseb lze z části zrekonstruovat výslednou podobu scény, ať už při představení nové hry v divadle nebo v rámci slavností u příležitosti různých oslav. Bramanteho návrh dokazuje, že kombinované perspektivní scény se používalo již na konci 15. století, na rozdíl od rozšířeného názoru založeného na údajích z Giorgio Vasariho a Sebastiana Serlia, kteří přisuzují vytvoření takovéto scény až Baltassare Peruzziho.³⁶⁹ Jevištní návrh v tomto momentě sehrál důležitou roli, vyvrátil tvrzení dobových textů. Celá problematika je mnohem složitější. Musíme si uvědomit, že kompoziční pojetí prostoru se utvářelo postupně v dlouhém procesu. Bramanteho návrh je založený na osově souměrnosti, na průhledu ulicí lemovanou symetricky rozmístěnými domy po obou stranách přerušeny obloukem brány a uzavřený v dálce frontálně

³⁶⁷ HILMERA 1965, 22.

³⁶⁸ JACQUOT 1961, 166.

³⁶⁹ KINDERMANN 1959, s. 90; Hans Willich informace renesančních spisovatelů přijímá kriticky a klade vytvoření scény nového typu pouze do římského okruhu ohraničeného jmény Bramanteho, Peruzziho a Raffaela, ale odmítá možnost, že by Bramante tvořil pro divadlo a zdůrazňuje, že se renesanční scénografové pravděpodobně opřeli o jeho dílo jen jako inspirační zdroj.

situovaným chrámovým průčelím. Z tohoto popisu je patrné, že návrhy renesančního divadla šly ruku v ruce s vývojem italského výtvarného umění.

V souboru dochovaných jevištních návrhů renesančního divadla nalezneme také jméno architekta Baldassarra Lanciho, rodáka z Urbina, který se narodil v roce 1510 a svojí tvorbou vyplnil pomyslnou mezeru. I bez důkladnějšího studia Lanciho práce je patrné, že během svého života navštívil Toskánsko, přesněji Florencii nebo Sienu. Na dochovaném návrhu dekorací³⁷⁰ je vidět na středovou osu situovaná kompozice, skládající se z florentských budov, krásně rozpoznatelný je Palazzo della Signorie po pravé straně a v pozadí kupole florentského dómu. Kresba zachycuje jen část jeviště s kulisami, které působí dojmem, že jsou již určené pro hraní v nich a ne, jak bylo v té době zvykem, v plánu před nimi. Způsob využití dekorací čistě jako pozadí hry se následně dochovalo v Teatro Olimpico. V případě, že by se opravdu mohlo jednat o typ jeviště, u něhož se využívalo celé hloubky scény, mohlo by jít v té době o použití nového způsobu prezentace představení. V porovnání s Peruzziho návrhy by tomuto tvrzení mohlo napovídat rozložení domů na kresbě. I přes osově souměrnou kompozici jsou budovy dekorací skládané po stranách s volným průhledem na dóm v pozadí. Zatímco na dřívějších návrzích je patrná volná plocha v přední části s jednoduchým dekoračním fundusem po stranách, za kterým se odehrává perspektivní hra ulic (či jiného typu kulis) s různě vyčnívajícimi domy do cesty. Tento detail odlišuje Lanciho kresbu od dosud popsaných a nabízí teorii o novém využití scény.

³⁷⁰ Dnes ve Florencii v Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 404/P – Baldassarre Lanci, Prospettiva Teatrale, 593 x 695 mm, kresba tužkou, perem lavírovaná.

Bavíme-li se o umění kresby renesance a baroka a jejich rozdílech a celkového vnímání jedné nebo druhé epochy, nelze se vyhnout měnícímu se smýšlení zejména o umění baroka a jeho úloze během staletí. Až v roce 1888 Heinrich Wölfflin přišel první s definicí baroka jako zvláštní kulturně-historické a umělecké epochy na základě srovnání s renesancí, např. Burckhardt nikdy nedokázal odlišit renesanci od baroka. Do té doby platilo, že baroko je nekonečným rozkladem a úpadkem renesance. Václav Černý ve své práci přichází s tvrzením, že významnější je kulturně-historický důvod; baroko na renesanci přímo navazuje a překonává ji, řeší krizi, ve kterou renesance přirozeným rozvojem své vlastní podstaty nutně vyústila, a to nejen v umění, ale v nejširší rozloze vztahů sociálních, politických, kulturních, mravních a i v samém pocitu života vůbec. *„Renesance vyvolala svými důsledky jednu z nejobrovitějších krizí životních jistot v historii člověka naší vzdělanosti, jen doba nástupu křesťanství nebo doba naše mohou s ní po té stránce být srovnávány; a baroko je reakcí na tuto krizi, pokusem ji vyhojit.“*³⁷¹ Takové tvrzení je nepopíratelně velmi subjektivním názorem jedince. Přesto zůstává otázkou, na kolik by se dalo uplatnit případně na umění divadla? Ve vývoji divadla, jak je patrné nejen z kreseb ale i dobových spisů o architektuře, postupně docházelo ke zdokonalování jeviště a kulisy, které vedlo k vytvoření divadla, jehož základní podoba byla a stále je používána po dobu několika staletí. Proměna, reflektující případnou krizi, mohla být zaznamenána spíše v repertoáru divadla než po technické a výtvarné stránce. Z hlediska výtvarného provedení mají dochované kulisy při detailnějším studiu blízko spíše k mladší generaci impresionistů, ale tento samotný fakt se nepromítal do podoby scénických návrhů.

³⁷¹ ČERNÝ 2009, s. 7.

V Čechách je situace trochu odlišná. Druhá čtvrtina 16. století je vymezena nástupem Habsburků na český trůn. Divadlo zaznamenalo proměnu v tom smyslu, že se přesouvá z církevních institucí do škol. I přesto, že se humanistické školní divadlo stává světskou záležitostí a úměrně tomu přibývá i her se světskou tematikou, je naše dramatická tvorba ovlivněna reformační orientací a stále podstatně závislá na biblických námětech. Nejméně zpráv z tohoto období je o divadelní technice a scénické výpravě, čímž se liší od humanistického divadla v Itálii. V následujícím období až do roku 1620 se způsob použití divadelního prostoru v podstatě výrazněji nemění. Pokud bychom v tomto období chtěli stručně shrnout vývoj divadla u nás, vypadalo by přibližně následovně. *„Vývojově navazuje jezuitské školní divadlo na dozrívající projevy divadla mysterijního, hlavně v případech představení v otevřeném prostoru, jak ještě doložíme příklady z našeho prostředí. Jeho základem je však zároveň divadlo humanistické; vzniklo jako konkurence divadelní činnosti většinou utrakvistických, ale i katolických městských škol, které záhy v tomto ohledu zcela zastínilo.“*³⁷² Důležité je zmínit, že z dochovaných zpráv a dokladů vyplývá, že na počátku tohoto období se u nás ještě neuplatnil vliv italského divadla. Obě tyto polohy najdeme i v zahraničí, divadlo mysterijní ve Francii a Švýcarsku a divadlo měšťanských škol v Porýní a Štrasburku. Naše země v té době také ovlivnil vývoj v sousedním Rakousku, zejména divadlo ve Vídni.

Zpravidla se při rozboru jevištních dekorací ustálilo dělení kulis podle scén a jednotlivých jednání a dle toho se ikonografie divadelní dekorace dělí tematicky (ulice, les, vězení, přístav, palác, městský dům, zahrada). U všech můžeme najít příklady návrhů dodnes zachované v různých evropských sbírkách. Nejstarší

³⁷² BARTUŠEK 2010, s. 36.

scenérií renesančního a barokního divadla a také nejrozšířenější až do 17. století je dekorace ulice, která měla už po celé barokní období závaznou podobu, kdy celý hrací prostor až k zadnímu prospektu lemuje symetricky uspořádaná ulice s pravidelně rozmístěnými domy. Příklad vyobrazení scény v textu dokládá kniha Gonzagovy hry *Gl'Ingannatti* vydané roku 1582 v Benátkách. Několik dalších návrhů zachycuje obměnu zadního nebo předního plánu dekorací, pomocí kterého se umělci snažili zachytit hloubkový pohyb prostoru a dodat scéně dominantu, ať už v popředí nebo na pozadí scény za použití zobrazení řeky, říčního přístavu či mostu. Nejstarší známý návrh je z počátku 17. století z roku 1608 od Giulia Parigiho a zachycuje „Palác Fámy“, kde na popředí dominuje zřícená ulice a jeviště uzavírá chrámová stavba. Podobné řešení se udrželo po celé 17. století, což můžeme vidět na návrhu dekorací od Giacoma Torelliho z roku 1650 k prvnímu jednání Corneillovy *Andromedy* a na Kletzelově dekoraci k opeře *Camillo generoso* z roku 1693.³⁷³ S vodním prvkem v kombinaci s architekturou pracuje také Inigo Jones ve svém návrhu pro hru *Salmacida Spolia* z roku 1640, kde na konci scény uzavírá jeviště třemi oblouky most a Giacomo Torelli používá vodní příkop při tvorbě dekorací k opeře *La finta pazza*. Postranní domy zůstávaly v podstatě stejné. Místo, kde se projevila změna v průběhu let, byl zadní prospekt a také u technického provedení bočních kulis. Po využití bran a vodního elementu jako dominantního prvku se objevuje nový způsob řešení, který se snažil přerušit monotónní hloubkový pohyb dekorací a tak scénu prostorově uzavřít. Na zadním prospektu se horizont, původně sbíhající do jednoho bodu, rozvětjuje do dvou nebo i tří s vlastním úběžníkem. Na podobném principu jsou už založeny dekorace městských domů od Vincenza Scamozziho pro Palladiovo divadlo ve Vicenze.

³⁷³ HILMERA 1965, s. 20

Příklady takového uspořádání lze najít již ve třetí čtvrtině 16. století u dekorace od Francesca Salviatiho nebo Bountalentioho návrhy pro florentská představení z roku 1589. Ze 17. století jsou nejznámějšími ukázky takto řešeného závěru, návrhy od Alfonsa Parigiho pro hru *Solimana* z roku 1620 a samozřejmě dekorace od Giacoma Torelliho ze sbírky „Apparati scenici per il Teatro Novissimo di Venetia“ z roku 1644.³⁷⁴ Ze známých vyobrazení je patrné, že zájem o tyto dekorace v 18. století polevil.

O proměně barokního jeviště a jeho používání se zmiňuje Niccolo Sabbattini, který popisuje, jak se dekorace typu pevné konstrukce udržely v praxi i poté, co se již změnilo pojetí jevištního prostoru a začalo se využívat celé hloubky hrací plochy. Sabbattini ve své knize z roku 1637 popisuje pevné dekorace jako rovnocenné proměnné scéně. Toto lze doložit i na několika příkladech z první poloviny 17. století, a to např. na hře *Floriméne*³⁷⁵ od Iniga Jonese z roku 1635, v Buffequinově výpravě Richelieuovy hry *Mirame* z roku 1641. Scéna s pevnou konstrukcí ovšem vyhovovala pouze omezenému počtu her (byly to například antické tragédie, komedie nebo klasické francouzské hry) a začaly být vyžadovány proměnné scény, které se dají během představení měnit podle potřeby. S tím se začala řešit i otázka výměny pozadí, nejběžnější byl pravděpodobně způsob, který je zachycen na plátnech anglických scén (například Inigo Jones – *Floriméne* 1635, *Salmacida Spolia* 1640, John Webb – *The Siege of Rhodes* 1656, *Mustaphe* 1655).³⁷⁶ To se objevuje mezi dalšími variantami i u Sabbattiniho. Právě zadní prospekt byl částí, jež prošla důležitou proměnou během působení rodiny Bibienů.

³⁷⁴ Tamtéž, s. 21.

³⁷⁵ SABBATTINI, Niccolo: „*Pratica di fabricar Scene*“, 1637.

³⁷⁶ HILMERA 1965, s. 14.

Vrátíme-li se však k celkovému pojetí prostoru systém pohyblivých kulis, sufit a zadního plochého prospektu je již v první polovině 17. století převládajícím pravidlem, ale o barokním jevištním prostoru můžeme prvně mluvit už v 80. letech 16. století. Zatímco na raných barokních dekoracích je prostor podaný, zejména zobrazení ulice, stylizovaně ale v detailech realisticky, tak v pozdější době, v díle rodiny Galli Bibienů, je vidět příklon hlavně do minulosti a jejich návrhy zobrazují ideální veduty měst plné ruin a antických nebo historických budov poskládaných do fantaskních nereálných krajín v jejich typickém schématu „per angolo“.

Nezávisle na zobrazovaném, i přes veškerý vývoj, posun a dobu se tak dá smysl kresby shrnout následujícím způsobem: Kresba není omezena technickými zábranami a dává umělci možnost, aby kdykoliv a v podstatě kdekoliv zachytil svou myšlenku, aby prostřednictvím kresby vyslovil své „poselství“. Právě bezprostřednost jejího vzniku nám dokáže vypovědět hodně nejen o jejím tvůrci, ale i o chvíli, kdy vznikala. Dokážeme si, že i zdánlivě tak neosobní kresba, jako je kresba s dominantní architekturou, může být osobní víc, než se může zdát. Důležité je mít také neustále na paměti, že autor kreseb se často neshoduje s malířem kulis. Dekorace jsou zpravidla vyhotoveny jinou osobu podle návrhů toho onoho scénografa. Mnohem zajímavější tudíž bývá studium nepřeborného množství jevištních kreseb, které se zprvu může zdát jako neukončitelná práce. O komplikovanosti a z toho plynoucí téměř bezradnosti se rozepsal Preiss: *„Otázkou bývá luštění autorství nepřeborného a přitom dosud jen zčásti publikovaného materiálu anonymních divadelních návrhů, určování jednotlivých „rukou“, které je věcí přinejmenším spornou. Profesionální scénografové, tedy představitelé oblasti, jež byla drahnou dobu výlučně v rukou italských umělců,*

často rodinně sdružovaných, byli svým učením a výchovou přímo vedeni k vzájemnému splývání [...] a vstřebávání podnětů nebo relativně originálních výtvarných nápadů svých souputníků, a tedy k jednotě projevu. Tudíž každý, kdo se odvažuje na tuto nejistou půdu, ocitá se v labyrintu podobností.“³⁷⁷ Ano zpočátku se tato půda může jevit jako poměrně nejistá a bezvýsledná. Pravdou je, že studium jevištních návrhů vyžaduje delší ponoření se do problematiky a závěry se dělají obtížněji. Nicméně stejně jako ostatní kresby i tady lze vysledovat rysy patřící jedné osobě, i když opravdovou jistotu v určení autorství nebudete mít pravděpodobně nikdy. Určitě je jednodušší dojít k závěru, kdo autorem návrhů není. Každopádně i vyloučení toho či onoho umělce je krok kupředu. Přerušení řetězce přejímání mylného určení autora je velkým krokem, jenž otevírá prostor pro nové zkoumání a zamyšlení se nad dalšími možnostmi. Jak si ukážeme na několika příkladech. Podobně jako u rukopisu, který je sice možné napodobit, při studiu poznáme odchylky, stejně tak lze v některých případech nalézt rozdíly na jevištních návrzích i v rámci rodinné produkce, kde běžně dochází ke splývání. Jak uvádí Preiss „divadlo na konci 18. věku [...] se stalo novou základnou „souborného uměleckého díla“, středobodem veškerého uměleckého dění.“³⁷⁸

V nejedné vědecké práci se lze dočíst o spojení divadelních návrhů (výtvarnictví) s nástěnnou malbou. Tuto vazbu podporují, resp. dokazují i samotní scénografové, kteří vedle umělecké produkce pro divadlo přijímají zakázky i na výmalbu šlechtických sídel či kostelů. Pro konkrétní příklady nemusíme chodit daleko. Postačí, když se podíváme do řad rodiny Galli Bibienů. Ke konci 17. století (kol. 1687) vymalovali Francesco (za pomoci svých

³⁷⁷ PREISS 2000, s. 247.

³⁷⁸ PREISS 1986, s. 418.

spolupracovníků) a Ferdinando Galli Bibiena hlavní galerii ve Ville Santucci Fontanelli.³⁷⁹ Francesco s Ferdinandem společně vytvořili místnost, která svým zpracováním vybízí k průchodům do hloubky a nenechává na pochybách, že umělci kolem sebe stvořili imaginární prostor plný pochyb či otázek „kamže ty řady sloupů postupují a co za nimi nalezneme“. Svým způsobem můžeme říci, že se nacházíme na jevišti v sálovém prostoru a jen čekáme na moment, kdy mezi nás vkročí herci a rozehrají svůj um. Umělci v podstatě, uplatnili návrhy architektury využitelné ke scéně sloupového sálu do reálného prostoru a „oživili“ tak fantaskní smyšlený svět tradiční pro divadlo.

V neposlední řadě se divadelní tvorba dává do spojitosti s malbou quadratury. Propojení s perspektivní výzdobou od dob renesance se v literatuře objevovala s menší či větší mírou souhlasu již v první polovině 20. století. Návaznost na tento specifický druh nástěnné perspektivní iluzivní malby je nejvíce rozpoznatelná na konci 17. století. Toto spojení je naprosto jasné a nejenom ve smyslu teoretických inspiračních vlivů, jako jsou díla již zmíněného Peruzzi, Palladia nebo Serlia. Experimentování s pohledy za roh, nepopsatelnou architekturou či diagonálně osovou kompozicí se začalo uplatňovat čím dál více a vycházelo z myšlenkové oblasti, zkoumající či propojující malbu nástěnnou se scénografickou. Ta se v určitém místě může dostat do bodu, kdy v některých případech potlačí divadelní rysy. Příklad dokládající takové propojení, je například fresková výzdoba od Francesca Galli Bibieny v Palazzo Fantuzzi,³⁸⁰ která vznikla

³⁷⁹ V roce 2007 se ve vile konala výstava na téma „*Architettura dipinta: Le decorazioni parmensi dei Galli Bibiena*“, v době od 13. října do 2. prosince 2007.

³⁸⁰ CHIARENZA, Stefano: Architecture and Perspective in the Set Drawings of the Galli Bibiena. In: *Nexus Network Journal. Architecture and Mathematics*, Volume 18, Issue 3, s. 723–742, s. 725.

v letech 1678–1684. Na fresce se objevuje iluzivní architektura dvou asymetrických galerií doplněných o mytologické božstvo. Nejsilnější pouto mezi quadraturní malbou nalézáme přibližně na konci 17. století, kdy se do pozadí dostává klasická perspektivní malba. Již v této době lze spatřovat stoupající vliv rodiny Galli Bibienů. Jako příklad může posloužit detail architektury od Carla Antonio Buffagnotti z Metropolitan Museum of Art,³⁸¹ který je provedený dle návrhu Ferdinanda Galli Bibieny.

Článek je také možné stáhnout na WWW:

<https://link.springer.com/content/pdf/10.1007%2Fs00004-016-0304-x.pdf>.

³⁸¹ Carlo Antonio Buffagnotti, Architektonický detail, lept, mědiryt, 183 x 250 mm. Metropolitan Museum of Art, 2012.136.153. Více na WWW:

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/397353>

6 Osobnosti barokní scénografie s vazbou na scénografickou produkci v České republice

Problematika šlechtického barokního divadla v Českých zemích je téma rozporuplné. Na jedné straně se při studování odborné bibliografie jeví jako obor těšící se velké pozornosti zejména ve starší literatuře, která ukazuje neúplnost a určitou pohledovou omezenost textů předchozích. Na straně druhé stojí výsledky bádání současného, odborné texty, které se zabývají hlavně divadly a kulisami zachovanými. Největší zájem samozřejmě upoutává divadlo v Litomyšli s dochovanými jevištními dekoracemi od Josefa Platzera a zámecké divadlo v Českém Krumlově s kulisami od vídeňských mistrů.

Už od renesance byly návrhy scén a jejich výtvarné ztvárnění úzce spjato s patronátem královských rodů a šlechticů. Architekti a malíři se stávali i scénografy a inženýry. Díky bohatým zkušenostem z různých oborů patřili k všestranným, svými dovednostmi téměř až ke geniálním umělcům. Práce barokního scénografa byla natolik dokonalá, že během pár sekund byl schopný přeměnit celou scénu, palác zahalit do mraků nebo město pohltnout plameny či záplavami.

Od 17. století lze v jevištní tvorbě spatřovat, resp. u umělců věnujících se scénografii, určitý trend. Směr již neudávají úspěšní jednotlivci, ale kormidla se ujímají celé rodiny umělců, předávající si v rámci rodinných dílen pomyslné „žezlo“ z generace na generaci. V rámci těchto dílen docházelo k opakování vzorů a využívání motivů při různých zakázkách a to i mezi jednotlivými členy rodiny. Při určování je tak těžké rozeznat, o kterého člena rodiny se jedná. Mezi nejvýznamnější rodinu scénografů, jež ovlivnil jevištní tvorbu napříč 18. stoletím,

s počátky již na konci 17. století, patří italská rodina Galli Bibienů. Tato rodina udala směr nejen v Itálii, ale svůj vliv rozšířila po celé Evropě. Ve světě se k významným italským jménům scénografů řadí kromě členů rodiny Galli Bibienů, také rodina Quaglio a Galliari. Všechny tyto rody měly několik generací, které udržely svojí výtvarnou tradici v rámci rodiny a nepopíratelně měly vliv na vizuální pojetí divadla v celé Evropě více než dvě století. Na rozdíl od divadla renesančního bylo u nás divadlo barokní již pod přímým působením z Itálie. Století sedmnácté je ve znamení rodiny Burnacini a v 18. století (minimálně v první polovině) se české země snaží vyrovnat s tvorbou rodiny Galli Bibienů, kteří výrazně ovlivnili scénografickou tvorbu u nás.

Při studiu, dalo by se říci, jakéhokoli umělce / scénografa se setkáváme s vlivem této rodiny. Ale i přes výraznou pozici Galli Bibienů existují další umělci, kteří uplatnili svojí tvorbu tak, že dokázali ovlivnit. Zmiňme se například o Giovanni Battistovi Piranesim, jehož fantaskní a snově příznačné sklepní prostory ovlivnily nejednoho umělce. V dílech scénografů se objevuje nejčastěji právě kombinace vlivu Piranesiho snových sklepů a bibienovských více úběžníkových scén.

Divadlo je složitá instituce, zahrnující dramaturgii, režii, herectví, texty, kostýmy, masky a líčení, scénu, osvětlení, rekvizity, divadelní prostor, zvláštní efekty a také tanec, zpěv a hudbu. Samotné divadlo či drama a představení ovlivňuje samozřejmě ještě mnohem více faktorů. Neměli bychom zapomenout i na jeho funkci a úlohu v rámci příslušného období a kultury. Divadlo bylo oblíbenou zábavou ve vysokých kruzích, které měly přímý vliv na zakázky umělecké, ať už se jedná o architekturu, sochařství či malířství. Pojmout všechny tyto složky a vlivy stejnou odbornou měrou v jedno je nelehký úkol. Neméně důležitým a zajímavým předstupněm samotných divadelních dekorací jsou jejich

návrhy. Zachování některých našich kulís, které jsou v poměrně skvělém stavu a dochované téměř kompletní sety, v rámci Evropy vynikají nad ostatními a dají se nazvat unikátními v celé Evropě. V porovnání s kresbami na našem území se jedná o opak. Kresebných návrhů, resp. návrhů od vícero umělců, se u nás nenachází mnoho, ale připsání případného autora nebo okruh umělce je o to zajímavější. Jinak tomu je v případě grafických listů, jejichž prostřednictvím máme dochovanou podobu divadla na Pražském hradě od Guiseppe Galli–Bibieny nebo nespočet návrhů od Josefa Platzera.

Teatrálnost projevu, ať už výtvarného či v chování lidí, nás doprovází již od počátku. Drama se prolíná veškerými kulturami. V divadle, přesněji „divadelnosti“ byla sama podstata barokního myšlení. Divadelní chování se promítalo do všech sfér života, ať už se jednalo o akce sakrální, lidové nebo profánní ve šlechtických rezidencích např. korunovace, průvody městem, bohoslužby, kde se prolíná několik smyslových vjemů, dopadající na věřící a diváky.

6.1 Dva divadelní návrhy z 18. století od Angela Carboniho (?) z Národní galerie v Praze a jejich ovlivnění rodinou Galli Bibienů

V Národní galerii v Praze se pod označením Anonym 18. století³⁸² nalézají dvě kresby [57, 58] s návrhem divadelního jeviště. Bohužel obě kresby byly v době,

³⁸² Text týkající dvou původně anonymních kreseb z Národní galerie v Praze jsem prvně publikovala ve sborníku z mezinárodní doktorandské konference v roce 2014, kde se průběžně prezentuje pokrok studenta. Srov. BENČOVÁ, Monika: Anonymní návrhy barokního divadla v 18. století a jejich ovlivnění rodinou Bibienů. In: *Cultural Transfer. Umělecká výměna mezi Itálií*

kdy jsem jim začala věnovat pozornost, v poměrně špatném stavu. U obou se jedná o lavírované perokresby,³⁸³ zobrazující reprezentativní prostory, situované na středovou osu. Na první je zobrazený sloupový sál královského paláce, honosně vyzdobený sochami jak v přízemí, tak i v prvním patře návrhu zakončeným bohatě profilovaným stropem žebry. Z balkonů visí rozvěšené drapérie po celém obvodu sálů i z dalších stran balkonů, uprostřed nichž jsou zavěšené kartuše s portréty. Kartuši usazenou uprostřed návrhu nadnášejí dva andílci. Celý prostor působí velice slavnostně a je připravený na velkou událost. Druhá kresba také představuje reprezentativní prostory paláce. Tentokrát se jedná o rozsáhlý sál v závěru s několikaramenným schodištěm. V popředí je vidět pár sloupů s karyatidami, za kterými se rozvětjuje čtyřramenné schodiště zubatě do prvního patra. Kompozice je situovaná osově na střed, uprostřed je dominantní socha ženské figury na vysokém podstavci a za ní ve středu schodiště architektura podpírající druhé patro tvoří jakýsi baldachýn v mezipatře schodiště. Ten s pomocí dalších torčovaných sloupů rozděluje prostor na dvě části a vytváří tak skrz průhled do zadní části dojem větší hloubky než by pravděpodobně ve skutečnosti byla. V přední části schodiště andílci nadnášejí kartuše s portréty. Celá kresba je rozdělena do tří etáží – přední část schodiště se sloupy s karyatidami, střední část s průhledem na zadní část schodiště skrz baldachýnovou architekturu a nahoře zakončené druhým patrem s okny a sochařskou výzdobou.

a střední Evropou, sborník příspěvků mezinárodní konference studentů doktorských studijních oborů, Praha 2014, s. 121–128.

³⁸³ Angelo Carboni (?), Návrh divadelní architektury, kresba perem, lavírováno, kolem 1750, Národní galerie v Praze, DK 6690. Angelo Carboni (?), Návrh divadelní architektury, kresba perem, lavírováno, kolem 1750, Národní galerie v Praze, DK 6691.

Z těchto kreseb je jasně patrný vliv Galli Bibienů, nabízí se tedy otázka, jestli nešlo přímo o některého žáka anebo následovníka rodiny Galli Bibienů, ať už se jedná o Ferdinanda nebo Giuseppe Galli Bibieny. Určení nebude jednoduché a to z důvodu, že ne u všech je v dnešní době možné studovat jejich kresebné návrhy. Budu se tedy opírat i o fakta z jejich života. Pokud zaměříme naši pozornost na divadelní tvorbu italských autorů u nás, nelze se vyhnout několika důležitým momentům a jménům. Kromě vrcholného výkonu Giuseppe Bibieny a jeho mohutné inscenace opery na Pražském hradě u příležitosti korunovace Karla VI. na českého krále roku 1723 v Praze, se v Čechách při různých příležitostech objevují jména dalších italských scénografů, o kterých máme více či méně dochovaných informací. Příliš se toho neví o činnosti Giuseppova bratra Giovannim Mariovi Fabianovi Sebastianovi Galli Bibienovi, který se měl údajně bohatě oženit a žít v Praze v letech 1725 až do své smrti v roce 1769.³⁸⁴ Podle nijak doloženého údaje, který uvádí Dlabač, měl v Praze společně s Giuseppem Galli Bibienou pracovat také Giuseppe Landi, méně známý žák Ferdinanda a být v Praze roku 1739³⁸⁵. Významně už ovšem do dění barokního divadla zejména v Praze zasáhl hrabě František Antonín Špork (1662–1738), jemuž se povedlo spolupracovat hned s několika italskými scénografy. Roku 1701 nechal postavit volnou divadelní budovu u svého paláce v Hybernské ulici, úprava dnes nedochované dřevostavby byla provedena podle návrhu divadelního malíře a architekta Innocenza Bellavity (1690–1762) z Verony a ten také vytvořil dekorace k uvedení první opery „Orlando furioso“, ty byly následně použity i pro

³⁸⁴ PODLAHA: „Materiálie“, 1924–1925, s. 524; DLABAČ, Jan Bohumír: *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theile auch für Mähren und Schlesien*, II, 1815, s. 441.

³⁸⁵ DLABAČ 1815, II, s. 177–178.

další inscenace, jak byla běžná praxe. Následně pak cestoval za prací dle poptávky po celé Evropě (v Turíně, v Miláně, v Ludwisburgu a poté ve Stockholmu). Jediným svědectvím o jeho tvorbě je zachovaných pár kresebných jevištních návrhů.³⁸⁶ Zajímavější už jsou ovšem události z roku 1725, kdy došlo k větším pracím na budově divadla a začíná se objevovat jméno méně známého Bolognana Vincenza del Buono až do roku 1729. O jeho další činnosti se toho u nás příliš neví.³⁸⁷ V Itálii je známý také jako Ferdinando da Bologna, narozený v červnu v roce 1704 Domenicovi dal Buono a Cecílii Marii Alberini a pokřtěn byl jako Vincenzo. V mládí začínal s kresbou v ateliéru kresby a ve škole dekorativní malby a scénografie u Ferdinanda Galli Bibieni, kde se stal jedním z jeho vážených žáků.

Obě kresby byly poprvé publikovány již ve sborníku z doktorandské konference konané v roce 2014 na KTF UK. V příspěvku jsem se zamýšlela nad propojením návrhů s českým prostředím a možným autorstvím, a to na základě rozboru kresby v porovnání s dalšími umělci a místy. Výsledný verdikt jsem podpořila možností umělcova působení na území dnešní České republiky a doložením, pro kterou operu či představení se mohlo jednat. Bezpochyby se jedná o kvalitní návrhy, ale vykazují výtvarný rukopis někoho tak významného jako některého člena rodiny Galli Bibienů? Zásadní otázkou bylo, jestli je možné, aby kresby vznikly již mezi léty 1725–1729. Jen o pár let dříve vytvořil své kulisy Giuseppe Galli Bibiena pro pražské představení „*Costanza e Fortezza*“ a pro toto období jsou typické dramatické kompozice. Což obě tyto kresby vykazují, ale ve srovnání s bibienovskou dramatickostí je patrný rozdíl. Nicméně spojitost s touto

³⁸⁶ NAŇKOVÁ 1974, s. 237.

³⁸⁷ PREISS 1986, s. 429.

významnou rodinou nelze upřít. Předchozí rozbor divadel na území ČR nám poskytl potřebný přehled, jací umělci se u nás pohybovali a jaké kulisy byly žádané. Pravděpodobnější se tedy jevila datace kreseb spíše kolem poloviny 18. století. V této době se v Praze objevuje italský scénograf Angelo Carboni, jehož existence je doložena v Královském národním divadle v Kotcích, ale pro české badatele zůstává jeho práce spíše neznámá. Otevření tohoto divadla staroměstským magistrátem bylo další významnou událostí v Praze. K vytvoření dekorací z roku 1738 pro zahájení byl pověřen český freskař Václav Vavřinec Reiner, ale v té době se ještě jméno Angela Carboniho neobjevuje. To až od podzimu roku 1749. Carboni byl italský scénograf a také žák Ferdinanda Galli Bibieny. Boloňan narozený v druhém nebo třetím desetiletí 18. století. Dle Orettiho mohl v roce 1738 a také o rok později získat ocenění v soutěži „Marsili di architettura“.³⁸⁸ Bianconi se domnívá, že mohl být i žákem Pietra Scandellariho.³⁸⁹ O Angelo Carbonim například víme, že v roce 1743 v Bologni vytvořil stroj na ohňostroj na veřejném náměstí při příležitosti povýšení Alessandra Tanariho a Filippa Maria Montiho na bolognské kardinály. O šest let později, v roce 1749, byl již aktivní v Praze, kde měl připravit výpravy o 22 proměnách u příležitosti uvedení hry *Demofonte* a poté v roce 1750 je jeho jméno uváděné na librettech *Alessandro nelle Indie* a *Ezio*, impresáři nejen těchto dvou představení se stal Giovanni Battista Locatelli. V následujících letech se objevil znovu v Bologni, Parmě a v Rusku (konkrétně v Moskvě a Petrohradě).

³⁸⁸ ORETTI, Marcello: *Notizie de' professori del disegno cioè pittori, scultori e architetti bolognesi e forestieri di sua scuola*, s. 321–326, ms. B. 123–132, Bologna, Biblioteca comunale dell'Archiginnasio di Bologna.

³⁸⁹ BIANCONI, Carlo: *Pitture, sculture e architetture della città di Bologna*, Bologna 1776, s. 349.

Prostudujeme-li si jeho kresby, které jsou v dnešní době uloženy v Benátkách ve Fondazione Giorgio Cini a v Londýně ve Victoria and Albert Museum, vzala jsem tohoto umělce v úvahu jako možného autora. V Benátkách se nacházejí v dnešní době dvě kresby, které jsou Carbonimu připisované. U obou se jedná o návrh dekorace na strop, první je signována a datována nápisem „*lo Angelo Carboni invento in S. Pietroburg 1764*“ [59],³⁹⁰ druhá kresba [60] mu byla dodatečně připsána.³⁹¹ Na jeho návrzích je stejně jako na pražských kresbách patrný vliv rodiny Galli Bibienů. Kromě jejich kreseb se dochovala také řada návrhů, které se v dnešní době označují jako „maniera di Bibiena“. Vezmeme-li v úvahu i tuto možnost, na první pohled je patrné, že se nejedná o umělce jen vzdáleně ovlivněného jejich dílem, ale o scénografa, který musel být v těsném kontaktu s touto významnou rodinou. Samozřejmě kresby nedosahují takových kvalit, jako je například jeden z návrhů Giuseppe Galli Bibieny, jenž se dnes nachází na zámku v Uherčicích, kam byly všechny zapůjčeny ze zámku v Jaroměřicích nad Rokytnou. Porovnáme-li jak kresby pražské, tak i návrhy Angela Carboniho a Galli Bibienovi můžeme vidět těsnou souvislost a jednoznačné propojení pražských kreseb s některým spolupracovníkem, v tomto případě spíše přímo se žákem jednoho z členů rodiny Galli Bibienů. Zajímavým momentem na Carboniho kresbě v Benátkách je i to, že je kresba kolorována žlutým akvarelem. To lze např. vidět i na návrzích Ferdinanda Galli Bibieny, které ovšem patří mezi výjimky, protože pro tuto dobu byla u divadelních návrhů typická monochromaticnost. Podobnost s dílem Galli Bibienů prostřednictvím Carboniho

³⁹⁰ Angelo Carboni, Motivo decorativo per soffitto, kresba perem, kolorováno, 270 x 315 mm, FD 31938, Fondazione Giorgio Cini. MATTEUCCI 1980, s. 27, kat. č. 28, obr. 18.

³⁹¹ Angelo Carboni, Motivo decorativo per soffitto, kresba perem, kolorováno, 231 x 269 mm, FD 31937, Fondazione Giorgio Cini. MATTEUCCI 1980, s. 27, kat. č. 27, obr. 19.

výtvarného rukopisu na našich kresbách je možné pozorovat i v detailech například na krásných figurách postav u sloupů. Nezapomeneme-li i na rozdílnost ruky autora u jednotlivých kreseb připsaných jednomu umělcovi, je velmi pravděpodobné, že by autorem pražských kreseb mohl být opravdu Angelo Carboni. S přihlédnutím také k námětu kreseb ve srovnání s librety resp. jednotlivými scénami libret, pro které měl Carboni vytvořit sety dekorací, mohly být pražské návrhy využity jak pro operu *Alessandro nelle Indie* (libreto 1726) ve druhém jednání tak i v opeře *Demofonte* (libreto 1733) ve třetím jednání, kde se děj částečně odehrává ve velkolepých prostorách královského paláce slavnostně vyzdobeného při příležitosti svatby.

Později v divadle v Kotcích působili ještě další domácí umělci např. Josef Redelmayer, tvrzení o jeho těsné spolupráci s Giuseppem je zatím neprokazatelné a jeho vrstevník Josef Hager, který se prý školil ve Vídni u Antonia d'Agostini a měl projít i průpravou u Giuseppe Galli Bibieny. Působení D'Agostina je doloženo také ve starém dřevěném „Comedienhausu“ na zámku v Českém Krumlově, který byl roku 1761 stržen a nahrazen zděnou stavbou, na jejímž dekoračním fundusu měl původně pracovat Josef Hager, což se nakonec neuskutečnilo.³⁹² O dalších impresáriech italských společností, kteří se u nás vystřídali, není nic známo. Objevují se už pouze dvě jména, v letech 1763–1779 návrhovač kostýmů Boloňan Luigi Simoni zv. Moscovita a v letech 1771–1790 scénograf Giovanni Tartini.³⁹³ Můžeme tak říci, že možné připsání pražských kreseb Angelo Carbonimu je pravděpodobné. Ve zbývajících desetiletích 18. století převaha sil italských jevištních výtvarníků vymizela.

³⁹² MAREŠ 1924, s. 490.

³⁹³ PREISS 1986, s. 430.

6.2 Rodina Galli Bibienů a jejich okruh

Kdo byla tolik zmiňovaná rodina Galli Bibienů a proč jí stále dostává tolik prostoru? Vyřkne-li jejich jméno, většinou se vybaví Vídeň ve spojitosti s italským původem, v lepším případě si je spojíme s Bolognou. V Čechách se samozřejmě největší pozornosti dostává Giuseppe Galli Bibienovi, který je spojovaný s pražským hradem. Klan významných jevištních výtvarníků, malířů a architektů Galli Bibienů započal již jeho dědeček Giovanni Maria Galli, zv. Il Vecchio. Giovanni Maria se narodil v roce 1618 v městečku Bibbiena.³⁹⁴ I přesto, že pocházel z Toskánska, se na studia vydal do Bologne, kde se stal učněm a později asistentem Francesca Albaniho, kde se přiučil mistrovství techniky. Nicméně jeho kvality nedosahovali takových výšin a většinu svého života strávil jako malíř vody a fontán převážně na Albaniho obrazech.

Každopádně působení v dílně ovlivnilo to, pod jakým jménem budou ostatní rodinu znát. V dílně se nacházelo vícero jmenovců „Galli“, proto si Giovanni Maria ke svému příjmení připojil přízvisko Bibiena, název města kde se narodil.³⁹⁵

Když bychom měli uvést některé jeho práce, lze zmínit například „*Nanebevstoupení Krista*“ v kostele San Girolamo alla Certosa v Bologni, freska v sala Farnese v Palazzo Comunale v Bologni nebo „*Svatý Augustýn*“ původně z oratorio della Compagnia della cintura di San Giacomo, dnes v Pinacoteca Nazionale di Bologna.

Z potomků Giovanni Maria je v české literatuře nejvíce skloňováno jméno jeho vnuka Giuseppa, ale objevuje se samozřejmě i syn Ferdinand, díky němuž

³⁹⁴ LENZI / BENTINI 2000, s. 20.

³⁹⁵ MAYOR 1945, s. 8.

rodina Galli Bibienů získala své výsostné postavení. Ostatní členové této významné scénografické rodiny zůstávají pro české čtenáře upozaděni, i přesto v našich sbírkách můžeme nalézt jim připsaná díla.

Giovani Maria Galli (1618–1665)³⁹⁶ + Orsola Maria Possenti						
Maria Oriana (1655/56–1749)		Ferdinando (1657–1743) ↓			Francesco (1659–1739) ↓	
Alessandro (1686–1748)		Giovanni Maria (1693–1777)	Giuseppe (1695–1757) ↓	Antonio (1697–1774)	Giovanni Carlo Sicinio (1717–1760)	
		Ferdinando Antonio (1727–1788)	Giuseppe (lékař) ↓	Carlo Bernardo (1721–1787)		
			Filippo (1765–1842)			

Nejvýraznějším členem tohoto klanu scénografů je bezesporu Ferdinando Galli Bibiena. Coby malého kluka po smrti otce se jej ujal známý bolognský malíř Carlo Cignani (1628–1719) vyučený u Francesca Albaniho a výrazně ovlivněného Correggiem. Po studiu malby a architektury měl Ferdinando, podle Giampietra

³⁹⁶ Roky narození a úmrtí vychází z informací v LENZI / BENTINI 2000, souborného katalogu rodiny Galli Bibienů. Letopočty se v různých publikacích liší, přiklonila jsem se k údajům ve zmíněném katalogu.

Zanottiho,³⁹⁷ „završit své vzdělávání“ malbou dekorací pro kapitána Ercola Rivaniho, který působil jako divadelní inženýr na dvoře Ludvíka XV.³⁹⁸ Studiu quadraturní malby se věnoval ve společnosti Maura Aldrovandiniho a Jacopa Manniniho a perspektivu studoval s Giuliem Troili (zv. Paradosso). Ve svých spisech Ferdinando také vzpomíná na krátkou zkušenost v Římě v roce 1670 a o dva roky v Parmě později s Andreou Seghizzim. V letech 1674–1675 společně s Aldrovandinim spolupracoval na realizaci scény a divadla Fortuna ve Fanu pod vedením významného scénografa a inženýra Giacomu Torelliho,³⁹⁹ který inovoval technickou divadelní mašinerii a poskytl základ pro moderní technické zázemí. Téměř okamžitě se tedy ponořil do scénografické tvorby. Pro rodinu Farnese, jež jej v počátku zaměstnávala nejvíce, navrhoval divadelní sety kulis, nástěnnou výzdobu, architekturu, ale i zahradní uspořádání.⁴⁰⁰ Ferdinandovi se tak dostalo možnosti pracovat pro rodinu, jež nechala vybudovat v letech 1618–1619 jedno z prvních divadel, které disponovalo pohyblivými kulisami, a to Teatro Farnese. Společně se Sebastianem Ricci spolupracoval na výzdobě fresek v Oratorio del Serraglio di San Secondo poblíž Parmy. V roce 1687 bylo znovuotevřeno teatro ducale di Cittadella v Piacenze a poprvé se objevují zobrazení tolik typické pro Ferdinanda tzv. „scena per angolo“ v opeře „*Didio Giuliano*“ od Lotta Lottiho.⁴⁰¹ Přelomovým okamžikem byl v roce 1708 přesun do Barcelony u příležitosti svatby Karla III. Španělského, budoucího císaře Karla VI., s Elizabetou z Braunschweig Wolfenbüttel, kam se Ferdinando přemístil se svojí rodinou a některými

³⁹⁷ ZANOTTI 1739, II, s. 202.

³⁹⁸ MAYOR 1945, s. 8.

³⁹⁹ LENZI / BENTINI 2000, s. 20.

⁴⁰⁰ MAYOR 1945, s. 8.

⁴⁰¹ LENZI / BENTINI 2000, s. 21.

spolupracovníky například Pietrem Righim, kde dohlížel na slavnost. Poté co se stal Karel III. císařem, nechal si do Vídně zavolat Ferdinanda, který s sebou v roce 1712 vzal i dva své syny Alessandra a Giuseppa. Dá se říci, že od tohoto okamžiku se začíná psát kapitola rodiny velkých divadelních scénografů, jež si podmanila celou Evropu, a které ve svém oboru pomyslně „kralovala“ po většinu 18. století.

Za zmínku stojí i Ferdinandův nejmladší syn Antonio, který se narodil dne 1. ledna 1697 v Parmě. V době odchodu Ferdinanda do Barcelony bylo Antoniově teprve dvanáct let, nenásledoval tudíž svého otce a zůstal v Bologni. O dětství a dospívání Antonia Luigiho se dozvídáme tolik, že své výtvarné nadání rozvíjel v okolí malíře a rytce Giovanniho Gioseffo Dal Sole, malíře Felice Torelliho a Marc Antonia Franceschiniho. S otcem se pracovně setkal při zakázce pro Karla VI. ve Vídni. V roce 1719 spolupracoval na obnově teatro della Fortuna ve Fano a se svým strýcem Francescem se podílel na přestavbě teatro Alibert v Římě. V roce 1721 byl povolán svým bratrem Guiseppem na dvůr ve Vídni, kam se neváhal přestěhovat. Z vídeňských zakázek můžeme zmínit například výzdobu galerie v questenberském paláci ve Vídni v roce 1723, na které pracoval společně s Gaetanem Rosou. V roce 1724 se oženil s dcerou svého kolegy štukatéra Santiniho Bussi.⁴⁰²

⁴⁰² LENZI / BENTINI 2000, s. 30.

6.2.1 Kresba královského stanu z Moravské galerie v Brně

S Českou republikou je posledních pár let Antoniovo jméno spojeno skrze kresbu uloženou v Moravské galerii v Brně. V roce 2016 Zdeněk Kazlepka⁴⁰³ s otazníkem připisal Antonioví autorství návrhu scénické dekorace se zobrazením královského stanu. Lavírovaná kresba perem z Moravské galerie v Brně **[61]** zachycuje pohled na zdobený baldachýn s bohatě řasenými závěsy.⁴⁰⁴ Centrálně stavěné kompoziční schéma nechává skrze střední otevřenou část stanu s erbem v kartuši uprostřed nahlédnout do míst na pozadí a rozvádí prostor do maximální hloubky. Kazlepka se v katalogu z roku 2016 při určení autorství odkazuje na jí podobnou verzi ve sbírce Donalda Oenslagera v New Yorku **[62]**.⁴⁰⁵ U návrhů vypichuje podobnosti a velmi pečlivé zpracování, včetně manýristicky zakrucovaných hádkovitých linií, o nichž hovoří jako o příznačných pro umělcův grafický styl. Druhá zmíněná kresba v katalogovém hesle také připisovaná Antonioví je představena jako kreslířský předstupeň obou výše popsanych scénických návrhů a přirovnána je k velmi živě nakreslené skice **[63]** ze sbírek Phyllis Lambertové

⁴⁰³ KAZLEPKA / ZLATOHLÁVEK 2016, kat. č. 24, s. 68–69.

⁴⁰⁴ Antonio Galli Bibiena (?), Královský stan (scénická dekorace), pero lavírováno, 231 x 367 mm, inv. č. B 2748, Moravská galerie v Brně. Kazlepka kresbu publikoval již o rok dříve jako „Antonio Galli Bibiena – dílna“ viz: KAZLEPKA 2015, kat. č. 74, s. 45. Dostupné na WWW: http://sbirky.moravska-galerie.cz/dielo/CZE:MG.B_2748

⁴⁰⁵ Resp. návrh je nyní ve sbírce The Pierpont Morgan Library and Museum v New Yorku pod názvem „Royal Canopy in a Military Encampment“ – kresba perem, hnědý inkoust, lavírováno, 227 x 365 mm. Donalda Oenslagera kresbu do své sbírky získal v roce 1951 a muzeu daroval v roce 1982. Srov. MAYOR 1962, č. 34.

v Chicagu.⁴⁰⁶ Skica zachycuje stejný královský stan s erbem v kartuši uprostřed a Kazlepka jí popisuje jako „primo pensiero“ v rychlém skicovitém provedení. Kresba byla Antoniovì připsána Kelderem a otištěna v roce 1968.⁴⁰⁷ V poslední části katalogového hesla ve stručnosti upozorňuje na vzájemné ovlivňování v kruhu umělecké rodiny Bibienů. Svědčí o tom manýrované typy ženských figur s odkazem na dva návrhy od Franscesca Galli Bibieny uložené v Museu Nacional de Arte Antiga. Ovšem Kazlepka v úvodu popisu uvádí, že kresba je nápadně podobná s několika dalšími návrhy z rukou různých členů rodiny Bibienů. Nicméně kromě informace o ovlivňování v kruhu rodiny a podobnost ženských figur u Franscescových kreseb *Kouzelného Tetidina královského paláce*, v textu nenalzáme odkaz na návrh od jiného člena rodiny, resp. podobný scénický návrh, podle kterého lze upřesnit autora brněnské kresby. Lze tedy říci, že se Kazlepka při určení autorství opíral zejména o newyorskou kresbu, jež byla připsána Antoniovì Galli Bibienovi a na základě této atribuce následně upravil připsání u brněnského scénického návrhu dekorace. Souhlasíme-li s faktem, že brněnská kresba nepopíratelně vykazuje podobnost s newyorským návrhem, je logické se přiklonit i ke stejnému autorovi. V tomto případě však určení autora není tak jednoduše přímočaré, jak by se mohlo zdát. Přestože brněnská kresba dosud

⁴⁰⁶ KAZLEPKA / ZLATOHLÁVEK 2016, s. 68.

⁴⁰⁷ Antonio Galli Bibiena, Studie pro královský stan, kresba perem, sépie, kolorována, 140 x 216 mm, Phyllis B. Lambert. KELDER 1968, kat. č. 60; HAMMOND 2015, kat. č. 40a, s. 470. Disertační práce je ke stažení ve dvou velikostech na WWW: <https://minerva-access.unimelb.edu.au/handle/11343/55610?show=full>.

tak trochu unikala pozornosti badatelů, u newyorského návrhu tomu tak není.⁴⁰⁸ Neskryl se tedy ani autorům katalogu *I Bibiena*. Newyorský návrh se nachází pod katalogovým číslem 35 a jako autor je uveden Francesco Galli Bibiena.⁴⁰⁹ Deanna Lenzi v katalogu zmiňuje, že kresba byla Antoniově připsána Hyatt Mayorem, jež odkazoval na podobnost se scénou od Antonia Galli Bibiena. Toto určení pak bylo obecně převzato a dále interpretováno. Avšak M. Teresa Muraro a Elena Povoledo zasely do této roky přejímané informace nové poznatky. Badatelky poukázaly na Franscesca jako možného autora návrhu a představily newyorskou kresbu ve spojitosti s divadelním vybavením pro teatro Filarmonico ve Veroně, s odkazem v inventáři z roku 1738 a popisem, který se zdá být dle Lenzi dostatečně relevantní. Lenzi dále také doplňuje, že na tuto zakázku svého otce pravděpodobně vzpomínal Franscescův syn Giovanni Carlo Sicinio v roce 1755 v Lisabonu při příležitosti uvedení scény *Alessandro nelle Indie*.⁴¹⁰ Budeme-li se tedy při připsání opírat a vycházet z newyorského návrhu musíme reflektovat i tuto variantu a vyhodnotit informace v souhrnném katalogu z roku 2000. Jako možný autor brněnské kresby tudíž není jen Antonio, ale i jeho strýc Franscesco. Zda se s těmito údaji pracovalo, není z Kazlepky textu patrné. Na nově připsané autorství newyorské kresby reaguje také Victoria Hammond ve své disertační práci, kterou zmiňuje v souvislosti se skicou stanu (dle Kazlepky „primo pensiero“) ze sbírky Phyllis B. Lambert. Domnívá se, že autorem skici je, i přes připsání newyorské kresby Francescovi, Antonio, a to díky svižnosti linií neodpovídajícím

⁴⁰⁸ MAYOR 1945, s. 42; též SCHOLZ, J. / MAYOR, A. H. (eds.): *Baroque and Romantic Stage Design*. New York 1950, n. 44; KELDER 1968, n. 59; OENSLAGER 1975, n. 44, s. 69; MURANO 1978, n. 92, s. 63; MURANO / POVOLEDO 1980, s. 23.

⁴⁰⁹ LENZI / BENTINI 2000, kat. č. 35, obr. 35, s. 268–269.

⁴¹⁰ Tamtéž, s. 269.

rukopisu Francesca. Vyslovuje tedy názor, že se může jednat o model pro Francescovu propracovanější kresbu ve výsledku se čtyřmi figurami uprostřed, nadnášejícími baldachýn.⁴¹¹

Mladší bratr Ferdinanda, Francesco, sice strávil většinu života v Itálii, ale i tak pracoval ve Vídni jako první z rodiny. Svá výtvarná studia dovršil u Lorenza Pasinelliho a Carla Cignaniho,⁴¹² quadraturní malbě se měl dle Zanottiho naučit sám. Po studiu kreseb Antonia a Franscesca bych se přiklonila jako k možnému autorovi spíše k Franscescovi. I přesto, že kresba vykazuje jisté manýristické zakrucované linie tolik typické pro Antonia a zpozorovatelné na jeho dalších kresbách, linie na brněnské kresbě a potažmo i na newyorské jsou spíše popsitelné jako uvolněné než zdobné. Ve srovnání s ostatními Antoniovými návrhy působí tahy pera ve své preciznosti až ledabyle. Kroucení stromů jsou rychlé čáry s patrnými kličkami, zatímco na jiných kresbách Antonio kladl jeden „oblouček tvořící korunu stromu“ vedle druhého bez propojujících kliček. Podobně zase působí ozdobné lemování stanu, jež je vedeno poměrně přesně, což nepasuje s Antoniovými scénickými návrhy tohoto typu. Současně celkové vyznění kresby zanechává odlišný dojem. S přihlédnutím k uvedeným odlišnostem se přikláním k autorství u newyorské kresby k Franscecovi a tudíž i u kresby z Moravské galerie v Brně se domnívám, že možným autorem je spíše Francesco Galli Bibiena.

Nejznámějším členem rodiny Galli Bibiena v Čechách je bezesporu syn Ferdinanda, Giuseppe (1695–1757). Mezi jeho nejvýznamnější počín na území

⁴¹¹ HAMMOND 2015, kat. č. 40a, s. 470.

⁴¹² MAYOR 1945, s. 10; LENZI / BENTINI 2000, s. 21.

České republiky patří vytvoření divadelní scény k opeře *Costanza e Fortezza* u příležitosti návštěvy Karla VI.

6.2.2 Giuseppe Galli Bibiena na Pražském hradě

Giuseppe se narodil v Parmě roku 1695 jako třetí dítě Ferdinanda a zemřel v roce 1757 v Berlíně. Stal se výrazným představitelem evropského barokního divadla v 18. století. Společně se svým otcem od roku 1712 zaujímal přední místo na vídeňském dvoře původně jako druhý divadelní inženýr, od roku 1716 se stal samostatným scénografem císařské opery a po odchodu otce Ferdinanda z Vídně v roce 1723 získal titul prvního dvorního inženýra. S rokem 1716 se váže jeho první důležitá zakázka, na níž Giuseppe spolupracoval s otcem, a to představení od Pietra Pariatiho *Angelica vincitrice di Alcina*, hudba vzešla z pera Johanna Fuxe. Slavnost se konala u příležitosti narození dědice arcivévody Leopolda.⁴¹³ Z Vídně poté expandoval do dalších evropských měst. Nějakou dobu působil také ve Slezsku a ve 40. letech ve Stuttgartu (1744) a v Drážďanech (1747) a poslední tři roky svého života pobýval v Berlíně.⁴¹⁴

Ve stejném roce, kdy získal titul prvního dvorního inženýra, se zapsal do divadelní historie vytvořením grandiózního divadla na prostranství vedle jízdárny na Pražském Hradě,⁴¹⁵ které bylo o třicet let později spáleno při obléhání Prahy.⁴¹⁶

⁴¹³ LENZI / BENTINI 2000, s. 27.

⁴¹⁴ Tamtéž, s. 27–29.

⁴¹⁵ HILMERA 1965, s. 38. O divadle se zmiňují též: TEUBER 1883, s. 45–55; WELLESZ, E.: *Costanza e Fortezza*. In: *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, vol. 35, Wien 1910; HILMERA

Giuseppe zavítal do Prahy v rámci oslav korunovace Karla VI. na krále českého.⁴¹⁷ Taková událost samozřejmě podnítila k řadě oslav a přípravám okázalých slavností, mezi něž patřilo také uspořádání velkolepého operního představení *Costanza e Fortezza* dne 28. srpna 1723 k počtě narozenin císařovny Alžběty Kristýny.⁴¹⁸ Zvolené téma opery „vytrvalost a síla“ bylo oblíbené heslo Karla VI. a není proto divu, že se stalo motivem pro Pariatiho dílo, pojednávající o římské historii, konkrétně o etruském králi, který obléhal Řím a nakonec své snahy zanechal a uzavřel s Římem přátelství. Jak se již zmiňuje Jiří Hilmera, opera si vysloužila přední místo na žebříčku důležitosti a lze o ní nalézt řadu zpráv, ale původně se věnujících zejména složce hudební. Hilmera se tak mezi prvními začal zabírat výtvarnou stránkou divadla a celkovou výpravou představení. Jako u jednoho z mála divadel se u tohoto pražského zachoval poměrně bohatý soubor grafických listů, včetně půdorysu.⁴¹⁹ Z dochovaných materiálů tak lze vytvořit kompletní obrázek o podobě a není pochyb o autorovi původních návrhů a architektovi, na většině grafických listů je totiž uveden Giuseppe (Joseph) Galli Bibiena a jméno rytce, jež rytinu vytvořil. U půdorysu [64] se tak dozvídáme, že grafiku dle Giuseppea vyryli Johann van den Bruggen

1958a, s. 259; VAN DER MEER 1961, I, s. 225–243; RIEDEL 1963, s. 34–36; HILMERA 1964, s. 398–407; STROHM 1987, s. 302; VOLEK 1989, s. 372; SEIFERT 1992, s. 147–148; QUECKE 1998, s. 110–115; BRAUN 1999, s. 437–464. SPÁČILOVÁ / VÁCHA 2009, s. 44–72.

⁴¹⁶ LENZI / BENTINI 2000, s. 28.

⁴¹⁷ VÁCHA 2009, s. 133–172 a s. 441–449.

⁴¹⁸ HILMERA 1965, s. 38. Též FRANK 2000, kat. č. 77a–b, s. 312–315; CARRAI 2002, 1, 68–75; VÁCHA 2009a, č. 1, s. 13–31; VÁCHA 2010, s. 171–178.

⁴¹⁹ Celá řada grafik dle Giuseppe Galli Bibieny k představení na pražském hradě je například ve sbírkách Národního muzea, v divadelním oddělení. Inventární čísla H6D 623–626, HM6 D 15864–15871, převážně uložené v terezínském depozitáři Národního Muzea.

a J. H. Martin ve Vídni.⁴²⁰ Na plánu je barevně odděleno jeviště od hlediště, přičemž větší část patří jevišti. Nicméně i tak lze vidět, že hlediště bylo protáhlé v přední části se dvěma křesly pro císařský pár, za nimiž stoupal půlkruhový prostor pro hosty až ke galerii členěné sloupy a pilastry. Hlediště čítalo přibližně 120 metrů do hloubky a 41 metrů do šířky a bylo od jeviště odděleno dvěma mohutnými věžemi, tvořícími jevištní portál. Pro hlediště v 18. století byly typické podkovité půdorysy, hlediště pražského divadla se ovšem vyznačuje nezvykle hlubokým prostorem uzavřeným pikrovým amfiteátre.⁴²¹ Toto uspořádání je netypické i pro členy rodiny Galli Bibienů, jež upřednostňovali zejména zvoncový tvar půdorysu, kdy se boční stěny směrem k proscéniu rozšiřovaly. Jako příklad může posloužit Teatro Scientifico v Mantově od Antonia Galli Bibieny, se kterým v roce 1767 Accademia dei Timidi podepsala smlouvu.⁴²² Pro jeviště, které na portál s orchestřištěm navazuje, je také příznačná značná hloubka. Na půdorysu je zachyceno devět párů bočních kulis bez zblíhajících se tendencí, jako tomu bylo v ostatních divadlech té doby. O umístění divadla rozhodl sám Giuseppe, který navštívil Prahu již v květnu společně s autorem libreta Pietrem Pariatim.⁴²³ Zajímavé na bočních dekoracích je jejich provedení. Nejednalo se o pojízdné rámy, ale o plátna na otáčivých stěnách, jež bylo možné rozevírat jako knihu. Boční kulisy byly zpravidla zakončeny zadním prospektem, nikoliv však v případě

⁴²⁰ Johann van den Bruggen a J. H. Martin (dle Giuseppe Galli Bibieny): Půdorys divadla na Pražském hradě u příležitosti představení opery „Costanza e Fortezza“, mědiryt, 510 x 180 mm, inv. č. HM6 D 15865, Národní muzeum, Divadelní oddělení.

⁴²¹ VÁCHA 2010, s. 175.

⁴²² BAZZOTTI 2007, s. 18. Mantovské divadlo mělo také ne dlouho po inauguraci možnost hostit vystoupení mladého Wolfganga Amadeuse Mozarta, a to 16. ledna 1770.

⁴²³ VÁCHA 2010, s. 171.

pražské scény, kde navazoval složitý systém stojek v několika řadách, který nechal prostoupit divákovo oko do dalšího plánu.⁴²⁴ Detailní popis hlediště, včetně baldachýnu nad křesly vyhrazenými pro císařské manželé podává „úvodní“ zobrazení [65],⁴²⁵ na němž je zachycen výjev na scénu ze zadních řad s nápisem „*Teatro e Proscenio della festa Teatrale intitolata COSTANZA e FORTEZZA rappresentata nel Reale Castello di Praga L'anno MDCCXXIII*“. Před námi se tak rozkládá celkový pohled skrz hlediště, přes orchestřiště mezi dvěma věžemi s cibulovými kupolemi až do téměř nekonečné hloubky jeviště. Za zmínku stojí také, že Hilmera autorem výpravy a projektantem celé divadelní architektury označuje Giuseppe Galli Bibienou, „*tou dobou druhý císařský divadelní inženýr a skutečný stálý zástupce trvale nemocného prvního inženýra, svého otce Ferdinanda*“.⁴²⁶ Přičemž na celkovém pohledu na scénu je v levém dolním rohu Giuseppe uvedený tou dobou již jako první dvorní inženýr – „*Giuseppe Galli Bibiena Primo Ingiere et Architetto di Sua Maesta Cesarea. Inven et del.*“ Podle něj následně grafický list v Praze vyryl Antonín Birckhart. Z dochovaných grafických listů můžeme dnes obdivovat rozložení scény Vestinina chrámu (monumentální kupolová stavba se sloupovým portikem a polorozbořená arkádová loggie Tarquiniova paláce). Scénu dle Bibienova návrhu vyryli Johann van der Bruggen a Johann H. Martin a označená je nápisem „*Grande Campagna attruersata dal Fiume Tevere col Ponte Sublicio in vicinanza di Roma*“. Nechybí ani Tarquiniovy zahrady s fontánami a množstvím soch na balustrádách schodiště,

⁴²⁴ HILMERA 1965, s. 39.

⁴²⁵ Antonín Birckhart (dle Giuseppe Galli Bibieny): Představení opery „Costanza e Fortezza“ na Pražském hradě, mědiryt, 400 x 640 mm, inv. č. HM6 D 15864 a též HM6 D 15871, Národní muzeum, Divadelní oddělení. Též HAMMOND 2015, s. 46, 48–49, obr. 2·17.

⁴²⁶ HILMERA 1965, s. 38.

terasovitě se zvedajících, které dle Giuseppeho návrhu pro třetí jednání do grafického listu převedli J. Lidl a J. W. Heckenauer ve Vídni. Grafika je označena názvem „Giardini Reali di Tarquini nel Gianicolo“. Zajímavé je, že na této scéně jsou zachyceny jen dva páry bočních kulis, naopak zadní části jeviště je věnován velký prostor, v němž se nepochybně dostalo na využití různých speciálních doplňkových dekorací a efektů. Jako již tradičně bohatě působící scénou je vojenský tábor [66],⁴²⁷ který byl součástí druhého jednání. Tato scéna je znázorněna na rytině od Františka Ambrože a Kryštofa Dietla a určuje jí nápis „*Accampamento dell'Esercito Etrusco sotto Roma*“. Pohled v prvním plánu zachycuje nádherné stany Porsenny a Tarquinia, které na sebe hustě navazují a pyšní se různými tvary a velikostmi, včetně odlišných kupolí je završujících. Za využití bizarních kupolí se Giuseppemu podařilo propojit scénu s jevištním portálem, dvěma věžemi zakončenými také groteskními kupolemi cibulovitého typu. Rozsáhlý tábor plný válečných strojů a stanů zakončuje na pozadí stoupající svah. Na této rytině je také možné si všimnout podobnosti například s kresbou z Moravské galerie v Brně, a to na ozdobném lemování horních okrajů stanů, na něž nasedají bizarní kupole či jiná zakončení. Dekorativní lem vykazuje detail, který se v drobných obměnách objevuje také na dalších návrzích rodiny Galli Bibienů. Kromě brněnské kresby se podobný okraj nachází také na Giuseppově kresbě (Campagna sui confini della Media, dnes ve Staatliche Museen Kupferstichkabinet, Berlín) či na rytině, jež dle kresby G. Carla Sicinia Galli Bibieny vyryl M. Le Bouteux (dnes v Accademia di Santa Cecilia, Řím). Lze v tomto tedy

⁴²⁷ 66. František Ambrož a Kryštof Dietel (dle Giuseppe Galli Bibieny): Scéna *Vojenského tábora* pro představení opery „Costanza e Fortezza“ na Pražském hradě, mědiryt, 400 x 640 mm, inv. č. HM6 D 15 868, Národní muzeum, Divadelní oddělení.

spatřovat jistý rodinný trend. Podíváme-li se mezi české příklady, vykazující ovlivnění rodinou Galli Bibienů jako jsou dekorace v Českém Krumlově, podobný detail nenajdeme. Do divadla mohlo přijít několik tisíc diváků,⁴²⁸ a to přes řadu vchodů, které svým umístěním důmyslně využívali stávající prostory a příjezdové cesty jízdárenského komplexu.⁴²⁹ Na dramatičnosti celé výpravy také přidávala postupná gradace v jednotlivých jednáních, v první části se z napříč tekoucí řeky plné vln dramaticky vynoří Tiberius, druhé dějství bez speciálních efektů nás ukonejší, aby diváka uchvátila scéna poslední, kdy se rozpohybovala celá zadní část jeviště.⁴³⁰

Kromě grafických listů, zachycujících představení na Pražském hradě, se ve sbírkách Divadelního oddělení Národního muzea ukrývá dalších 15 listů, které byly vyryty různými autory dle předlohy od Giuseppe Galli Bibieny. Mezi nejdynamičtější scény v tomto souboru patří dekorace oblačného paláce⁴³¹ s řadou mytologických postav v prvním plánu **[67]**. Návrh představuje pohled do velkého palácového sálu po stranách rámovaného torcovanými sloupy, jež prostupují do jeho hloubky. Místnost překlenutou klenbou narušuje ve středu naznačený zaoblený prostor, stoupající vzhůru ke kupoli. Průhled zde ovšem nekončí, ale pokračuje v dalším plánu skrze zúženou část s rovným stropem. „Vstup“ do slavnostního sálu tvoří dvouramenné schodiště částečně ponořené do oblak, na nichž vysedává skupina postav. Další jsou vyobrazeny u zábradlí

⁴²⁸ Básník Apostolo Zeno uvádí čtyři tisíce míst.

⁴²⁹ VÁCHA 2010, s. 172.

⁴³⁰ HILMERA 1965, s. 40.

⁴³¹ G. A. Pfeffel (dle Giuseppe Galli Bibieny): Dekorace oblačného paláce s mytologickými postavami, mědiryt, 320 x 490 mm, inv. č. HM/6 D 15 496, Národní muzeum, Divadelní oddělení.

schodiště jako sochy. Rytina je signovaná nápisem „*J. G. Bibiena S. C. M. Archit: Theatr: Prim. Inv. et del.*“ a jako grafik figuruje jméno „*G. A. Pfeffel S. C. M. Chaleogr. sculpt. direx. A. V.*“

Mnohem klidnějším dojmem působí návrh⁴³² palácového nádvoří, kde se v typickém bibienovském pojetí objevuje řada dvoupatrových arkád nadnášená skupinou sloupů [68]. Skrze diagonálně postavené oblouky prosvítají zahrady na pozadí. Na doplnění scény postává v popředí několik postav. Pohled, rozprostírající se před námi, je nazvaný „*Cortili diversi reali*“ a opatřen je nápisem „*SCENA D'invenzione e Disegno del Cavalier Bibiena rappresentate CORTILI DIVERSI REALI*“. Na Giuseppeho odkazuje také text vlevo dole, kde je uvedený jako autor předlohy „*J. G. Bibiena inven. et delin.*“ Zatímco rytec je označen pouze jako „*A. O. sculp.*“

Kombinací těchto dvou dekorací se jeví další grafický list⁴³³ od téhož rytce „*A. O. sculp.*“ [69], který v sobě kombinuje slavnostní bohatost palácových prostor a diagonální dispozice využitě např. u zahrady. Na rozdíl od předchozích listů je tento kolorovaný, barevně jsou zvýrazněny zdobné prvky na stěnách, židle a podlaha. Jak vypovídá nápis pod scénou – „*SCENA D'invenzione e Disegno del Cavalier Bibiena rappresentate GALLERIA REALE*“ – grafiky zachycuje pohled do

⁴³² A. O. (dle Giuseppe Galli Bibieny): Palácové nádvoří s označením CORTILI DIVERSI REALI, mědiryt, 400 x 580 mm, inv. č. HM6 D 15 872, Národní muzeum, Divadelní oddělení.

⁴³³ A. O. (dle Giuseppe Galli Bibieny): Galeria reale, mědiryt, 450 x 630 mm, inv. č. HM6 D 15 873, Národní muzeum, Divadelní oddělení. V kartě se objevuje popis doplněný o informaci „*rytina rytce A. O. podle návrhu Gius. Galli-Bibieny pro svatební slavnosti r. 1719 v Mnichově.*“ Pravděpodobně se jedná o svatbu Friedricha Augusta s Marií Josefou Habsburskou, dcerou císaře Josefa I., která se uskutečnila v roce 1719 v Drážďanech a jež se stala velkolepou slavnostní událostí ve Střední Evropě.

galerie. Krásné palácové místnosti, jejichž zdobené zdi jsou pokryté obrazy. Po obvodu zdí jsou umístěny židle a v prvním plánu jsou opět na doplnění scény tři postavy, které vypadají, jak kdyby pózovaly malíři při tvorbě na jeho díle. Na Bibieniu opět odkazuje nápis vlevo dole „*J. G. Bibiena inven. et delin.*“

Ve stejném provedení i barevně je rytina [70], ukryvající se pod inv. č. HM6 D 15 874.⁴³⁴ Z nápisu pod výjevem se dozvídáme, že se jedná o „*SCENA D'invenzione e Disegno del Cavalier Bibiena rappresentate SALA REALE*“. Přes postavy u stolu v hodovní síni v popředí obrazu se pohled dostává do zadní části, kde se rozehrává působivá hra perspektivy v tříúběžníkové perspektivě. Celá scéna vykazuje jasné rysy pro divadelní kulisy, včetně členění prostoru. Převédeme-li si výjev do jeviště, stůl s hosty jako okrajem přesahoval na proscénium, částečně ve stínu oblouku. Za nimi hned navazuje centrální prostor završený kupolí s ochozem, který tvoří střed jeviště. V dalším plánu se rozprostírá typická bibienovská hra perspektivy a úběžníky do hloubky, jež dává pocit nekončící chodby, a to hned několika směry, i když nahlédnout lze jen do jedné. Divák nemá pochyby o autorovi návrhu, kterým byl opět Giuseppe Galli Bibiena, což potvrzuje jak nápis pod výjevem tak i vlevo dole „*J. G. Bibiena inven. et delin.*“, autorem je opět monogramista A. O.

Trojici popsaných rytin od autora „A. O.“ završuje čtvrtý list [71] znázorňující zahrady s palácem.⁴³⁵ Opět největší pozornost je věnovaná samotné scéně, přítomná skupinka figur v popředí je jen na doplnění. Výjev je osově souměrný

⁴³⁴ A. O. (dle Giuseppe Galli Bibieny): Sala reale (hodovní síň), mědiryt, 440 x 640 mm, inv. č. HM6 D 15 874, Národní muzeum, Divadelní oddělení. V kartě se objevuje popis doplněný o informaci „... pro dvorní slavnosti v Mnichově v r. 1722“.

⁴³⁵ A. O. (dle Giuseppe Galli Bibieny): Giardino con palazzo reale, mědiryt, 430 x 570 mm, inv. č. HM6 D 15 876, Národní muzeum, Divadelní oddělení.

a zachycuje zahrady ve francouzském stylu, kde střední část s upravenými keři a fontánkou je obklopena sochami na soklech a dekorativními květináči se stromky. Celá zahradní scéna je obklopena hustým stromovým porostem. V zadním plánu za upravenou zahradou se rozprostírá palác s půlkruhovým arkádovým ochozem, tvořícím otevřenou náruč. Na rytině pod samotným obrazem opět nalézáme doprovodný nápis „*SCENA D'invenzione e Disegno del Cavalier Bibiena rappresentate GIARDINO CON PALAZZO REALE.*“

U dvou rytin podle předlohy od Giuseppe Galli Bibieny není znám rytec. Listy nepopíratelně patří do jednoho souboru a znázorňují nádvoří s kupolovým chrámkem⁴³⁶ se sochou Appolona [72] a druhý výjev⁴³⁷ nás přenáší k mořskému zálivu obklopeného palácovými budovami [73]. První scéna kromě architektury disponuje v předním plánu početnou skupinou postav, jež drží či přenáší atributy, představující různé druhy vědy a umění. List je dole uprostřed označen nápisem „*Regia Apollonis*“ a vpravo dole nacházíme číslici „36“. V druhém návrhu se dostáváme k zálivu plnému nymf, které obklopují Neptuna na voze se čtyřspřežením. Okolní architektura stojí na skaliskách, čnějících z vody. I tato scéna je označena nápisem „*Regiae Neptuni externa facies*“ a vpravo dole opatřena číslicí „34“.

Ve sbírce Národního muzea je možné dohledat ještě jeden list⁴³⁸ s totožnou scénou, jako se skrývá pod inventárním číslem HM6 D 15 872 (viz strana 157).

⁴³⁶ Anonym 18. století (dle Giuseppe Galli Bibieny): *Regia Apollinis*, mědiryt, inv. č. D 633, Národní muzeum, Divadelní oddělení.

⁴³⁷ Anonym 18. století (dle Giuseppe Galli Bibieny): Záliv s Neptunem a nymfami, mědiryt s leptem, inv. č. D 634, Národní muzeum.

⁴³⁸ L. Zucchi (dle Giuseppe Galli Bibieny): Palácové nádvoří s arkádami, mědiryt, inv. č. D 606, Národní muzeum, Divadelní oddělení. Rytina byla do sbírky převedena v roce 1962.

Palácové nádvoří s arkádami ve dvou patrech [74] včetně postavení figur v popředí se naprosto shoduje, celá scéna je jen stranově převrácená. Opatřena je také jiným nápisem, který zní „*Scena della Festa Teatrale in occasione dell’i Sposali del Principe Reale di Polonia ed Elettorale di Sassonia*“ a jméno rytce vpravo dole je odlišné – „*L. Zucchi sculps. Dresdae*“. V inventární kartě je připsáno, že hra se odehrála v Drážďanech v roce 1719.

Dalších šest listů podle návrhů Giuseppe Galli Bibieny pochází také z ruky rytce J. A. Pfeffela. První z nich zachycuje palácovou halu se schody,⁴³⁹ rozbíhajícími se třemi směry do dlouhých chodeb [75]. V popředí pod širokým obloukem, uvozujícím scénu, se nachází čtveřice postav. Pohled nápadně připomíná scénu v hale u hodovního sálu (inv. č. HM6 D 15 874). Vpravo dole je nápis „*J. A. Pfeffel S. C. M. Chalcogr. sculpt. direx. A. V.*“ Stejný nápis se objevuje také na další rytině,⁴⁴⁰ znázorňující palácové nádvoří s kolonádou [76]. Na nádvoří stojí dva obelisky, skrze něž jsou přes přístaviště vidět městské budovy na pozadí. Na třetí rytině [77] se díváme na přístav v popředí s palácovými budovami.⁴⁴¹ Scéna je situovaná osově na středový pohled, i přesto že na obou stranách lze pozorovat odlišné budovy, po levé straně doplněné o maják, výrazně poutající divákovu pozornost. V zadním plánu se rozprostírají městské budovy na pozadí vysokých kopců. Scéna je doplněna poměrně velkou figurální stafáží na lodkách

⁴³⁹ J. A. Pfeffel (dle Giuseppe Galli Bibieny): Průhled do polygonální palácové haly, mědiryt, 310 x 455 mm, inv. č. D 607, Národní muzeum, Divadelní oddělení.

⁴⁴⁰ J. A. Pfeffel (dle Giuseppe Galli Bibieny): Palácové nádvoří s kolonádou a obelisky, mědiryt, 340 x 530 mm, inv. č. D 608, Národní muzeum, Divadelní oddělení.

⁴⁴¹ J. A. Pfeffel (dle Giuseppe Galli Bibieny): Přístaviště, mědiryt, 310 x 490 mm, inv. č. D 609, Národní muzeum, Divadelní oddělení.

v přístavu. Další scéna⁴⁴² pochází z třetí části knihy „Architteture e Prospettive“ z roku 1740, na kterou odkazuje informace v levém dolním rohu „5.“. Na této grafice [78] se ocitáme ve zdobeném sále v diagonální ose z velké části s kazetovým stropem. Prostor je členěn sdruženými pilíři se sochami a vázami a v popředí se stojící trojicí dam. Další rytina od J. A. Pfeffela⁴⁴³ diváka přenáší do hodovní síně [79], naprosto totožné jako v případě listu od rytce A. O. (viz strana 163, inv. č. HM6 D 15 874). Scéna je pouze stranově převrácená a liší se také v nápisu pod obrazem, který zní „*Scena della Festa Teatrale in occasione degli Sposali del Principe Elettorale di Baviera*“.⁴⁴⁴ Kromě autora předlohy a jména rytce je list také označen vlevo dole „6.“, což odkazuje na šestý list IV. části knihy „Architteture e Prospettive“ z roku 1740. I přes totožný výjev tato varianta působí v detailech mnohem propracovanějším dojmem. Šestá rytina⁴⁴⁵ [80] působí uzavřenějším a komornějším dojmem. Hojně zdobený sál je zarovnaný na centrální osu, kde největší pozornost přitahuje centrální výklenek pod kupolí orámovaný půlkruhovými nikami. Na pilířích se pnou svalnaté postavy atlantů. List nese nápis „*Scena della Festa Teatrale in occasione delli Sposali del Principe Reale di Polonia ed Elettorale di Sassonia*“ a odkazuje na stejnou událost jako rytina od L. Zucchi (viz inv. číslo D 606).

⁴⁴² J. A. Pfeffel (dle Giuseppe Galli Bibieny): Palácový sál, mědiryt, 340 x 510 mm, inv. č. D 610, Národní muzeum, Divadelní oddělení.

⁴⁴³ J. A. Pfeffel (dle Giuseppe Galli Bibieny): Hodovní síň, mědiryt, 440 x 640 mm, inv. č. D 611, Národní muzeum, Divadelní oddělení.

⁴⁴⁴ Též srov. HAMMOND 2015, s. 143, obr. 4·17.

⁴⁴⁵ J. A. Pfeffel (dle Giuseppe Galli Bibieny): Slavnostní sál, mědiryt, 330 x 500 mm, inv. č. D 612, Národní muzeum, Divadelní oddělení.

6.3 Jaroměřice nad Rokytnou aneb Giuseppe Galli Bibiena na Moravě?

Na první pohled by se mohlo zdát, že tažnou silou, která podněcuje k novým podnětům na poli divadla je královský dvůr ve Vídni. V českém prostředí však byly návštěvy panovníka jen krátké a účelové. Při těchto příležitostech se scénografie vytvářela jen na několik dní a Praze tak chybělo trvalé centrum například na dvoře panovníka, kde by se mohlo divadlo systematicky rozvíjet a šířit svůj vliv do ostatních částí země. Divadelní produkce tak byla odkázaná na vlivy vnější a na časově omezené pobyty zahraničních scénografů, kteří k nám přinášeli nové podněty a v kombinaci s domácími umělci krátkodobě vytvářeli zajímavou symbiózu. Vůdčí skupinou, posouvající vývoj divadla dopředu, se tak stala šlechta, jež mezi sebou soutěžila a jedním ze způsobů, jak podtrhnout vlastní důležitost, bylo uplatnění se v divadle a s ním uvádění nových forem v inscenacích. Šlechta najímala a povolávala ze zahraničí umělce všeho druhu. Divadlu byl nejčastěji vyhrazen zámecký sál a až v průběhu 18. století se začaly stavět samostatné divadelní budovy.

V souvislosti s třemi dochovanými kresbami se ve starší literatuře uvádí jméno Giuseppe Galli Bibieny. Nicméně hrabě si nechával vypracovat scénické návrhy pro jaroměřické zámecké divadlo od různých umělců. „*Ve dvacátých letech 18. století se na návrzích a jejich realizaci podílel zřejmě především znojemský malíř Franz Anton Findt (†1731). Ten byl současně správcem questenberského domu ve Znojmě, stejně jako jeho otec – rovněž malíř – Johann Michael Findt.*“⁴⁴⁶

⁴⁴⁶ PERUTKOVÁ 2014, s. 77–96. Článek je též k dispozici na WWW: http://www.acecs.cz/media/cu_2014_03.pdf. O malířské rodině Findtů více viz: VALEŠ, Tomáš: Příběhy slávy a zapomnění. Znojemští umělci, jejich díla a osudy na sklonku baroka, Brno 2014.

Prostřednictvím účtů jsou doloženy Findtovy práce z roku 1722, a to ke dvěma scénickým proměnám. V roce 1725 pak dodal také prospekt a dekorace zahrady. O rok později získal obnos 210 zlatých za práce pro zámecké divadlo, částka mohla zahrnouta odměnu za návrhy k opeře *Amalasunta*. Spáčilová s Perutkovou se domnívají vzhledem k výši vyplacených částek, že Findt by mohl být autorem scénických návrhů k opeře *L'amor non ha legge* od Antonia Caldary z roku 1728.⁴⁴⁷ Ve třicátých letech se zase často objevoval milánský malíř Francesco Messinta, převážně působící v Rakousku. Pro hraběte Questenberka, ještě než je doložená jeho práce z roku 1732 v zámeckém divadle, vytvořil výzdobu hlavního zámeckého sálu.⁴⁴⁸ Dalším italským umělcem, pracujícím pro hraběte v letech 1734–1735, byl malíř Giovanni Pellizuoli z Parmy. Pro jaroměřické divadlo vytvořil v roce 1734 scénickou výpravu k opeře *Cajo Fabricio o sia Pirro* od J. A. Hasse.⁴⁴⁹ Pellizuoli však zemřel po krátké nemoci v roce 1735 v Jaroměřicích nad Labem a již nestihl dokončit scénické návrhy pro sepokro uvedené v Jaroměřicích nad Rokytnou téhož roku.⁴⁵⁰ Propojení s Giuseppem Galli Bibienou je zřejmé. Giuseppe se po smrti Pellizuoli podílel na vyřízení pozůstalosti.⁴⁵¹ Od umělců, tvořících ve Vídni, si pak hrabě Questenberg nechával vypracovávat scénické návrhy, například od Franze Antona Danné, Giuseppe Saglioniho a Franze Antona Heyingera. Z domácích umělců stojí za zmínku Ignác Buček a Josef Šetínský,

⁴⁴⁷ FIDLER / KŘESADLOVÁ / PERUTKOVÁ / RUHE / SPÁČILOVÁ 2017, s. 443.

⁴⁴⁸ FIDLER 1974, č. 18, s. 85; FIDLER 1975/76, č. 19–20, s. 127–137. Též PERUTKOVÁ 2014, s. 93.

⁴⁴⁹ FIDLER / KŘESADLOVÁ / PERUTKOVÁ / RUHE / SPÁČILOVÁ 2017, s. 445.

⁴⁵⁰ PLICHTA 1974, s. 288, 393–404. V roce 1734 měl také vytvořit kulisy pro zámecké divadlo v Bečově.

⁴⁵¹ FIDLER / KŘESADLOVÁ / PERUTKOVÁ / RUHE / SPÁČILOVÁ 2017, s. 445.

kteří získali zkušenosti v Bibienově dílně ve Vídni. Jejich dílo tak vykazuje bibienovské tendence. Šetínský se ve Vídni učil také u sochaře Jacoba Gabriela Mollinarola.⁴⁵²

Nejvýznamnějším umělcem ve službách Questenberga byl nepochybně Giuseppe Galli Bibiena. Helfert uvádí, že na výzdobě zámeckého divadla v Jaroměřicích se Giuseppe prvně účastní v roce 1735 u příležitosti uvedení opery Ignatia Contiho *Didone abbandonata*.⁴⁵³ K této opeře měl z Vídně dodat návrhy výpravy, které byly poté předány Domenico Franciovi, aby je převedl do jevištních dekorací. Zajímavé je, že o rok později se uskutečnilo nové nastudování Contiho opery, ale tato Franciova výprava podle Bibienových návrhů nebyla použita. Nové dekorace vytvořil již zmíněný malíř Ignác Buček pod odborným dozorem Galli Bibieny, který v té době pracoval na inscenacích ve vídeňské opeře.⁴⁵⁴ Giuseppovo jméno se v souvislosti s návrhy dekorací pro jaroměřické divadlo objevuje hned několikrát. V první polovině roku 1736 osobně navštívil zámek v Jaroměřicích, během návštěvy se měl podílet na tvorbě karnevalové opery a k další opeře chystané na svatodušní svátky zhotovit dva návrhy.⁴⁵⁵ Podílel se také na přípravě plánů pro operu *La Clemenza di Tito* z roku 1736. V dalších případech se jednalo s největší pravděpodobností o poskytnutí předloh pro původně jiná divadla, většinou pro císařský dvůr, např. v roce 1733 „*L'Issipile*“ a blíže neznámá opera a v roce 1735 pravděpodobně k opeře „*Siroe re di*

⁴⁵² PERUTKOVÁ 2014, s. 94.

⁴⁵³ HELFERT 1916, s. 318. O návrzích pro jaroměřické divadlo od Giuseppe Galli Bibieny existují zprávy z let 1735–1738.

⁴⁵⁴ BARTUŠEK 2010, s. 180–190.

⁴⁵⁵ BARTUŠEK 2010, s. 184.

Persia“.⁴⁵⁶ Z archivních dokumentů je také známo, že v roce 1738 měl Giuseppe dodat ještě návrh pro operu *Demofonte* s Metastasiovým textem. Jako návrhů bylo ovšem použito starších kreseb původně určených pro vídeňskou inscenaci z roku 1733.⁴⁵⁷

Novější literatura k jaroměřickému zámeckému divadlu, když uvádí dochované návrhy, vychází z informací v Hilmerových studiích k dané problematice. Nový pohled přináší publikace NPÚ vydaná v roce 2017, v níž jsou popsány nově nalezené návrhy k jaroměřickým inscenacím.⁴⁵⁸ Teatrolog Jiří Hilmera ve svém článku z roku 1961 popisuje tři lavírované perokresby⁴⁵⁹, které pocházejí ze svozu zámku v Uherčicích a jež byly uloženy na státním zámku v Jaroměřicích (dnes se nacházejí opět na zámku v Uherčicích).⁴⁶⁰ Jedná se o tři velice výtvarně kvalitní jevištní návrhy, jež byly všechny Hilmerou na základě vnějších znaků s největší pravděpodobností připsány Giuseppe Galli Bibienovi.⁴⁶¹ Avšak spekuluje o tom, jak se mohly kresby dostat do inventáře uherčického zámku, jež patřil rodině Collalto. Případnou souvislost je tady možné sledovat v manželském svazku druhé dcery hraběte Jana Adama Questenberka z prvního

⁴⁵⁶ FIDLER / KŘESADLOVÁ / PERUTKOVÁ / RUHE / SPÁČILOVÁ 2017, s. 444.

⁴⁵⁷ BARTUŠEK 2010, s. 180–190.

⁴⁵⁸ FIDLER / KŘESADLOVÁ / PERUTKOVÁ / RUHE / SPÁČILOVÁ 2017, 583 s.

⁴⁵⁹ Bartušek, který vychází z článku Jiřího Hilmera, uvádí inv. č. 287, 289 a 314, v současné době jsou uloženy pod označením JR 13377, JR 13360, JR 13359.

⁴⁶⁰ HILMERA 1961a, č. 5–6, s. 152–154, obr. 117–119.

⁴⁶¹ Informaci o Giuseppe Galli Bibienovi jako možném autorovi třech jaroměřických kreseb se objevuje také v novější práci, např. u Johany Krůfové – srov. KRŮFOVÁ, Johana: Scénické návrhy doby vrcholného baroka ve veřejných sbírkách České republiky, diplomová práce, KTF UK v Praze, nepublikováno, Praha 2011, s. 46, obr. 50–51.

manželství. Ta se provdala za hraběte Františka Augustina Collalta a s ní se pravděpodobně dostaly některé umělecké předměty na zámek do Uherčic.⁴⁶²

Studujeme-li tři zmíněné kresby, které znázorňují římský tábor, palácovou halu a dekorace ruin, můžeme si všimnout určitých rozdílů. I přesto, že jsou všechny tři návrhy na vysoké úrovni, při detailním zkoumání si všimneme odlišností. Z těchto tří kreseb je patrné, že návrh vojenského tábora svým zpracováním vyčnívá nad zbývajícími dvěma návrhy a domnívám se tedy, že všechny nepocházejí z ruky jednoho umělce. Porovnáme-li je tedy s dochovanými kresbami Giuseppe Galli Bibieny, těžko lze ve výsledku všechny přisoudit jednomu umělci. Giuseppovi Galli Bibienovi lze s velkou pravděpodobností připsat návrh vojenského tábora **[81]**, který vykazuje shodný rukopis s jeho další tvorbou, např. v krásném zpracování v detailech, ale zároveň uvolněné linie, průhledy do dalších prostor na pozadí. Jedná se o kresbu, která zachycuje pouze zadní část scény. Situovaná je na střed, osově souměrná s průhledy do zadních plánů vojenského tábora. Zajímavé je, že poslední souborný katalog díla rodiny Galli Bibienů, který vyšel u příležitosti výstavy v Bologni na přelomu let 2000 a 2001, o této Giuseppově provazbě se šlechtickým sídlem na Moravě mlčí. I přesto, že se zmiňuje o vytvoření grandiózního divadla v Praze u příležitosti korunovace Karla VI. v roce 1723 a o italských umělcích působících ve Šporkově divadle a v divadle v Kotcích.⁴⁶³

⁴⁶² BARTUŠEK 2010, s. 184.

⁴⁶³ LENZI / BENTINI 2000, s. 52. Při konzultaci s docentkou Deannou Lenzi, která působila na bolognské univerzitě – Alma Mater Studiorum Università di Bologna – a je přední odbornicí na rodinu Galli Bibienů a barokní divadlo, mi potvrdila, že tato kresba pochází s jistotou z ruky Giuseppe Galli Bibieny (ústní podání). U zbývajících dvou s tímto tvrzením již nesouhlasila.

Druhá kresba oproti první představuje návrh celé scény (zahradního divadla), na níž vidíme ruiny fantaskní architektury pod širým nebem ve středu kryté širokým obloukem valené klenby [82]. V zadní části se rozprostírá prostor bývalého nádvoří v charakteristickém provedení pro rodinu Galli Bibienů v dispozici „per angolo“ a po stranách doplněné o dvě loggie, otevírající se šikmo do prostoru hlediště. Hilmera ve svém článku připomíná, že u jiných Galli Bibienových inscenací mají tyto boční části funkci balkónů pro trubače, ale u jaroměřického návrhu tvoří zvláštní útvar „trojscény“ s menšími postranními jevišti v místech loggií. Podobný způsob dispozice je znám z divadla v Imole nebo je také na některých Galli Bibienových kresbách. Důležité je zmínit také to, že tato druhá kresba měla původně nad horním okrajem rozsáhlý nápis, který byl, bohužel, při rámování odříznut. Dnes jsou na papíře jen nečitelné zbytky spodních linek některých písmen.⁴⁶⁴ Otázkou přes všechna fakta zůstává, zda jako autora tohoto návrhu můžeme také určit Giuseppe Galli Bibienu. Srovnáme-li navzájem první dvě kresby, hned na první pohled je patrné, že se jedná také o dílo velice kvalitního scénografa. Zřejmá je spojitost s typicky bibienovskými kompozičními prvky, např. centrálně situovaná přední část plochy s do hloubky rozvinutým pozadím v kosém úhlu. Kromě těchto charakteristických znaků, které se však v té době pod nezastavitelným vlivem Bibienů objevují i u jiných scénografů, můžeme vycházet z kresebného rukopisu na obou návrzích. Spojitost obou kreseb je nádherně zřejmá v detailech stromů, na nichž lze pozorovat shodu ve vedení linií tvořících korunu stromů. Vycházíme-li z faktu, že se v tomto případě jedná o stejného autora a přikloníme-li se u první kresby k teorii o autorství Giuseppe Galli

⁴⁶⁴ HILMERA 1965, s. 154.

Bibieny, můžeme zde uvažovat také o návrhu, pocházejícím z ruky tohoto významného evropského scénografa.

Poslední kresba znázorňuje palácovou architekturu [83], halu situovanou na středovou osu s průhledem do zadních interiérů. Většinu návrhu zaujímá čelní stěna, která je rozdělena trojicí arkád, nad nimiž je vysoký pás s bitevními výjevy. Na této kresbě lze také sledovat vliv rodiny Galli Bibienů, i když se nejedná úplně o jejich obvykle vytvořenou architekturu, můžeme tady najít podobu. Navzdory tomu se domnívám, že návrh s palácovým interiérem pochází z ruky jiného umělce. Porovnáme-li opět všechny jaroměřické perokresby mezi sebou, třetí návrh bezpochyby viditelně vybočuje z této řady. Rozdílné pojetí a zejména výtvarný styl je vidět na přesně vedených linkách a oproti předchozím návrhům se zde objevuje výrazná obrysová linie. Ve vzájemném srovnání, i přes veškeré nesporné výtvarné kvality, působí tedy mnohem ztuhlejší dojmem. Odlišně lze také vnímat, vyskytující se figurální komparsy, které se zde hojně objevují, včetně jezdeckého pomníku uprostřed plánu. Vezmeme-li v potaz výraznou podobnost s Galli Bibienovými kresbami, musíme naší pozornost obrátit k umělcům, pohybujících se v blízkém okruhu této významné rodiny. V kombinaci s dochovanými zprávami se nabízí malíř a architekt, který působil také ve službách švédského krále, již zmiňovaný Domenico Francia. Vyučil se u Ferdinanda Galli Bibieny a ve Vídni mu pomáhal s jeho malířskými zakázkami. Srovnáme-li jaroměřickou kresbu s dochovaným dekorativním návrhem stropu od Domenica Franci, je zde patrná výrazná podobnost ve zmíněných rozdílech a v rozboru dekorativních detailů. Tuto teorii podporuje i fakt o Domenicově spolupráci s hrabětem. Připsání se tak opírá hlavně o rukopisný styl dochovaných kreseb a zprávy z archivních dokumentů. Přestože je určování autorství

u jevištních návrhů velice obtížné a často může být sporné, domnívám se, že třetí kresba z Jaroměřic nad Rokytnou by mohla být dílem Domenica Francii. Datování díla by tak spadalo přibližně do roku 1734 a podobně i u prvních dvou Galli Bibienových kreseb.⁴⁶⁵ Jana Spáčilová se k návrhům vyjadřuje jako o díle parmského umělce Giovanniho Pellizuoli (podrobně od s. 174).⁴⁶⁶

V roce 2014 se Jana Perutková zmiňuje o významném nálezů sedmnácti scénických návrhů, prokazatelně souvisejících s jaroměřickou proveniencí, který se nedávno podařil rakouské badatelce Andree Sommer-Mathis. Ta návrhy našla ve sbírce Theatmuseum ve Vídni.⁴⁶⁷ Identifikaci nalezené kolekce provedly Jana Perutková a Jana Spáčilová a své poznatky publikovaly v knize věnované proměnám jaroměřického zámku. Autorkám se podařilo kresby identifikovat díky umělci Giovanni Pellizuolimu, lokaci a uvedení Questenberga jako zadavatele na

⁴⁶⁵ Závěry jsem již publikovala ve sborníku z doktorandské konference konané na KTF UK v roce 2015. Srov. BENČOVÁ 2015, s. 165–172.

⁴⁶⁶ Srov. SPÁČILOVÁ 2014, s. 135–144. Též zmínka v: Biografický slovník českých zemí 1, Praha 2014. Též dostupné na WWW, heslo Galli-Bibiena, Giuseppe: http://biography.hiu.cas.cz/Personal/index.php/GALLI-BIBIENA_Giuseppe_5.1.1695-12.3.1757.

⁴⁶⁷ PERUTKOVÁ 2014, s. 94. Perutková v pozn. 96 uvádí, že se připravuje publikace, na které se bude podílet kromě ní také Martina Frank a Jana Spáčilová. Nicméně publikaci, u které by byly uvedeny zmíněné autorky v čele s Andreou Sommer-Mathis, a vyšla by po roce 2014, jsem nedohledala. Místo toho vyšly dva samostatné katalogy, a to od Andreji Sommer-Mathisové, jež je editorkou katalogu výstavy „Spettacolo barocco! Triumph des Theaters“, jež se konala ve dnech od 3. března 2016 do 30. ledna 2017 v Theatmuseum ve Vídni: srov. SOMMER-MATHIS, Andrea / FRANKE, Daniela / RISATTI, Rudi (eds.): *Spettacolo barocco! : Triumph des Theaters*, 1. Vydání. Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2016, 340 s. Druhý kritický katalog je již zmíněná publikace srov. FIDLER / KŘESADLOVÁ / PERUTKOVÁ / RUHE / SPÁČILOVÁ 2017, 583 s.

jednom z návrhů.⁴⁶⁸ Celkem je tedy k zámeckému divadlu v Jaroměřicích nad Rokytnou dochováno dvacet scénických návrhů, tři jsou na území České republiky. Badatelky kresby rozdělily do skupin dle oper, které popisují chronologicky podle data premiéry jednotlivých představení. Celá kolekce je v tomto katalogu publikována vůbec poprvé. Ke třem kresbám v Uherčicích se již dříve rozepisovala Jana Spáčilová.⁴⁶⁹ Soubor návrhů je rozdělen do pěti celků dle oper. V rámci zvolených skupin přicházejí s určením možného autora. Připsaný umělec je pak uveden jako autor všech návrhů k dané opeře. Dle tohoto rozdělení jsou tři, již dříve zmíněné, kresby určeny jako dílo Giovanni Pellizuoliho.⁴⁷⁰ Přičemž scénu, zachycující ruiny fantaskní architektury (viz popis na s. 171–172), oddělila jako návrh, které nelze zařadit společně s dalšími třemi z nově nalezeného celku v Theaternuseu ve Vídni. U této kresby ruin uvádí, že se zjevně nejedná o scénickou dekoraci pro zámecké divadlo, ale o návrh pro zahradní divadlo, jehož stavba byla započata v roce 1734, kdy Pellizuolli pracoval na dekoracích pro operu „*Pirro*“. Přichází s tvrzením, že vyobrazení znázorňuje venkovní scénu typu *Ruinen-Theater*,⁴⁷¹ kde v přední části je orchestřiště pro hudebníky v prostoru za zídou. V současné době není prokazatelné, zda podoba zahradního divadla odpovídala návrhu či nikoliv.⁴⁷² Další dva „moravské“ návrhy (viz s. 170 a 172–173) určila Spáčilová jako návrhy k Hasseho opeře *Cajo Fabricio*

⁴⁶⁸ FIDLER / KŘESADLOVÁ / PERUTKOVÁ / RUHE / SPÁČILOVÁ 2017, s. 448.

⁴⁶⁹ SPÁČILOVÁ 2014, s. 135–144. Dostupné na WWW: http://www.acecs.cz/media/cu_2014_03.pdf.

⁴⁷⁰ Jana Spáčilová se opírá o své dřívější určení těchto kreseb v periodiku *Clavibus unitis* (viz pozn. 437).

⁴⁷¹ Srov. například s dochovanými zbytky v Felsengarten Sanspareil u Bayreuthu.

⁴⁷² FIDLER / KŘESADLOVÁ / PERUTKOVÁ / RUHE / SPÁČILOVÁ 2017, s. 496, obr. 5.

o *sia Pirro*, která měla premiéru v Římě v roce 1732. V Jaroměřicích nad Rokytnou zazněla v drobně pozměněné podobě a pod zkráceným názvem *Pirro* o dva roky později, reprízy se dočkala už v roce 1735.⁴⁷³ Připsání děl Giovannimu Pellizuolimu u těchto, již dříve zmíněných, tří kreseb odvozuje autorka od totožného uměleckého stylu vyobrazení v porovnání s jedním z objevených návrhů. Ten zachycuje bohatě zdobené náměstí [84] s průhledem do zadní části náměstí skrze diváckou tribunu zaplněnou lidmi, jež rozdělují prostor na dva plány.⁴⁷⁴ Scéna měla pravděpodobně čtyři páry bočních kulis se zadním prospektem, začínajícím od tribuny. Dolní okraj výjevu je opatřen nápisem „*Giouanes Pelizioli Inuetor et deli. 14 Feb. 1734. Piazza di taranto praparata la mascarate, e bali per l’opera del Piro rapresentata in Jalmeriz nel autuno nel Teatro di S. Ex. Conte di Questenberg*“.⁴⁷⁵ Díky této kresbě bylo Pellizuollovo autorství vztaženo na celý soubor. Publikovány byly již v roce 1930 Josephem Gregorem a Franzem Hadamowským, nicméně došlo k chybnému přeložení lokality v nápisu (místo Jalmeriz uvedeno „Camenz“).⁴⁷⁶ Proto kresby nebyly donedávna s Jaroměřicemi spojovány. Právě s tímto vyobrazením jsou srovnávány původní tři návrhy. I přestože dílo Pellizuoliho vykazuje výrazné

⁴⁷³ Tamtéž, s. 472.

⁴⁷⁴ Giovanni Pellizuoli: Návrh náměstí k opeře *Pirro*, kresba perem, lavírováno, 243 x 330 mm, HZ I 212, Theatermuseum, Vídeň.

⁴⁷⁵ V překladu „*Giouanes Pelizioli tvůrce a realizátor. 14. února 1734. Náměstí Tarentu připravené k maškarádám a tancům pro operu Pirro, hranou v Jaroměřicích na podzim v divadle Jeho Exelence hraběte Questenberga*“. FIDLER / KŘESADLOVÁ / PERUTKOVÁ / RUHE / SPÁČILOVÁ 2017, s. 472, obr. 1, pozn. 298.

⁴⁷⁶ GREGOR / HADAMOWSKY 1930, s. 35–36. Též FIDLER / KŘESADLOVÁ / PERUTKOVÁ / RUHE / SPÁČILOVÁ 2017, s. 473, pozn. 299.

ovlivnění Giuseppem Galli Bibienou a vazby na něj jsou doložené, nemohu souhlasit s připsaným autorstvím. Právě porovnání původních třech vyobrazení s prokazatelně Pellizuoliho návrhem ještě více zvýrazňuje odlišný kresebný rukopis a umocňuje mé domněnky, částečně podporující dřívější Hilmerovo připsání. Autor scény náměstí k opeře *Pirro* byl nepochybně velmi zručný a nadaný. Avšak při detailním studiu jeho kreseb či jemu připsaných (v souboru se nachází další dvě [85, 86] skici, znázorňující palácovou architekturu, jedna z nich je signována vlevo dole „*Joanes Pelizioli inue*“)⁴⁷⁷ nevykazují stejný kresebný rukopis s vyobrazeními mu připsanými, ba naopak. Při studiu návrhů Giuseppe Galli Bibieny si můžeme všimnout několika rysů, které lze prohlásit za pro něj typické, potažmo typické pro členy rodiny Galli Bibienů. Kromě obecně popisovaných faktů o zdobnosti a zakrucovaných linií Giuseppe na svých kresbách důmyslně pracuje se světlem, díky čemuž je hloubka prostoru mnohonásobně umocněna na rozdíl od tvorby jeho žáků či následovníků. Nejviditelnější je výrazné ztmavení prvků v prvním plánu, ať už se jedná o sloupy, oblouky, drapérii a další (srov. například s [87])⁴⁷⁸. Tento detail, i když ne tak propracovaný, lze sledovat u některých jeho stoupenců, například i Pellizuoliho. Avšak Giuseppe pokračuje dále a extrémní hloubky dociluje maximálním zesvětlením těch nejvzdálenějších prvků na kresbě, a to prostřednictvím naprosto

⁴⁷⁷ Giovanni Pellizuoli: Skica palácové architektury, tužka, 374 x 272 mm, HZ I 210, Theatermuseum, Vídeň. Návrh byl již publikován v roce 1930, srov. GREGOR / HADAMOWSKY 1930, s. 136, I/210; G. Pellizuola: Skica palácové architektury, tužka, 377 x 270 mm, HZ I 211, Theatermuseum, Vídeň.

⁴⁷⁸ Giuseppe Galli Bibiena: Left Half of a Royal Hall. Verso: Scene before a Palace, kresba perem, hnědý inkoust, lavírováno, 300 x 217 mm, The Morgan Library and Museum, New York. Dostupné na WWW: <https://www.themorgan.org/drawings/item/187666>.

dokonale zvládnuté techniky perokresby. Jeho mistrný um v této oblasti dosahuje takového vrcholu, že dokáže linie pera odlehčit a vést je v lehkých světlých tazích při stále prokreslených detailech na pozadí. V díle jeho následovníků či umělců jim ovlivněných vidíme docílení zesvětleného prostoru za pomoci ubrání tahů a velkého zjednodušení v detailech, resp. lze říci jen načrtnutí pár tahy. V případě, že se ostatní neuchýlí k tomuto provedení, nevykazují kresby takovou prostorovou hloubku, mezi střední a zadní částí je minimální světelný rozdíl. Tento úkaz můžeme vidět například na Pellizuolovým návrhu, který se sice snaží o zvýraznění přední části, ve středním plánu si už ovšem pomáhá ztmavením oblouků tribuny, aby tak zadní prostor náměstí vypadal světleji. Linie ovšem zůstávají obdobně tmavé. Právě tento rys postrádá také kresba palácové architektury (viz s. 172–173), resp. je lehce naznačena. Za to vykazuje poměrně dobré figurální a zvířecí detaily na rozdíl od Pellizuoliho vyobrazení náměstí, což nasvědčuje, že autorem palácové architektury by mohl být umělec, zabývající se i další tvorbou. Nezdá se, že by figurální motiv dokreslila jiná ruka. Právě provedené rozdíly je velmi nereálné, aby autorem těchto dvou návrhů byl stejný umělec.

Další fakt, jenž je možné považovat za určitý opakovaný rys, můžeme sledovat při aplikování bibenovských motivů u samotných členů rodiny a zejména ve srovnání s jejich následovníky. Umělci v podstatě po celé Evropě byli ovlivněni bibienovským vlivem, což se samozřejmě odráželo v jejich tvorbě. Scénické návrhy, ale i kresby architektonické či pro jiné účely oplývají zdobností, fantaskními místy, dramatickými průhledy do dálky, uplatňováním scény „per angolo“, lomenými schodišti, které jsou mimo jiné vidět ve zjednodušené podobě například u Giorgia Vasariho v Sala dei Cento Giorni v Palazzo della Cancelleria

v Římě. Dynamické architektonické tvary se promítají u odlišných autorů formou různě prohýbaných sloupořadí, balkónů, schodišť a dalších částí. Ovšem v tvorbě rodiny Galli Bibienů lze sledovat určitý architektonický motiv, opakující se v různých obměnách na několika kresbách. Hovoříme konkrétně o osově souměrných scénách, kdy se boční strany architektury či stanů sbíhají ke středové kruhové části, za níž se prostor opět rozbíhá do stran a do dále na horizont. Přesně toto uspořádání je vidět na třetím návrhu se stanem (viz s. 170), který Spáčilová mylně připisuje také Giovanni Pellizuolovi. Vyobrazení stanu nepopíratelně odkazuje na kresbu v Moravské galerii v Brně, zachycující taktéž podobný stan ve stejné kompozici a potažmo tedy i na totožný výjev z The Morgan Library and Museum v New Yorku. V neposlední řadě je patrná souvislost s návrhem architektury [88] od Giuseppe Galli Bibieny také z newyorského muzea.⁴⁷⁹ V podstatě lze říci, že tvar střední části je totožný s kresbou stanu. Podobné využití tvaru vidíme na návrhu palácového salónu [89] od Antonia Galli Bibieny.⁴⁸⁰ Je velmi nepravděpodobné, aby jaroměřické vyobrazení stanu pocházelo z ruky jiné než od jednoho člena rodiny Galli Bibienů, konkrétně od Giuseppeho. K tomuto tvrzení také přispívá způsob, jakým Giuseppe ztvárňoval stromy, resp. koloroval. Případně by se mohlo jednat o Francesca, u něhož můžeme vidět, že si při stínování pomáhal drobnou šrafurou. Dle libreta

⁴⁷⁹ Giuseppe Galli Bibiena: Rotunda set within a Proscenium Arch, kresba tužkou, hnědý inkoust, hnědě kolorováno, papír, 494 x 590 mm, The Morgan Library and Museum, New York. Franz Rapp považoval tento návrh za dílo Francesca Galli Bibieny. Dostupné na WWW: <https://www.themorgan.org/drawings/item/187664>.

⁴⁸⁰ Antonio Galli Bibiena: Návrh pro dekorace palácového salónu, kresba perem, hnědý inkoust, lavírováno, 248 x 384 mm, soukromá sbírka. Srov. KELDER 1968, kat. č. 61; HAMMOND 2015, kat. č. 52.

a archivních materiálů je autor návrhů k opeře *Pirro* uveden Giovanni Pellizuoli, nicméně by nebylo tak ojedinělé využití kreseb k některým proměnám či prospektům od jiných autorů. V tomto případě umělce, který byl Pellizuolovi tak blízko a také vytvořil několik dalších návrhů pro hraběte.

Podobně problematickou vidím kresbu ruin, kterou již dříve Spáčilová určila jako návrh nerealizovaného jaroměřického zahradního divadla, což je nezpochybnitelný závěr. Kromě již dříve popsaných znaků lze i u tohoto vyobrazení nalézt analogie k tvorbě Giuseppe Galli Bibieny. Přímo v nalezeném souboru jsou návrhy, vztahující se dle rozboru Spáčilové a Peroutkové k opeře *L'Issipile*. Představení mělo premiéru u vídeňského dvora v roce 1732, pro které Giuseppe Galli Bibiena vytvořil dekorace.⁴⁸¹ O rok později se uskutečnilo její provedení na jaroměřickém zámku. Jako předlohy pravděpodobně posloužily variace Giuseppových návrhů. K tomuto představení autorky katalogu přiřadily čtyři kresby s tím, že celé dílo by mělo dle libreta obsahovat šest proměn. Dochovaná vyobrazení zachycují zbrojnici [90],⁴⁸² krajinu s mostem nad řekou na pozadí s vojenskými stany [91] (v publikaci je návrh k proměně nazvaný „*Krajina s výhledem na moře, posetá vojenskými stany*“),⁴⁸³ ruiny na odlehlém místě s pomníky dávných králů [92]⁴⁸⁴ a poslední je v katalogu uvedené jako „*Mořské*

⁴⁸¹ Srov. HADAMOWSKÝ 1962, s. 32. Též FIDLER / KŘESADLOVÁ / PERUTKOVÁ / RUHE / / SPÁČILOVÁ 2017, s. 462.

⁴⁸² Giuseppe Galli Bibiena: Zbrojnice se sochou pomsty, k opeře *L'Issipile*, kresba perem, lavírováno, tužka, 357 x 473 mm, HZ I 207, Theatermuseum, Vídeň.

⁴⁸³ Giuseppe Galli Bibiena: Krajina s mostem a vojenským táborem, k opeře *L'Issipile*, kresba perem, lavírováno, tužka, 348 x 468 mm, HZ I 206, Theatermuseum, Vídeň.

⁴⁸⁴ Giuseppe Galli Bibiena: Ruiny s pomníky dávných králů, k opeře *L'Issipile*, kresba perem, lavírováno, tužka, 340 x 445 mm, HZ I 208, Theatermuseum, Vídeň.

pobřeží s Learcovými loděmi a lávkou“, znázorňující ve skutečnosti jen mořský přístav s ruinami antických chrámů [93].⁴⁸⁵ Autorky textu použily jako názvy kreseb označení jednotlivých aktů v libretech, což ve výsledku při popisu návrhů může působit zavádějícím dojmem, protože krajina s výhledem na moře je nakonec pohled na kopcovitou krajinu v popředí s vojenským táborem a mostem přes řeku, stejně tak i znázornění mořského přístavu.

Zmíněné analogie ke kresbě ruin pro jaroměřické zahradní divadlo (viz obr. 82) lze spatřovat na návrhu pro třetí akt opery,⁴⁸⁶ tento návrh lze nalézt ve větším provedení v The Morgan Library and Museum v New Yorku [94].⁴⁸⁷ Právě v porovnání s těmito vyobrazeními je zřejmá stejná práce s prostorem, opět vykazuje bibienovské rysy jako jsou využití světla, výborná kresba perem, včetně provedení detailů například cihly nebo zeleň, vyrůstající ze zdiva ruin.

Giuseppe Galli Bibienovi jsou připisovány i zbývající návrhy, vztahující se k opeře *L'Issipile*. K prvnímu aktu se váže vyobrazení zbrojnice (viz obr. 90), jež je vypracováno jen na levé polovině papíru, v pravé části navazuje přípis „*A qui sopra viené la statua della vendetta*“. Ve stejném místě na levé straně můžeme vidět polovinu podstavce od sochy. U horního okraje je nápis „*Salla d'Armi con il simulacro della Vendetta nel'Mezzo*“. Martina Frank přiřadila k tomuto návrhu přípravnou kresbu, která je součástí knihy Bibienových skic taktéž uložené

⁴⁸⁵ Giuseppe Galli Bibiena: Mořský přístav s ruinami antických chrámů, k opeře *L'Issipile*, kresba perem, lavírováno, tužka, 347 x 470 mm, HZ I 209, Theatermuseum, Vídeň.

⁴⁸⁶ Viz pozn. 451. FIDLER / KŘESADLOVÁ / PERUTKOVÁ / RUHE / SPÁČILOVÁ 2017, obr. 3, s. 468–469.

⁴⁸⁷ Giuseppe Galli Bibiena: Funeral Hall in Ruins, kresba perem, hnědý inkoust, kolorováno, 409 x 549 mm, The Morgan Library and Museum. Dostupné na WWW: <https://www.themorgan.org/drawings/item/187663>. Též srov. FRANK 2016, s. 151–168.

v Theatermuseum ve Vídni.⁴⁸⁸ Pravděpodobně vyobrazení nepředstavuje jen zadní prospekt, ale scénu ztvárněnou i s bočními kulisami.

Další kresba zachycuje krajinu posetou vojenskými stany, vpředu s mostem přes řeku (viz obr. 91). Tato scéna se částečně liší od popisu v libretu, kde se k druhé scéně druhého aktu váže popis krajiny s výhledem na moře poseté vojenskými stany, nad níž vychází slunce. Můžeme zde vidět, že se Galli Bibiena při tvorbě návrhů striktně nedržel nadefinované podoby scény v libretu, nýbrž výhled na moře pozměnil a vojenský tábor usadil na pozadí kopcovité krajiny. V horní části se nachází přípis „*Campagna sparsa di Tente Militare, Scene 5a*“. Třetí kresba zachycuje ruiny architektury (viz obr. 92). Spáčilová s Peroutkovou námět propojily s úvodní proměnou třetího aktu, která v libretu nese název „*Odlehlé místo mezi městem a přístavem vyzdobené cypřiši a pomníky dávných králů ostrova Lemnos*.“⁴⁸⁹ Návrh je u horního okraje opatřen nápisem „*Luogo remoto Adorno di Cipressi e di monumenti delli Re di Lenno, Scena 6a*“. Poslední vyobrazení představuje mořský přístav, který se ve výsledné podobě opět trochu liší od popisu scény v libretu, kde je uvedena jako mořské pobřeží s Learcovými loděmi a lávkou, po níž se vystupuje na jednu z nich, po stranách jsou zříceniny Venušina chrámu a starobylý lemnoský přístav. Autorky kapitoly v katalogu se domnívají, že chybějící lodě a lávky byly jako samostatně stojící dekorace a proto se nenacházejí na prospektu.⁴⁹⁰ Nabízí se tedy otázka, jak vlastně tato scéna

⁴⁸⁸ Tzv. Wiener Werkskizzenbuch, inv. č. HZ_HG36992_111, Theatermuseum, Vídeň. Srov. FRANK 2016, s. 151–168, s. 318n., kat. č. 8.18–21, kat. č. 8.27–30. Též FIDLER / KŘESADLOVÁ / PERUTKOVÁ / RUHE / SPÁČILOVÁ 2017, s. 462, obr. 1 (s. 464–465).

⁴⁸⁹ FIDLER / KŘESADLOVÁ / PERUTKOVÁ / RUHE / SPÁČILOVÁ 2017, s. 462, obr. 3 (s. 468–469). Více na s. 170, pozn. 454.

⁴⁹⁰ Tamtéž, s. 462, obr. 4 (s. 470–471).

vypadala? Na návrhu je v popředí zachycena pevnina, z níž vyrážejí dvě ramena posetá ruinami do moře, rozprostírajícího se na celém horizontu. Logicky lze předpokládat, že pevnina v popředí navazovala na dekorace na jevišti, čili že v prvním plánu prospektu končí pevnina (přístav), která tvořila hlavní místo této proměny, vrcholící pohledem na moře z přístavu. Lodě, jako samostatně stojící dekorace, by tak pluly nebo stály na zemi nebo by uprostřed dělily přístav na části. Kresba je též opatřena nápisem „*Ultima Mutazione Porto di Mare*“.

V nalezeném souboru se nacházejí další tři návrhy, u nichž by autorem mohl být Giuseppe Galli Bibiena. Kresby jsou spojovány s operou *Il delizioso ritiro scielto da Lucullo, console Romano* z roku 1738, která vznikla k třicátým narozeninám Questenbergovy druhé manželky Marie Antonie. Představení muselo být velmi působivé a bohaté, v prvním a třetím aktu se počítalo se čtyřmi proměnami. Z archivních dokumentů je známo, že Giuseppe dostal soupis scén a měl vypracovat některé návrhy. „*Byl hotov již na jaře, neboť hofmistr upozornil v květnu 1738 Questenberga, že dvě dekorace si může příležitostně nechat okopírovat (porcelánový kabinet a amfiteátr), zatímco další dvě – nádvoří žaláře a sál – si už může ponechat.*“⁴⁹¹ První dochovaná kresba [95] se váže k prvnímu aktu a představuje krajinu s palácem.⁴⁹² Opatřena je na horním okraji nápisem „*Campagna Deliziosa con Palazzo in Lontano, dá una Parte Cari roversciati et attrezzi militari.*“ Druhý návrh [96] spadá k druhému aktu a znázorňuje zahradu

⁴⁹¹ FIDLER / KŘESADLOVÁ / PERUTKOVÁ / RUHE / SPÁČILOVÁ 2017, s. 480. Z popisu není úplně jasné, jestli se autorky domnívají, že zrovna tyto dochované kresby jsou právě dílem Giuseppe Galli Bibieny.

⁴⁹² Giuseppe Galli Bibiena (okruh): Líbezná krajina s palácem v pozadí, k opeře *Il delizioso ritiro scielto da Lucullo, console Romano*, kresba perem, tužka, lavírováno, 267 x 368 mm, HZ I 197, Theatermuseum, Vídeň.

s fontánami.⁴⁹³ U horního okraje je opět upřesňující přípis „*Boschetto Delizioso con Pergolatti é fontane.*“ Obě kresby nemají, na rozdíl od těch již dříve zmíněných, definitivní podobu. Ztvárněny jsou zhruba nejdominantnější prvky, jako je les, palác s vozy, který je zvýrazněn lavírováním či fontány v popředí. Pozadí v obou případech je naproti tomu jen načrtnuto tužkou a je patrné, že kresby nebyly dokončeny. Ale i z kresebných částí můžeme tušit detailní zpracování. Oba návrhy by mohly pocházet z ruky Giuseppe Galli Bibieny, ale určitě autor pocházel z jeho nejbližšího okolí. Napomoci nám může i porovnání písma u nápisů s těmi, patřícími k opeře *L'Issipile*.⁴⁹⁴ Posledním návrhem je dekorace knihovny [97] z třetího aktu, jež je u horního okraje nadepsaná slovy „*Libreria di Lucullo con Tavolino e Sedie*“.⁴⁹⁵ K této kresbě se nachází přípravná skica v Bibienově skicáři.⁴⁹⁶ V New Yorku je též možné nalézt téměř totožnou kresbu knihovny [98] odlišnou jen v drobných detailech signovanou Carlem Galli Bibienou.⁴⁹⁷ Knihovna

⁴⁹³ Giuseppe Galli Bibiena (okruh): Libosad s besídkami a fontánami, k opeře *Il delizioso ritiro scielto da Lucullo, console Romano*, kresba perem, tužka, lavírováno, 269 x 342 mm, HZ I 202, Theatermuseum, Vídeň.

⁴⁹⁴ Srov. například slovo „Campagna“, psaní dvojitých „tt“ apod. Avšak liší v zakončení písmene „a“, jehož ocásek se stáčí nahoru (viz kresby k opeře *L'Issipile* a Lucolova knihovna k opeře *Il delizioso ritiro scielto da Lucullo*).

⁴⁹⁵ Giuseppe Galli Bibiena: Lucolova knihovna se stolkem a židlemi, k opeře *Il delizioso ritiro scielto da Lucullo, console Romano*, kresba perem, tužka, lavírováno, 266 x 358 mm, HZ I 196, Theatermuseum, Vídeň.

⁴⁹⁶ FRANK 2016, s. 320, kat. č. 8.20–21. FIDLER / KŘESADLOVÁ / PERUTKOVÁ / RUHE / SPÁČILOVÁ 2017, s. 481.

⁴⁹⁷ Carlo Galli Bibiena: Forshortening of a Library, kresba perem, hnědý inkoust, lavírováno, 334 x 226 mm, The Metropolitan Museum of Art, New York. Srov. HAMMOND 2015, s. 34,

je nakreslená jen z jedné poloviny, pravá část je slabě načrtnuta v tužce s lehkými přesahy perokresby z levé strany. Na rozdíl od dvou předchozích návrhů je tento poměrně propracovaný i v zadním plánu. Opět se objevuje typický Giuseppeho styl zvýrazněné přední části pomocí lavírování. V Theatermuseum ve Vídni mají kresbu označenou jako okruh Giuseppe Galli Bibieny.

Pravděpodobně také návrh k opeře „*Alessandro in Persia*“ [99]⁴⁹⁸ by mohl pocházet z ruky Giuseppeho, přinejmenším z jeho blízkého okruhu. O autorovi dekorací se, bohužel, v dochovaném libretu či archivních materiálech nic nepíše a autorky textu se tak nepouští do určení autorství.⁴⁹⁹ Odkazují na informaci z vídeňského katalogu, kde se píše o nápadné stylové podobnosti s Bibienovými návrhy, například s kresbou tábora z Theatermuseuma ve Vídni.⁵⁰⁰ Jaroměřická scéna zachycuje les s vojenskými stany, které jsou již částečně zborcené. V horní části opět vidíme nápis *Campagna con bosco all'intorno oue si vedono gli Accampamenti di Dario*. Domnívám se, že můžeme být v tvrzení mnohem odvážnější a konkrétnější, a to na základě několika faktorů. Hned v prvním plánu můžeme vidět totožný kresebný rukopis, jako je na kresbě krajiny s palácem (viz s. 182, pozn. 459). Jedná se zejména o znázornění stromu podél pravého okraje obou kreseb. Provedení jejich kmenů je naprosto totožné, ať se bavíme o liniích štětcem či perem, v podstatě i tvar kmene a jeho kořeny, zapouštějící se do země. Oba jsou přitom vedeny lehkostí pohybu. Dalším zajímavým momentem

obr. 2-9. Dostupné též na WWW: <https://metmuseum.org/art/collection/search/344293>. Tato kresba v detailech věrněji kopíruje skicu z Bibienova skicáře.

⁴⁹⁸ Giuseppe Galli Bibiena (okruh): Krajina s lesem a tábor, kresba perem, tužka, lavírováno, 290 x 382 mm, HZ I 204, Theatermuseum, Vídeň.

⁴⁹⁹ FIDLER / KŘESADLOVÁ / PERUTKOVÁ / RUHE / SPÁČILOVÁ 2017, s. 491, obr. 1 (s. 492).

⁵⁰⁰ SOMMER-MATHIS / FRANKE / RISATTI 2016, s. 297, kat. č. 6.14.

je, že již na tomto nedokončeném návrhu vidíme hloubku prostoru, vykazující bibienovský způsob práce se světlem. V neposlední řadě též doprovodný nápis pochází z ruky stejné osoby, jako je vyobrazení krajiny s palácem či libosadu s fontánami. Dle uvedených podobností lze u těchto tří scénických návrhů konstatovat, že autorem je jeden a ten samý umělec. Co je na těchto kresbách tak fascinující je, že na nich můžeme vidět, jak umělec postupoval při práci s touto technikou a jak postupně kladl jednotlivé vrstvy, z nichž následně vznikl konečný obraz. Patrné je, jak po celou dobu pracuje s celým výjevem. Na kresbu tužkou nanáší tenkou vrstvu lavírování, štětcem také může zvýraznit obrysy, za postupného zvýrazňování lavírovaných částí začne přidávat kresbu perem. V předním plánu je kresba nejpropracovanější, načež po částech postupuje ve středním a zadním plánu obrazu. Pracuje tak, aby si při zvýrazňování nerozpíjel dříve nanesené vrstvy.

Poslední kresba, která spadá do blízkosti Giuseppa Galli Bibieny je návrh nadepsaný jako „*Boschetto delizioso nel giardino con fontane*“ [100].⁵⁰¹ V katalogu je veden mezi návrhy, které nelze dle opery zařadit a vykazuje styl blízký produkci z dílny Giuseppa.⁵⁰² V porovnání s návrhem Lucolovy knihovny či se znázorněním architektury ve zbrojnici se domnívám, že i tato kresba lze považovat za dílo samotného Giuseppe Galli Bibieny i přesto, že tuto teorii nemůže podpořit dochované libreto. Nicméně lehkost pera, práce s prostorem a světlem je natolik shodná, že je toto tvrzení více než pravděpodobné. V neposlední řadě též rukopis nadpisu je srovnatelný s označeními na vyobrazeních pro operu *L'Issipile*.

⁵⁰¹ Giuseppe Galli Bibiena: Líbezný hájek v zahradě s fontánami, kresba perem, tužka, lavírováno, 311 x 406 mm, HZ I 205, Theaternuseum, Vídeň.

⁵⁰² FIDLER / KŘESADLOVÁ / PERUTKOVÁ / RUHE / SPÁČILOVÁ 2017, s. 496, obr. 1 (s. 498).

Poslední skupinou kreseb pro Questenberga jsou návrhy pro operu *L'Amor non ha legge*, kterou pro hraběte zkomponoval Antonio Caldara. Dochovaných jich je pět původně ze šesti proměn a představují exteriérové zalesněné scény hájů a venkova. Na první pohled je zřetelný odlišný rukopis od zbývajících kreseb, vykazující nižší uměleckou hodnotu. Autorky v knize uvádějí domněnku, že by se mohlo s největší pravděpodobností jednat o znojemského malíře Františka Antonína Findta. Ten měl být zodpovědný i za konečné provedení kulis. Horší kvalitu vysvětlují, že se mohlo jednat jen o skici či předběžnou představu a že je nereálné, aby se hrabě spokojil s nízkou kvalitou dekorací, a to zrovna u pro něj tak důležité opery, jež měla pojednávat nepřímou o jeho osobě a o životě v Jaroměřicích nad Rokytnou.⁵⁰³ První kresba znázorňuje líbeznou krajinu s venkovskou fontánou [101],⁵⁰⁴ na horním okraji je opatřena nápisem „*Campagna deliziosa con Fontana Rusticalle*“. Na druhém exteriérovém výjevu zachyceném jen z poloviny (druhá část jen v rychlosti načrtnutá tužkou) pozorujeme živý plot ze stromů uprostřed s Amorovým oltářem [102],⁵⁰⁵ taktéž v horní části nadepsán jako „*Reccinto d'Arboscelli con aque corenti dai Latti*“. Ve třetím návrhu se ocitáme v háji, klesajícím z hor [103] s nápisem „*Bosco che in Lontano, Comincia dalla Montagna, e apoco á poco declina in pianura*“.⁵⁰⁶ Na této kresbě umělec také použil lavírování, pravděpodobně po vzoru díla Galli Bibienů, kdy se zvýrazní

⁵⁰³ FIDLER / KŘESADLOVÁ / PERUTKOVÁ / RUHE / SPÁČILOVÁ 2017, s. 449.

⁵⁰⁴ František Antonín Findt (?): Líbezná krajina s venkovskou krajinou, kresba perem, tužkou, 245 x 385 mm, HZ I 203, Theatermuseum, Vídeň.

⁵⁰⁵ František Antonín Findt (?): Živý plot ze stromů uprostřed s Amorovým oltářem, kresba perem, tužkou, 242 x 343 mm, HZ I 199, Theatermuseum, Vídeň.

⁵⁰⁶ František Antonín Findt (?): Háj klesající z hor do nížiny, kresba perem, tužkou, lavírováno, 248 x 348 mm, HZ I 201, Theatermuseum, Vídeň.

přední plán. Nicméně v tomto případě se jedná o poměrně brutální použití. Na rozdíl od ostatních je barva, pravděpodobně v první vrstvě, nanесena velmi výrazně, a to až v takové míře, že zakrývá kresbu perem. Autor nevyužil postupného ztmavování při nanášení světlejších vrstev na sebe. Předposlední scéna zachycuje vinice uzavřené živým plotem [104], též popsána v nadpise „*Ristretto di Vigne rinseratto da Sciepi*“.⁵⁰⁷ Poslední výjev je opět nakreslen jen z části a odkazuje na zahradu vyzdobenou sochami s mramorovým jezírkem, uprostřed s Faëthonovým vozem [105]. U horního okraje je opatřen textem „*Giardino pagamente adornatto, con peschiera e nel Mezzo di essa il Caro di Fettonte*“.⁵⁰⁸

Z dochovaných kreseb není prokazatelné autorství dříve zmíněného Ignáce Bučka, jehož působení v Galli Bibienově dílně je poprvé doloženo v roce 1735. Přičemž již v roce 1731 dostal zapláceno za vytvoření kulis a pro hraběte Questenberga měl pracovat až do roku 1752. V dílně Giuseppeho je též doložen na sezónní výpomoc další domácí umělec, pracující pro hraběte, a to Josef Šetínský.⁵⁰⁹

V záznamech Theatmuseum se Giuseppe Galli Bibiena objevuje jako autor návrhů jen pro operu *L'Issipile*, kresby pro představení *L'amor non ha legge* jsou připisány Franz Antonovi Findtovi. Zbývající vyobrazení, pokud nejsou signovány Giovannim Pellizuolim, se řadí mezi díla z okruhu Giuseppe Galli Bibieny, ať už se

⁵⁰⁷ František Antonín Findt (?): Vinice uzavřené živým plotem, kresba perem, tužkou, 242 x 337 mm, HZ I 200, Theatmuseum, Vídeň.

⁵⁰⁸ František Antonín Findt (?): Zahrada vyzdobená sochami a mramorovým jezírkem, kresba perem, tužkou, 248 x 388 mm, HZ I 198, Theatmuseum, Vídeň.

⁵⁰⁹ FIDLER / KŘESADLOVÁ / PERUTKOVÁ / RUHE / SPÁČILOVÁ 2017, 447sq.

jedná o Ignáce Bučka, Josefa Šetínského, Domenica Franciu nebo Franz Antona Danne.

Díky tomuto nálezu se jaroměřické divadlo řadí mezi důležitá místa, připomínající tradici barokního divadla u nás a podává poměrně ucelený přehled o jeho podobě. Zatímco českokrumlovské divadlo představuje konečnou podobu fantaskního světa herectví v baroku, divadlo v Jaroměřicích nad Rokytnou na druhou stranu nechává nahlédnout pod povrch, do fáze příprav a tvorby dech beroucích dekorací.

Na závěr bychom neměli zapomenout alespoň ve stručnosti zmínit tvorbu a dochované návrhy Josefa Platzera, vztahující se nejen k litomyšlskému divadlu. Vyskytují se například ve sbírce Národní galerie v Praze či Národním muzeu.⁵¹⁰ Pravděpodobně nejucelenější představu o Platzеровých návrzích představuje soubor 228 rytin od Norberta Bittnera z roku 1816.⁵¹¹ Jevištní tvorbě se věnovali také například malíři Josef Hager, Josef Redlmayer či František Xaver Palko.

⁵¹⁰ Série kreseb Josefa Platzera v rozsahu inventárních čísel H6D 27 878–27 882: Prostorný interiér dřevěného domu, kresba perem, tuš, 240 x 320 mm, inv. č. 27 872; Průhled klenutou branou do hradního nádvoří, kresba perem, tuš, 180 x 220 mm, inv. č. 27 879; Klenutý prostor se sarkofágem uprostřed, kresba perem, tuš, 250 x 170 mm, inv. č. 27 880; Dva interiéry gotického chrámu na obou stranách listu, kresba perem, tuš, lavírováno, 300 x 240 mm, inv. č. 27 881; Náves s kostelíkem v pozadí, kresba perem, akvarel, 280 x 380 mm, inv. č. 27 882. Též Gotická arkádová chodba s průhledem do zahrady, kresba perem, kolorována, 400 x 300 mm, na rubu náčrtů pěti interiérů, inv. č. D 7249; Přístavní nábřeží s antikizující architekturou, kresba perem, kolorována, 560 x 420 mm, inv. č. D 7250. Též dva návrhy v rytinách od Norberta Bittnera podle J. Platzera – Zahradní architektura s vodotryskem, 110 x 130 mm, inv. č. 27 884 a Zřícenina orientálního chrámu v měsíčním svitu, 110 x 130 mm, inv. č. 27 885.

⁵¹¹ Theater Decorationen nach den Original Skitzen des k.k.Hof Theater Mahlers Joseph Platzers radirt und verlegt von Norbert Bittner, Wien 1816, Národní muzeum.

Rozbor návrhů těchto autorů by vystačil na samostatnou práci.⁵¹² Studium jejich kreseb se systematicky zabývali opět Jiří Hilmera, Jan Port, Rudolf Kuchynka a samozřejmě Pavel Preiss. Z řady jejich článků, statí a katalogů si lze vytvořit obrázek o jejich jevištní tvorbě. Scénické návrhy těchto autorů jsou pak uloženy ve sbírkách Národní galerie v Praze, Památníku národního písemnictví nebo i v Západočeském muzeu v Plzni. Na zvoleném vzorku můžeme získat představu o způsobu práce, pohybu umělců a objednavatelích na území České republiky. A ani tvorba posledních uvedených autorů nevybočuje z řady.

⁵¹² Například: KRŮFOVÁ, Johana: Scénické návrhy doby vrcholného baroka ve veřejných sbírkách České republiky, diplomová práce, KTF UK v Praze, nepublikováno, Praha 2011.

Závěr

Barokní divadlo je samo o sobě téma oblíbené a poutající pozornost. Na jedné straně můžeme nalézt různorodou literaturu, vážící se k této problematice, a to již z 18. století. Na straně druhé, se potýkáme s nedostatkem dochovaných materiálů, který omezuje míru dosaženého poznání. V návaznosti na to se pak každý nově objevený fakt či umělecké dílo, ať již jen zčásti nebo celý komplet, jeví jako velmi unikátní a obohacující. Zkoumání v této oblasti se nejvíce zaměřuje na archivy a písemné dokumenty, zahrnující smlouvy, deníky, libreta a další, v nichž je možné se dopátrat některých informací. Hůře jsme na tom s konkrétními dochovanými příklady. Díky tomu se výjimečnými stávají díla, jež ve své době nemusela mít tak velký význam, resp. vliv. Avšak s jedinečností zachování se jejich pozice právem zvýšila.

V této práci jsem se zaměřila na návrhy a dekorace zámeckého divadla v 18. století na českém území. V takto vymezeném projektu jsem sledovala téma prostřednictvím dochovaných příkladů, na kterých jsem poukázala na postavení divadla u nás. Skrze rozdíly ve vývoji, např. v porovnání s Itálií, a mírou zaměstnanosti českých a zahraničních umělců jsem sbírala informace, jež měly pomoci zodpovědět na úvodu vyřčenou otázku. Tradice divadla u nás se odvíjela trochu odlišně než v zahraničí. Tato nesouměrnost se ovšem táhne již z dřívějšího období, které bylo ovlivněno politicko-sociální situací a je tedy více než logické, že v nestabilním kulturním zázemí se nemohlo, nejen divadlo, rozvíjet stejným tempem jako v zahraničí. Zatímco v Itálii je divadlo již v době Palladia poměrně pevně zakotveno mezi nejvyššími kruhy, na našem území existují kočovné skupiny, jež svůj um předvádí na veřejných prostranstvích a až postupem

17. století se začíná postavení divadla více upevňovat a šlechtici si pro tento druh potěšení vyhražují prostor ve svých sídlech. Z počátku se jednalo o místnost, ale v 18. století je již divadlo tak dominantní součástí společnosti, že jsou stavěny samostatné budovy a i u nás se objevují jména významných umělců, pracujících na vídeňském dvoře. Situace se tedy postupně vyrovnala. Otázkou na začátku ovšem bylo, jestli můžeme o barokní divadelní tvorbě na území dnešní České republiky hovořit jako o českém jevištním výtvarnictví nebo obecněji o středoevropském jevištním výtvarnictví. V práci jsem se tudíž zaměřila na problematiku i z pohledu umělců, kteří se podíleli na tvorbě dekorací. Díky tomu je možné ohodnotit míru účasti zahraničních scénografů v porovnání s domácími a zejména jejich vzájemnou hierarchii. S určitostí můžeme konstatovat, že domácí scénografové působili na šlechtických dvorech v trvalejších poměrech, avšak míra dochování informací, resp. příkladů je tak mizivá, že o úrovni výsledného díla lze velmi často jen spekulovat. S určitostí víme, že zaměstnávání italských, případně vídeňských autorů, nebylo nikterak vzácné, spíše naopak. Zejména italští scénografové a jejich tvorba jsou doloženy na různých místech České republiky a z materiálů se o nich zpravidla dozvídáme kolikrát i více informací než o domácích umělcích.

Již od 17. století se systematicky rozvíjel vliv italských scénografů, dá se říci, po celé Evropě. Nejdříve velký význam zaznamenala rodina Burbaciniů a od konce 17. století a začátku 18. století se pak vedoucí pozice ujala rodina Galli Bibienů. Vzhledem k nastíněnému vývoji divadla u nás bylo tedy velmi nepravděpodobné a v podstatě nemožné, aby barokní umělci konkurovali v divadelní produkci takovým rodinným klanům. Nevyrovnaný postup ve stručnosti popisují v první části, a to právě z toho důvodu, abychom si uvědomili, v jaké fázi

se umělci nacházeli a s čím se snažili vyrovnat. Jakým způsobem se příležitostí chopili, demonstruji na konkrétních příkladech, u nichž jsou k dispozici zmínky o divadle a jeho fungování, nejlépe s informacemi o divadelních kulisách (nejen dochovaných). Díky tomu si uděláme představu o objednavatelích a umělcích či scénografech, které zaměstnávali. Do přehledu jsem zahrнула divadla, sloužící pro širší obecnost, která byla hlavním místem šlechty, ale i ta, jež využívali k soukromějším aktivitám a pro užší okruh hostů. Tento výběr pomáhá utvořit si komplexnější přehled o fungování v období baroka, zejména také sledovat život jevištních kulis. Přičemž důraz byl kladen na zámecká divadla se zachovanými dekoracemi či informacemi o nich. Na vybraných příkladech jsem demonstrovala vzájemnou provázanost, putování umělců, ale i dekorací, nezávisle na majiteli sídla. Třetí nejvýznamnější část jsem věnovala scénickým návrhům, divadelní kresbě jako takové a v souvislosti s tím, uměleckým osobnostem působícím na území České republiky. V práci jsem se nesnažila pojmout a popsat veškeré dochované scénické návrhy ve sbírkách České republiky. Soustředila jsem se zejména na předložení nových informací či dání některých kreseb do nových souvislostí a zpřesnění autorství či okruhu. Za velký přínos považuji nálezy dvou divadelních návrhů, nacházejících se v Národní galerii v Praze vedených jako dílo anonymního autora z 18. století. Obě kresby jsou sice v poměrně špatném stavu a zasloužily by si pozornost konzervátora, nicméně to nebránilo jejich určení a dataci. Obě tato vyobrazení nebyla dříve publikována, poprvé se objevily v mnou předneseném příspěvku na doktorandské konferenci na KTF UK na jaře 2014 a následně byly otištěny v článku ve sborníku z konference. Při jejich určení mi nesmírně pomohl pobyt v Bologni, kam jsem odjela na deset měsíců v rámci programu Erasmus, resp. devět měsíců (první měsíc jsem strávila na univerzitě

v Perugii). Díky studiu na bolognské univerzitě se mi dostalo velmi milého přijetí ve Fondazione Giorgio Cini v Benátkách, kde jsem měla možnost studovat kresby jak od členů rodiny Galli Bibienů, tak i Angela Carboniho, kterému jsem nakonec na základě stylové podobnosti návrhy připsala a své tvrzení podpořila informacemi o divadle v Kotcích a zejména o libretech představených oper. Velkým počinem v oblasti zámeckého divadla bylo objevení souboru sedmnácti kreseb před několika lety ve vídeňském Theaternuseu rakouskou badatelkou Andreou Sommer-Mathis. Tento komplet byl poté Janou Spáčilovou a Janou Perutkovou identifikován jako návrhy pro zámecké divadlo v Jaroměřicích nad Rokytnou. Celý soubor, včetně tří kreseb nacházejících se na jaroměřickém sídle (resp. v Uherčicích), byl prvně publikován na konci roku 2017. Badatelky se u kreseb zaměřily zejména na přiřazení jednotlivých vyobrazení k operám, které byly na zámku pro Questenberga odehrány. U návrhů jsem svojí pozornost věnovala nejvíce bližšímu stylovému rozboru či určení autora a v rámci metody srovnávání poukázala na spojitost, jež při jejich posuzování dle libret oper mohou být opomíjena. V neposlední řadě jsem důležitost jevištního výtvarnictví u zámeckých divadel v 18. století ukázala také na nejznámějších příkladech na našem území, a to na zámeckém divadle v Českém Krumlově, jehož unikátnost není třeba dlouze rozebírat anebo na pražském představení opery *Costanza e Fortezza*, v pozadí nezůstalo ani divadlo v Litomyšli, které už ukazuje nástup nového směru a postupný odklon od barokního zpracování. V Českém Krumlově jsem se zaměřila na malířské provedení v kombinaci s osvětlením. Zároveň jsem poukázala na technickou stránku provedení bočních kulis, pracující s rozměry a zejména výškovým rozdílem mezi jednotlivými páry dekorací. Na základě rozdílů lze, při ztrátě některých kusů kulis, odvodit, jestli byla zvolená proměna původně

složená ze čtyř či více párů. V Litomyšli se před lety podařilo zaměstnancům zámku nalézt původní světla, resp. skleněné lampičky. V této souvislosti se také věnuji způsobu osvětlení prostoru jeviště v barokních divadlech, které mělo velký vliv na konečnou atmosféru scény a zejména výrazně ovlivňovalo výtvarné zpracování dekorací. Umělci museli počítat s tmavým prostorem, osvětleným mihotajícím se světlem.

Při hledání odpovědi na vytyčenou otázku v úvodu práce si musíme také uvědomit, že řada umělců (jako byl Josef Hager, František Xaver Palko a další) se scénografii věnovali okrajově, ne jako hlavní činnosti obživy. I přesto, že například Josef Hager byl prvním kandidátem na vytvoření dekorací pro českokrumlovské divadlo, ale nakonec byl nahrazen umělci Josephem Wetschelem a Leo Merkle. Na druhou stranu to mělo tu výhodu, že případný figurální kompars na návrzích byl mnohem lépe vypracovaný a viditelně méně strnulý. I přes výrazné osobnosti, zapojující se do scénografické tvorby, se u nás neobjevil vůdčí umělec, který by byl schopen se měřit s rodinou Galli Bibienů a případně jí sesadit z pomyslného trůnu a zaujmout jejich postavení. Vliv této významné rodiny byl natolik silný, že se mu podrobovali všichni. Jako pozitivní můžeme hodnotit, že ne jeden malíř působil v blízkosti Giuseppa či Ferdinanda Galli Bibieny a měl tak možnost čerpat inspiraci přímo u zdroje. Z toho lze též odvozovat, že úroveň tvorby scénografů u nás byla s velkou pravděpodobností na velmi vysoké úrovni a mohla by konkurovat produkci vídeňské.

Pro úplnost informací a přehledu o zámecké jevištní tvorbě v 18. století lze také uvést divadlo v Mnichově Hradišti, které je spojováno hlavně s dochovanými dekoracemi z roku 1833, nicméně ze žádosti o poskytnutí finančního příspěvku z Nadace barokního divadla zámku Český Krumlov z roku 2005 na restaurování

devíti divadelních kulis⁵¹³ je patrné, že ve správě NPÚ se nachází také zbytky dekorací z 18. století. Dle vypracovaného dokumentu jsou divadelní dekorace rozděleny do dvou skupin. První obsahuje torzální starší fond zámeckých dekorací menších rozměrů, jejichž malířské zpracování odpovídá tvorbě z 80. a 90. let 18. století. Dochovány mají být různorodé boční kulisy, portálový štít a menší dekorace v celkovém počtu 31 kusů, bez zadního prospektu. Není znám autor, pravděpodobně by se mohlo jednat o Jiřího Hislera, autora rozměrných pláten pro reprezentativní sály zámku.⁵¹⁴ V archivních materiálech lze nalézt informaci o výdajích za operu v letech 1784–1785. Předpokládá se, že existovala jen provizorní scéna v tanečním sále, který nechal upravit Vincenc z Valdštejna, za něhož došlo na zámku k řadě úprav. Definitivní podoba divadla však vznikla až v roce 1833.

Při svém bádání jsem kombinovala poznatky ze starší literatury s těmi nejnovějšími, přičemž jsem zvolené příklady podchytila z nového pohledu. Velmi přínosná byla zahraniční literatura, jež jsem měla možnost prostudovat v rámci svého zahraničního pobytu a pomohla mi upřesnit některé informace z našich sbírek. Zároveň jsem se snažila systematicky zpracovat část problematiky barokního divadla a vytvořit přehled o zámeckém divadle v období 18. století s detailněji propracovanými částmi. Dějiny divadla jsou dosud zpracované

⁵¹³ Žádost o nadační příspěvek v roce 2005, vypracovaná Národním památkovým ústavem, územní odborné pracoviště středních Čech v Praze, dne 24. května 2005. Dnes uloženo v Archivu územního odborného pracoviště NPÚ na Praze 3.

⁵¹⁴ Tento fakt jsem, bohužel, nemohla ověřit, protože mi nebyl umožněn přístup. Povoleno jsem měla vybrat si jen pár kusů na základě inventárních karet s mylnými informacemi, neodpovídajícími skutečnosti. Výběr byl tudíž jen namátkový. Kastelán zámku mi následně nechtěl umožnit zhlédnutí ani vybraných kusů. Nakonec jsem se k nim ale dostala.

zejména buď komplexním způsobem, zabývajícím se divadlem obecně nebo se nacházejí statě o jednotlivých divadlech či návrzích. Ty jsou pak dle míry zachování materiálu rozpracované. K některým návrhům či statím jsem také přikládala odkazy na internetové stránky, na kterých je možné články či kresby nalézt zveřejněné. Zahraniční instituce, zejména v USA, mají fond scénických návrhů zpracovaný a k dispozici online, reprodukce jsou ve velmi dobrém rozlišení.

Tato práce je také přínosná tím, že se snaží představit danou problematiku úzce zaměřenou na zámecké divadlo, avšak pojmout toto téma více komplexně, a to na několika příkladech. Zároveň jsem jednotlivé informace dala do širších souvislostí a obohatila tak pohled na zvolený okruh. Za důležité jsem také pokládala prostudovat co nejvíce dochovaných materiálů (kulis, kreseb atd.) na vlastní oči a nespokojit se s reprodukcemi. Avšak úspěšné realizování tohoto bodu bylo závislé na vstřícnosti všech zúčastněných stran, což se v některých případech ukázalo za problematické, nicméně s trochou urputnosti za realizovatelné.

Na závěr můžeme jen doufat a přát si, aby se při dalším bádání objevily či byly nalezeny nové informace a návrhy, které by rozšířily tuto oblast o nové poznatky a posunuly nás kupředu k detailnějšímu poznání. Do budoucna by jistě bylo přínosné zpracovat monografii na toto téma, jež by obsáhla všechny příklady z této oblasti či přiřadila dnes již známé návrhy ke konkrétním představením a divadlům. Připsání je ovšem ve spoustě případů velmi náročné a často sporné. To ale nakonec podporuje výjimečnost těch případů, které bylo možné s velikou pravděpodobností určit.

Seznam vyobrazení

1. Kulisové výplně ze zámeckého divadla v Jaroměřicích nad Rokytnou, 30. léta 18. století. Foto: archiv autora
2. Kulisové výplně ze zámeckého divadla v Jaroměřicích nad Rokytnou, 30. léta 18. století. Foto: archiv autora
3. Návrh novostavby zámeckého divadla v Českém Krumlově z let 1760–1766. SOA v Třeboni, pobočka Český Krumlov – Krumau: A 6B 2a (1744–1766). Foto: archiv autora
4. Návrh novostavby zámeckého divadla v Českém Krumlově z let 1760–1766. SOA v Třeboni, pobočka Český Krumlov – Krumau: A 6B 2a (1744–1766). Foto: archiv autora
5. Plán starého zámeckého divadla v Českém Krumlově s návrhem úprav z roku 1760. SOA v Třeboni, pobočka Český Krumlov – Krumau: A 6B 2a (1744–1766). Foto: archiv autora
6. Plán starého zámeckého divadla v Českém Krumlově s návrhem úprav z roku 1756. SOA v Třeboni, pobočka Český Krumlov – Krumau: A 6B 2a (1744–1766). Foto: archiv autora
7. Smlouva s divadelními malíři Johannem Wetschelem a Leo Merkelem podepsána dne 18. ledna 1766. SOA v Třeboni, pobočka Český Krumlov – Krumau: A 6B 2a (1744–1766). Foto: archiv autora

8. Smlouva s divadelními malíři Johannem Wetschelem a Leo Merkelem podepsána dne 18. ledna 1766. SOA v Třeboni, pobočka Český Krumlov – Krumau: A 6B 2a (1744–1766). Foto: archiv autora
9. Smlouva s divadelními malíři Johannem Wetschelem a Leo Merkelem podepsána dne 18. ledna 1766. SOA v Třeboni, pobočka Český Krumlov – Krumau: A 6B 2a (1744–1766). Foto: archiv autora
10. Spirálovitě stočená hřídel k docílení vodní hladiny používané v Drottningholmském divadle. Foto: archiv zámku v Českém Krumlově
11. Soukromé divadlo Marie Antoinetty „Petite Théâtre de la Reine“ ve Francii z roku 1780
12. Dekorace ke scéně *Lesá*, barokní zámecké divadlo v Českém Krumlově, 1766. Foto: archiv Státního hradu a zámku v Českém Krumlově
13. Dekorace ke scéně *Lesá*, barokní zámecké divadlo v Českém Krumlově, 1766. Foto: archiv Státního hradu a zámku v Českém Krumlově
14. Scéna *Lesá*, barokní zámecké divadlo v Českém Krumlově, 1766. Foto: archiv Státního hradu a zámku v Českém Krumlově
15. Scéna *Zahrady*, barokní zámecké divadlo v Českém Krumlově, 1766. Foto: archiv Státního hradu a zámku v Českém Krumlově
16. Dekorace ke scéně *Zahrady*, barokní zámecké divadlo v Českém Krumlově, 1766. Foto: archiv Státního hradu a zámku v Českém Krumlově
17. Dekorace ke scéně *Zahrady*, barokní zámecké divadlo v Českém Krumlově, 1766. Foto: archiv Státního hradu a zámku v Českém Krumlově

18. Dekorace ke scéně *Ulice (Města)*, barokní zámecké divadlo v Českém Krumlově, 1766. Foto: archiv Státního hradu a zámku v Českém Krumlově
19. Dekorace ke scéně *Ulice (Města)*, barokní zámecké divadlo v Českém Krumlově, 1766. Foto: archiv Státního hradu a zámku v Českém Krumlově
20. Scéna *Ulice (Města)*, též využívána jako *Přístav*, barokní zámecké divadlo v Českém Krumlově, 1766. Foto: archiv Státního hradu a zámku v Českém Krumlově
21. Scéna *Vojenského tábora*, barokní zámecké divadlo v Českém Krumlově, 1766. Foto: archiv Státního hradu a zámku v Českém Krumlově
22. Dekorace ke scéně *Vojenského tábora*, barokní zámecké divadlo v Českém Krumlově, 1766. Foto: archiv Státního hradu a zámku v Českém Krumlově
23. Dekorace ke scéně *Vojenského tábora*, barokní zámecké divadlo v Českém Krumlově, 1766. Foto: archiv Státního hradu a zámku v Českém Krumlově
24. Dekorace ke scéně *Obleženého města*, připojované ke kulisám *Vojenského tábora*, barokní zámecké divadlo v Českém Krumlově, 1766. Foto: archiv Státního hradu a zámku v Českém Krumlově
25. Dekorace ke scéně *Obleženého města*, připojované ke kulisám *Vojenského tábora*, barokní zámecké divadlo v Českém Krumlově, 1766. Foto: archiv Státního hradu a zámku v Českém Krumlově
26. Dekorace ke scéně *Obleženého města*, průchozí brána připojovaná k zadnímu prospektu (přední a zadní strana), doplněk ke kulisám *Vojenského tábora*, barokní zámecké divadlo v Českém Krumlově, 1766. Foto: archiv Státního hradu a zámku v Českém Krumlově

27. Dekorace ke scéně *Obleženého města*, sklápěcí vrata k bráně (přední a zadní strana), doplněk ke kulisám *Vojenského tábora*, barokní zámecké divadlo v Českém Krumlově, 1766. Foto: archiv Státního hradu a zámku v Českém Krumlově

28. Graf s rozmístěním scény ze základní evidence fondu zámeckého divadla vypracované v lednu 2001. Archiv Státního hradu a zámku v Českém Krumlově

29. Prospekt ke scéně *Přístavu*, barokní zámecké divadlo v Českém Krumlově, 1766. Foto: archiv Státního hradu a zámku v Českém Krumlově

30. Dekorace ke scéně *Přístavu*, který tvoří kulisy *Vojenského tábora* či *Města*, barokní zámecké divadlo v Českém Krumlově, 1766. Foto: archiv Státního hradu a zámku v Českém Krumlově

31. Dekorace ke scéně *Přístavu*, malované čluny na stojkách, barokní zámecké divadlo v Českém Krumlově, 1766. Foto: archiv Státního hradu a zámku v Českém Krumlově

32. Dekorace ke scéně *Přístavu*, malované čluny na stojkách, barokní zámecké divadlo v Českém Krumlově, 1766. Foto: archiv Státního hradu a zámku v Českém Krumlově

33. Dekorace ke scéně *Přístavu*, světlomodrý delfín, barokní zámecké divadlo v Českém Krumlově, 1766. Foto: archiv Státního hradu a zámku v Českém Krumlově

34. Dekorace ke scéně *Prales a skalami*, barokní zámecké divadlo v Českém Krumlově, 1766. Foto: archiv Státního hradu a zámku v Českém Krumlově

35. Dekorace ke scéně *Prales a skalami*, barokní zámecké divadlo v Českém Krumlově, 1766. Foto: archiv Státního hradu a zámku v Českém Krumlově
36. Detail dekorace ke scéně *Prales a skalami*, viz obr. 34, barokní zámecké divadlo v Českém Krumlově, 1766. Foto: archiv autora
37. Dekorace ke scéně *Měšťanského pokoje*, barokní zámecké divadlo v Českém Krumlově, 1766. Foto: archiv zámku v Českém Krumlově
38. Dekorace ke scéně *Měšťanského pokoje*, barokní zámecké divadlo v Českém Krumlově, 1766. Foto: archiv Státního hradu a zámku v Českém Krumlově
39. Scéna *Měšťanského pokoje*, barokní zámecké divadlo v Českém Krumlově, 1766. Foto: archiv Státního hradu a zámku v Českém Krumlově
40. Scéna *Kabinetu*, barokní zámecké divadlo v Českém Krumlově, 1766. Foto: archiv Státního hradu a zámku v Českém Krumlově
41. Dekorace ke scéně *Kabinetu*, barokní zámecké divadlo v Českém Krumlově, 1766. Foto: archiv Státního hradu a zámku v Českém Krumlově
42. Dekorace ke scéně *Kabinetu*, barokní zámecké divadlo v Českém Krumlově, 1766. Foto: archiv Státního hradu a zámku v Českém Krumlově
43. Dekorace ke scéně *Slavnostního sálu (Chrám)*, barokní zámecké divadlo v Českém Krumlově, 1766. Foto: archiv Státního hradu a zámku v Českém Krumlově
44. Dekorace ke scéně *Slavnostního sálu (Chrám)*, barokní zámecké divadlo v Českém Krumlově, 1766. Foto: archiv Státního hradu a zámku v Českém Krumlově

45. Scéna *Chrámu*, barokní zámecké divadlo v Českém Krumlově, 1766. Foto: archiv autora
46. Prospekt ke scéně *Slavnostního sálu*, barokní zámecké divadlo v Českém Krumlově, 1766. Foto: archiv Státního hradu a zámku v Českém Krumlově
47. Dekorace ke scéně *Žaláře*, barokní zámecké divadlo v Českém Krumlově, 1766. Foto: archiv Státního hradu a zámku v Českém Krumlově
48. Dekorace ke scéně *Žaláře*, barokní zámecké divadlo v Českém Krumlově, 1766. Foto: archiv Státního hradu a zámku v Českém Krumlově
49. Scéna *Žaláře*, barokní zámecké divadlo v Českém Krumlově, 1766. Foto: archiv Státního hradu a zámku v Českém Krumlově
50. Opona, barokní zámecké divadlo v Českém Krumlově, 1766. Foto: archiv Státního hradu a zámku v Českém Krumlově
51. Dekorace ke scéně *Chrám*, zámecké divadlo v Litomyšli, 1797. Foto: archiv Státního zámku v Litomyšli
52. Dekorace ke scéně *Chrám*, zámecké divadlo v Litomyšli, 1797. Foto: archiv zámku v Litomyšli
53. Dekorace ke scéně *Zahrada*, zámecké divadlo v Litomyšli, 1797. Foto: archiv Státního zámku v Litomyšli
54. Dekorace ke scéně *Zahrada*, zámecké divadlo v Litomyšli, 1797. Foto: archiv Státního zámku v Litomyšli
55. Pohled na jeviště zámeckého divadla v Litomyšli, 1797. Foto: archiv Státního zámku v Litomyšli

56. Skleněné lampičky, zámecké divadlo v Litomyšli. Foto: archiv Státního zámku v Litomyšli

57. Angelo Carboni (?): Návrh divadelní architektury, kresba perem, lavírováno, kolem 1750, Národní galerie v Praze, DK 6690. Fotografie @Národní galerie v Praze

58. Angelo Carboni (?): Návrh divadelní architektury, kresba perem, lavírováno, kolem 1750, Národní galerie v Praze, DK 6691. Fotografie @Národní galerie v Praze

59. Angelo Carboni: Dekorativní návrh stropu, kresba perem, kolorováno, 270 x 315 mm, Fondazione Giorgio Cini, FD 31938. Foto: Fondazione Giorgio Cini

60. Angelo Carboni: Dekorativní návrh stropu, kresba perem, kolorováno, 231 x 269 mm, Fondazione Giorgio Cini, FD 31937. Foto: Fondazione Giorgio Cini

61. Francesco Galli Bibiena (?): Královský stan (scénická dekorace), kresba perem, lavírováno, 231 x 367 mm, Moravská galerie v Brně, B 2748. Foto: Moravská galerie v Brně

62. Francesco Galli Bibiena: Královský stan, kresba perem, hnědý inkoust, lavírováno, 227 x 365 mm, The Morgan Library and Museum, New York. Foto: The Morgan Library and Museum

63. Antonio Galli Bibiena: Studie pro královský stan, kresba perem, sépie, kolorována, 140 x 216 mm, Phyllis B. Lambert

64. Johann van den Bruggen a J. H. Martin (dle Giuseppe Galli Bibieny): Půdorys divadla na Pražském hradě u příležitosti představení opery „Costanza e Fortezza“,

mědiryt, kolorováno, 510 x 180 mm, Národní muzeum, HM6 D 15 865. Foto: archiv autora

65. Antonín Birckhart (dle Giuseppe Galli Bibieny): Představení opery „Costanza e Fortezza“ na Pražském hradě, mědiryt, 400 x 640 mm, Národní muzeum, HM6 D 15 864 a též HM6 D 15 871. Foto: archiv autora

66. František Ambrož a Kryštof Dietel (dle Giuseppe Galli Bibieny): Scéna *Vojenského tábora* pro představení opery „Costanza e Fortezza“ na Pražském hradě, mědiryt, 400 x 640 mm, Národní muzeum, HM6 D 15 868. Foto: archiv autora

67. G. A. Pfeffel (dle Giuseppe Galli Bibieny): Dekorace oblačného paláce s mytologickými postavami, 320 x 490 cm, Národní muzeum, HM6 D 15 496. Foto: archiv autora

68. A. O. (dle Giuseppe Galli Bibieny): Palácové nádvoří s označením „Cortili diversi reali“, 400 x 580 mm, Národní muzeum, HM6 D 15 872. Foto: archiv autora

69. A. O. (dle Giuseppe Galli Bibieny): Galeria reale, 450 x 630 mm, Národní muzeum, HM6 D 15 873. Foto: archiv autora

70. A. O. (dle Giuseppe Galli Bibieny): Sala reale (hodovní síň), mědiryt, 440 x 640 mm, Národní muzeum, HM6 D 15 874. Foto: archiv autora

71. A. O. (dle Giuseppe Galli Bibieny): Giardino con palazzo reale, mědiryt, 430 x 570 mm, Národní muzeum, HM6 D 15 876. Foto: archiv autora

72. Anonym 18. století (dle Giuseppe Galli Bibieny): Regia Apollinis, mědiryt, Národní muzeum, D 633. Foto: archiv autora

73. Anonym 18. století (dle Giuseppe Galli Bibieny): Záliv s Neptunem a nymfami, mědiryt s leptem, Národní muzeum, D 634. Foto: archiv autora
74. Zucchi (dle Giuseppe Galli Bibieny): Palácové nádvoří s arkádami, mědiryt, Národní muzeum, D 606. Foto: archiv autora
75. J. A. Pfeffel (dle Giuseppe Galli Bibieny): Průhled do polygonální palácové haly, mědiryt, 310 x 455 mm, Národní muzeum, D 607. Foto: archiv autora
76. J. A. Pfeffel (dle Giuseppe Galli Bibieny): Palácové nádvoří s kolonádou a obelisky, mědiryt, 340 x 530 mm, Národní muzeum, D 608. Foto: archiv autora
77. J. A. Pfeffel (dle Giuseppe Galli Bibieny): Přístaviště, mědiryt, 310 x 490 mm, Národní muzeum, D 609. Foto: archiv autora
78. J. A. Pfeffel (dle Giuseppe Galli Bibieny): Palácový sál, mědiryt, 340 x 510 mm, Národní muzeum, D 610. Foto: archiv autora
79. J. A. Pfeffel (dle Giuseppe Galli Bibieny): Hodovní síň, mědiryt, 440 x 640 mm, Národní muzeum, D 611. Foto: archiv autora
80. J. A. Pfeffel (dle Giuseppe Galli Bibieny): Slavnostní sál, mědiryt, 330 x 500 mm, Národní muzeum, D 612. Foto: archiv autora
81. Giuseppe Galli Bibiena: Vojenský stan, kresba perem, kolorováno, 460 x 690 mm, Uherčice, depozitář Jaroměřice nad Rokytinou, JR 13 359a. Foto: archiv autora
82. Giuseppe Galli Bibiena (?): Nerealizovaný návrh zahradního divadla, kresba perem, kolorováno, 460 x 690 mm, Uherčice, depozitář Jaroměřice nad Rokytinou, JR 13 360a. Foto: archiv autora

83. Sál vyzdobený scénami Pyrrhových vítězných bitev s jezdeckou sochou, kresba perem, kolorováno, 370 x 530 mm, Uherčice, depozitář Jaroměřice nad Rokytnou, JR 13 377a. Foto: archiv autora
84. Giovanni Pellizuoli: Návrh náměstí k opeře „Pirro“, kresba perem, lavírováno, 43 x 330 mm, Theatermuseum, HZ I 212. Foto: Theatermuseum, Vídeň
85. Giovanni Pellizuoli: Skica palácové architektury, tužka, papír, 374 x 272 mm, Theatermuseum, HZ I 210. Foto: Theatermuseum, Vídeň
86. Giovanni Pellizuoli: Skica palácové architektury, tužka, 377 x 270 mm, Theatermuseum, HZ I 211. Foto: Theatermuseum, Vídeň
87. Giuseppe Galli Bibiena: Left Half of a Royal Hall. Verso: Scene before a Palace, kresba perem, hnědý inkoust, lavírováno, 300 x 217 mm, The Morgan Library and Museum, New York.
88. Giuseppe Galli Bibiena: Rotunda set within a Proscenium Arch, kresba tužkou, hnědý inkoust, hnědě kolorováno, papír, 494 x 590 mm, The Morgan Library and Museum, New York.
89. Antonio Galli Bibiena: Návrh pro dekorace palácového salónu, kresba perem, hnědý inkoust, lavírováno, 248 x 384 mm, soukromá sbírka.
90. Giuseppe Galli Bibiena: Zbrojnice se sochou pomsty, k opeře „L'Issipile“, kresba perem, lavírováno, tužka, 357 x 473 mm, Theatermuseum, HZ I 207. Foto: Theatermuseum, Vídeň
91. Giuseppe Galli Bibiena: Krajina s mostem a vojenským táborem, k opeře „L'Issipile“, kresba perem, lavírováno, tužka, 348 x 468 mm, Theatermuseum, HZ I 206. Foto: Theatermuseum, Vídeň

92. Giuseppe Galli Bibiena: Ruiny s pomníky dávných králů, k opeře „L'Issipile“, kresba perem, lavírováno, tužka, 340 x 445 mm, Theatermuseum, HZ I 208.

Foto: Theatermuseum, Vídeň

93. Giuseppe Galli Bibiena: Mořský přístav s ruinami antických chrámů, k opeře „L'Issipile“, kresba perem, lavírováno, tužka, 347 x 470 mm, Theatermuseum, HZ I 209.

Foto: Theatermuseum, Vídeň

94. Giuseppe Galli Bibiena: Funeral Hall in Ruins, kresba perem, hnědý inkoust, kolorováno, 409 x 549 mm, The Morgan Library and Museum.

95. Giuseppe Galli Bibiena (okruh): Líbezná krajina s palácem v pozadí, k opeře „Il delizioso ritiro scielto da Lucullo, console Romano“, kresba perem, tužka, lavírováno, 267 x 368 mm, Theatermuseum, HZ I 197.

Foto: Theatermuseum, Vídeň

96. Giuseppe Galli Bibiena (okruh): Libosad s besídkami a fontánami, k opeře „Il delizioso ritiro scielto da Lucullo, console Romano“, kresba perem, tužka, lavírováno, 269 x 342 mm, Theatermuseum, HZ I 202.

Foto: Theatermuseum, Vídeň

97. Giuseppe Galli Bibiena: Lucolova knihovna se stolkem a židlemi, k opeře „Il delizioso ritiro scielto da Lucullo, console Romano“, kresba perem, tužka, lavírováno, 266 x 358 mm, Theatermuseum, HZ I 196.

Foto: Theatermuseum, Vídeň

98. Carlo Galli Bibiena: Forshortening of a Library, kresba perem, hnědý inkoust, lavírováno, 334 x 226 mm, The Metropolitan Museum of Art, New York

99. Giuseppe Galli Bibiena (okruh): Krajina s lesem a tábor, kresba perem, tužka, lavírováno, 290 x 382 mm, Theatmuseum, HZ I 204. Foto: Theatmuseum, Vídeň

100. Giuseppe Galli Bibiena: Líbezný hájek v zahradě s fontánami, kresba perem, tužka, lavírováno, 311 x 406 mm, Theatmuseum, HZ I 205. Foto: Theatmuseum, Vídeň

101. František Antonín Findt (?): Líbezná krajina s venkovskou krajinou, kresba perem, tužkou, 245 x 385 mm, Theatmuseum, HZ I 203. Foto: Theatmuseum, Vídeň

102. František Antonín Findt (?): Živý plot ze stromů uprostřed s Amorovým oltářem, kresba perem, tužkou, 242 x 343 mm, Theatmuseum, HZ I 199. Foto: Theatmuseum, Vídeň

103. František Antonín Findt (?): Háj klesající z hor do nížiny, kresba perem, tužkou, lavírováno, 248 x 348 mm, Theatmuseum, HZ I 201. Foto: Theatmuseum, Vídeň

104. František Antonín Findt (?): Vinice uzavřené živým plotem, kresba perem, tužkou, 242 x 337 mm, Theatmuseum, HZ I 200. Foto: Theatmuseum, Vídeň

105. František Antonín Findt (?): Zahrada vyzdobená sochami a mramorovým jezírkem, kresba perem, tužkou, 248 x 388 mm, Theatmuseum, HZ I 198. Foto: Theatmuseum, Vídeň

Seznam pramenů a literatury

Prameny

Norbert Bittner, dvousvazkové dílo – Theaterdekorationen nach den Original-Skitzen des k. k. Hof-Theater-Mahlers Joseph Platzler, Wien 1816. Národní muzeum

BIANCONI, Carlo: Pitture, scolture e architetture della citta di Bologna, Bologna 1776

CRESPI, Luigi: Vite di pittori bolognesi e scritture critiche da formare il tomo IV della "Felsina Pittrice" del Co. Cesare Malvasia, sec. XVIII, Bologna 1769, ms. B 13, Biblioteca comunale dell'Archiginnasio di Bologna

CRESPI, Luigi – MALVASIA, Carlo Cesare: Felsina pittrice vite de´pittori bolognesi tomo terzo alla maesta di Carlo Emanuele III. re di Sardegna. In Roma MDCCLXIX nella stamperia di Marco Pagliarini noc licenza de´superiori, Řím, 1769

GALEATI, Domenico Maria: Palazzi e case nobili della Cittá di Bologna, da chi possedute anticamente ed in oggi per quanto si é potuto sapere e ricavare da Instrumenti, da Istorie e da altre Notizie e dello stato presente della Cittá sino all'anno MDCCLXXI descritti da Domenico Maria di Andrea Galeati. Con appendice, sec. XVIII, Bologna 1796, ms. B 93, Biblioteca comunale dell'Archiginnasio di Bologna

GALEATI, Domenico Maria: Architetti di varie fabbriche di Bologna, sec. XVIII, Bologna, ms. B 4042, Biblioteca comunale dell'Archiginnasio di Bologna

GALLI BIBIENA, Ferdinando: L'Architettura Civile preparata su la Geometria e ridotta alla Prospettive, Considerazioni Pratiche, Parma, 1711 (znovu otištěno v roce 1971 v New Yorku D. M. Kelderem). Inv. 28928, F. STORICI 720.284 GAL ARC, Biblioteca Arte e Storia di San Giorgio in Poggiale, Bologna

GALLI BIBIENA, Ferdinando: Risposta al capitolo quarto del libello intitolato "Economia delle fabbriche" ... Fatta da un Accademico Clementino, Bologna 1721

GALLI BIBIENA, Ferdinando: Direzioni a Giovani Studenti nel Disegno dell'Architettura Civile, nell'Accademia Clementina dell'Istituto delle Scienze..., Bologna 1725

GALLI BIBIENA, Ferdinando: Direzioni della prospettiva teorica corrispondenti a quelle dell'Architettura. Istruzione a giovani studenti di pittura e architettura nell'Accademia Clementina dell'Istituto delle Scienze..., Bologna 1732, inv. 18202, 32. C.00 00470, Biblioteca comunale dell'Archiginnasio di Bologna

GALLI BIBIENA, Ferdinando: L'Architettura maestra delle arti che la compongono, ms. (pravděpodobně ztraceno)

GALLI BIBIENA, Giuseppe: Architetture e prospettive dedicate alla maestà di Carlo sesto imperador de' Romani da Giuseppe Galli Bibiena, suo primo ingegner teatrale ed architetto, inventore delle medesime, 1740, inv. 126158, 17. Y. I. 03, Biblioteca comunale dell'Archiginnasio di Bologna

ORETTI, Marcello: Notizie de'professori del disegno, cioè Pittori, Scultori ed Architetti Bolognesi e de'Forestieri di sua scuola, voll. 11, 1780–1790, ms. B. 123–132, Bologna, Biblioteca comunale dell'Archiginnasio di Bologna

ORETTI, Marcello: Aggiunta di molti professori di Pittura, Scultura, Architettura e di altri valorosi artefici del disegno non nominati dall'Orlandi nel suo Abecedario pittorico e piu sicure notizie di quelli, 1790, ms. 136–147, Biblioteca comunale dell'Archiginnasio di Bologna

ORETTI, Marcello: Le pitture che si ammirano nelli Palaggi, e Case de' Nobili della citta di Bologna e di altri edifizii in detta Citta, Bologna 1790, ms. B. 104, Biblioteca comunale dell'Archiginnasio di Bologna

ORETTI, Marcello: Vite pittori, scultori e architetti, 1750–1780, ms. B 95, Biblioteca comunale dell'Archiginnasio di Bologna

SABBATTINI, Niccolo: „Pratica di fabricar Scene“, 1637

SCHALLER, Jaroslaus: Beschreibung der königlichen Haupt- und Residenzstadt Prag, III, Prag – Wien 1794

TROILI, Giulio / POZZO, Andrea / GALLI-BIBIENA, Ferdinando / ORSINI, Baldassare: The Italian Baroque Stage, znovu vydáno OGDEN, Dunbard H. (ed.), Berkeley ; Los Angeles ; London : University of California Press, 1978

ZANOTTI, Gianpietro: Storia dell'Accademia Clementina di Bologna aggregata all'Istituto delle Scienze e delle Arti, Bologna 1739

SOA v Třeboni, pobočka Český Krumlov

Archiv územního odborného pracoviště NPÚ na Praze 3

Literatura

AULT 2007 – AULT, Thomas: Baldassare Peruzzi and the perspective stage.

In: *Theatre Design and Technology*, Vol. 43 No. 3, 2007

BALL-KRUCKMANN 2002 – BALL-KRUCKMANN, Babette: I progetti scenografici dei Galli Bibiena come opere di Arte grafica. In: *I Bibiena una famiglia in scena: da Bologna all'Europa*, Firenze 2002

BALME 2002 – BALME, Christopher: Moving media: Theatre Iconography and its limits, In: *European Theatre Iconography*, Řím 2002

BARTUŠEK 1953 – BARTUŠEK, Antonín: Architekt zámku a kostela v Jaroměřicích nad Rokytnou. In: *Umění*, Praha 1953

BARTUŠEK 2010 – BARTUŠEK, Antonín: *Zámecká a školní divadla v českých zemích. Materiály k vývoji divadelního prostoru a výrazových prostředků*, výzkumný úkol Scénografického ústavu č. 13–63, Praha 1963. České Budějovice: Společnost přátel Českého Krumlova, 2010

BARTUŠEK / KUBÁTOVÁ 1953 – BARTUŠEK, Antonín / KUBÁTOVÁ, Taťána: *Jaroměřice: Státní zámek, město a okolí*, Praha 1953

BATTISTELLI 2000 – BATTISTELLI, Franco: Gli interventi di Ferdinando Galli Bibiena nel teatro torelliano, In: *Giacomo Torelli. L'invenzione scenica nell'Europa barocca / Francesco Milesi*, katalog výstavy, 2000

BAUER 1979 – BAUER, George C.: From architecture to scenography: the full-scale model in the baroque tradition. In: *La scenografia*, katalog, Bologna 1979.

BAZZOTTI, Ugo: *Il Teatro Scientifico a Mantova*. Milano: Skira 2007

BENČOVÁ 2014 – BENČOVÁ, Monika: Anonymní návrhy barokního divadla v 18. století a jejich ovlivnění rodinou Bibienů. In: *Cultural Transfer. Umělecká výměna mezi Itálií a střední Evropou*, sborník příspěvků mezinárodní konference studentů doktorských studijních oborů, Praha 2014

BENČOVÁ 2015 – BENČOVÁ, Monika: Návrhy Giuseppa Galli-Bibieny (?) pro zámecké divadlo v Jaroměřicích nad Rokytnou. In: *Vidět. Slyšet. Číst. Rozumět. Sborník příspěvků mezinárodní konference studentů doktorských studijních programů*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, 2015

BENEDIKT 1923 – BENEDIKT, Heinrich: *Franz Anton Graf von Sporck (1662–1738): Zur kultur der Barokzeit in Böhmen*, Wien 1923

BERGMAN 1977 – BERGMAN, Mauritz Gösta: *Lightning in the theater*. Stockholm: Almqvist och Wiksell, 1977

BLAŽEK 1936 – BLAŽEK, Vlastimil: *Bohemica v Lobkovickém zámeckém archivu v Roudnici nad Labem*, 1936

BLÁHA 2002 – BLÁHA, Jiří: *Možnosti a perspektivy obnovy a využití litomyšlského zámeckého divadla*, Litomyšl: Občanské sdružení Milislav, 2002

BLÁHA 2010 – BLÁHA, Jiří: *Zámecké divadlo v Litomyšli*, 2010

BLAHNÍK, Vojtěch Kristián: *Světové dějiny divadla*. Praha: Aventinum, 1929

BRAUN 1999 – BRAUN, W.: Opera in the Empire,. In: *Spectaculum Europaeum. Theater and Spetacle in Europe (1580–1750)*. Wolfenbüttler Arbeiten zur Barockforschung, vol. 31, Wiesbaden 1999

BROCKETT 1999 – BROCKETT, Oscar G.: *Dějiny divadla*. Praha: Divadelní ústav, 2008

BUZZICHELLI 2007 – BUZZICHELLI, Piero: *Elementi di spazio scenico, nomenclatura teatrale, teatri e scenografie*, Firenze 2007

CARRAI 2002 – CARRAI, Guido: Giuseppe Galli Bibiena e la messa in scena della festa teatrale per musica "Costanza e Fortezza" a Praga nel 1723. In: *La nuova rivista italiana di Praga*. Praha 2002

Castellum resurrectionis. Zámek opět vzkříšený, sborník odborné konference konané 13.–14. října 2015, Holešov: Město Holešov, 2016

CESNAKOVA-MICHALCOVÁ / KOPECKÝ 1968 – CESNAKOVA-MICHALCOVÁ, Milena / KOPECKÝ, Jan: Osudy humanistické divadelní tradice v emigraci a doma. In: *Dějiny českého divadla, I*. Praha: Academia, 1968

CICHROVÁ 1993 – CICHROVÁ, Kateřina: Soupis dekorací a kostýmů zámeckého divadla v Českém Krumlově (podle inventáře hradu a zámku Český Krumlov), In: *Barokní divadlo na zámku v Českém Krumlově*. Sborník příspěvků pro odborný seminář v Českém Krumlově, 27.–30. 9. 1993

CUSATELLI 2002 – CUSATELLI, Giorgio: Forme letterarie e culturali nelle opere dei Bibiena. In: *I Bibiena una famiglia in scena: da Bologna all'Europa*, Firenze 2002

CZÉRE 1979 – CZÉRE, Andrea: The influence of stage scenery on non-theatrical works by european masters in the Seventeenth and Eighteenth Centuries. In: *La scenografia barocca*, Bologna 1979

ČERNÝ 1968 – ČERNÝ, František (ed.): *Dějiny českého divadla*. Praha: Academia, I, 1968

ČERNÝ 2009 – ČERNÝ, Václav: *Barokní divadlo v Evropě*, Praha 2009

ČESANÝ 1981 – ČESANÝ, Alois: *Historický nástin českého divadla od 90. let 18. století do konce 19. století*. Praha 1891

DAVOLI 1986 – DAVOLI, Susi: *Civiltá teatrale e Settecento emiliano*, sborník příspěvků, Reggio Emilia 1986

Dizionario biografico degli Italiani, VIII, Roma, 1965.

Dizionario enciclopedico Bolaffi dei pittori e degli incisatori italiani, I, 1972

DLABAČ 1815 – DLABAČ, Jan Bohumír: *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theile auch für Mähren und Schlesien*, II, 1815

FIDLER 1974 – FIDLER, Petr: Příspěvky ke slovníku umělců a řemeslníků na Moravě 17. a 18. století I. In: *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity F* (řada uměnovědná) 23, 1974, č. 18

FIDLER 1975/76 – FIDLER, Petr: Příspěvky ke slovníku umělců a řemeslníků na Moravě v 17. a 18. století II. In: *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity F* (řada uměnovědná) 24–25, 1975/76, č. 19–20

FIDLER / KŘESADLOVÁ / PERUTKOVÁ / RUHE / SPÁČILOVÁ 2017 – FIDLER, Petr / KŘESADLOVÁ, Lenka / PERUTKOVÁ, Jana / RUHE, Lilian / SPÁČILOVÁ, Jana / VALEŠ, Tomáš: *Proměny zámeckého areálu v Jaroměřicích nad Rokytnou: kritický katalog výstavy*. České Budějovice: Národní památkový ústav, územní odborné pracoviště v Českých Budějovicích, 2017

FRANK 2016 – FRANK, Martina: Skizzen, Zeichnungen und Druckgrafiken als Quellen für die Wiener Tätigkeit der Galli Bibiena. In: *Spettacolo barocco! : Triumph des Theaters*, 1. Vydání. Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2016

FRANK 2000 – FRANK, Martina: Giuseppe Galli Bibiena. Teatro a Praga per Costanza e Fortezza, 1723. In: LENZI, Deanna / BENTINI, Jadranka (eds.): *I Bibiena una famiglia europea*, katalog výstavy, Bologna 2000

FREEMAN 1992 – FREEMAN, Daniel Evan: *The Opera Theater of Count Franz Anton von Sporck in Prague (1724–35)*, disertační práce z roku 1987, publikovaná 1992 – FREEMAN, D. E.: *The Opera Theater of Count Franz Anton von Sporck in Prague (1724–35)*, Stuyvesant (N. Y.) 1992

FREUND 2003 – FREUND, Philip: *The Birth of Theater*, 1. díl, série Stage by Stage. London, 2003

FURTENBACH 1944 – FURTENBACH, Josef st.: *Prospektiva. Základy kukátkového divadelního prostoru*, Praha 1944

GALLINGANI 2002 – GALLINGANI, Daniela (ed.): *I Bibiena una famiglia in scena: da Bologna all'Europa*, sborník příspěvků, Firenze 2002

GRAZIOLI 2008 – GRAZIOLI, Cristina: *Luce e ombra. Storia, teorie e pratiche dell'illuminazione teatrale*, Bari 2008

GREGOR 1933 – GREGOR, J.: *Weltgeschichte des Theatres*, Vídeň 1933.

GREGOR / HADAMOWSKY 1930 – GREGOR, Joseph / HADAMOWSKY, Franz: Katalog der Handzeichnungen der Theatersammlung der Nationalbibliothek, Wien 1930

HADAMOWSKÝ 1962 – HADAMOWSKÝ, Franz: *Die Familie Galli-Bibiena in Wien. Leben und Werk für das theater*, Wien 1962

HAMMOND 2015 – HAMMOND, Victoria: High baroque Scenography and the Architecture of Antonio Galli Bibiena, disertační práce, The University of Melbourne, 2015

HELFERT 1916 – HELFERT, Vladimír: *Hudební barok na českých zámcích: Jaroměřice za hraběte Jana Adama Questenberka († 1752)*, Praha 1916

HILMERA 1957 – HILMERA, Jiří: Zámecké divadlo v Litomyšli. In: *Zprávy památkové péče XVII*, 1957

HILMERA 1958 – HILMERA, Jiří: Zámecké divadlo v Českém Krumlově, In: *Zprávy památkové péče*, 3–4, XVIII, 1958

HILMERA 1958a – HILMERA, Jiří: Costanza e Fortezza. Několik poznámek k scénografii českého barokního divadla. In: *Divadlo*, IV, 1958

HILMERA 1961 – HILMERA, Jiří: Co víme o scénickém zařízení zámeckého divadla v Jindřichově Hradci. In: *Časopis společnosti přátel starožitností* 69, 1961, č. 2

HILMERA 1961a – HILMERA, Jiří: Památky divadelního výtvarnictví 17. a 18. století ve sbírkách hradů a zámků. In: *Zprávy památkové péče*, 1961, č. 5–6

HILMERA 1964 – HILMERA, Jiří: Costanza e Fortezza: Giuseppe Galli Bibiena und das Barock Theater in Böhmen. In: *Maske und Kothurn*, 10, 1964

HILMERA 1964a – HILMERA, Jiří: Divadelní život na litomyšlském zámku za Jiřího Josefa a Antonína z Valdštejna-Vartenberka. In: *Časopis Národního muzea*, Praha: Národní muzeum, roč. CXXXIII, č. 2, 1964

HILMERA 1965 – HILMERA, Jiří: *Perspektivní scéna 17. a 18. století v Čechách*, Praha 1965

HILMERA 1968 – HILMERA, Jiří: *Domácí divadlo na zámku v Litomyšli*, Pardubice 1968

HILMERA 1971 – HILMERA, Jiří: Platzer Josef. In: *Prolegomena scénografické encyklopedie*, č. 4, Praha 1971

HILMERA 1999 – HILMERA, Jiří: *Česká divadelní architektura*, Praha: Divadelní ústav, 1999

HOJDA / PRAHL 2000 – HOJDA, Zdeněk / PRAHL, Roman: *Mezi časy... Kultura a umění v českých zemích kolem roku 1800*, Sborník příspěvků z 19. Ročníku symposií k problematice 19. století, Plzeň, 4.–6. března 1999, Praha 2000

HULEC / ŠPIČKA 2007 – HULEC, Mikuláš / ŠPIČKA, Daniel: Valtické zámecké divadlo: projekt rekonstrukce. In: *Svět barokního divadla. Sborník přednášek z konferencí v Českém Krumlově 2004, 2005, 2006*. Český Krumlov: Nadace barokního divadla zámku Český Krumlov, 2007

HÝBL 1921 – HÝBL, Jan: *Historie českého divadla od počátku až po nynější časy*. Praha asi 1921

CHIARENZA – CHIARENZA, Stefano: Architecture and Perspective in the Set Drawings of the Galli Bibiena. In: *Nexus Network Journal. Architecture and Mathematics*, Volume 18, Issue 3

JACQUOT 1961 – JACQUOT, Jean (ed.): Theatre Research / Recherches Théâtrales, 3, 1961

JAKUBCOVÁ 2007 – JAKUBCOVÁ, Alena a kol.: *Starší divadlo v českých zemích do konce 18. století. Osobnosti a díla*, Divadelní ústav – Academia, Praha 2007

JAŠA / DYDEKOVÁ 2011 – JAŠA, Luděk / DYDEKOVÁ, Jana: *Bečov. Perla Slavkovského lesa*, Sokolov: Fornica Graphics, 2011

JEUDWINE 1968 – JEUDWINE, Wynne: *Stage designs*, Country Life Books 1968

JUŘÍK 2009 – JUŘÍK, Pavel: *Moravská dominia Lichtensteinů a Dietrichsteinů*, Praha: Libri, 2009

KALOVÁ 2014 – KALOVÁ, Zdeňka: *Zámek Litomyšl*, Litomyšl: Národní památkový ústav, 2014

KAPSA 2010 – KAPSA, Václav: *Hudebníci hraběte Morzina. Příspěvek k dějinám šlechtických kapel v Čechách v době baroka*, Praha: Etnologický ústav Akademie věd České republiky, 2010

KASÍK / MŽYKOVÁ / MAŠEK 2002 – KASÍK, Stanislav / MŽYKOVÁ, Marie / MAŠEK, Petr: *Lobkowitzové: dějiny a genealogie rodu*. 1. vydání, České Budějovice: Veduta, 2002

KAZÁROVÁ 2007 – KAZÁROVÁ, Helena: *Taneční kultura u Rožmberků, Eggenbergů a Schwarzenbergů*. In: *Svět barokního divadla. Sborník přednášek z konferencí v Českém Krumlově 2004, 2005, 2006*. Český Krumlov: Nadace barokního divadla zámku Český Krumlov, 2007

KAZÁROVÁ 2008 – KAZÁROVÁ, Helena: *Barokní balet ve střední Evropě*, Akademie múzických umění v Praze, 2008

KAZDA 1986 – KAZDA, Jaromír: *Dějiny divadla*. Praha 1986

KAZLEPKA 2015 – KAZLEPKA, Zdeněk: *Italian Drawing of the Renaissance and Baroque. A complete catalogue of Italian drawings from the 16th–18th centuries in the Moravian gallery in Brno*, Brno 2015

KAZLEPKA / ZLATOHLÁVEK 2016 – KAZLEPKA, Zdeněk / ZLATOHLÁVEK, Martin: *Rozmanitost kresby. Italská kresba vrcholného a pozdního baroku v českých a moravských veřejných sbírkách*. Praha 2016, kat. č. 24

KELDER 1968 – KELDER, D. M. (ed.): *Drawings by the Bibiena Family*, Museum of Art, Philadelphia 1968

KELDER 2002 – KELDER, Diane: *I Bibiena: Alcune osservazioni sul collezionismo privato e pubblico negli stati uniti*. In: *I Bibiena una famiglia in scena: da Bologna all'Europa*, Firenze 2002

KINDERMANN 1959 – KINDERMANN, Heinz: *Theatergeschichte Europas*, Salzburg 1959

KOLEGAR 2011 – KOLEGAR, Jan: *Historie scénických technologií*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2011

Kolektiv autorů: *Zámek ve Vyškově. Od biskupského sídla k muzeu*, Vyškov: Muzeum Vyškovska, příspěvková organizace, 2018

KONEČNÝ 2016 – KONEČNÝ, Michal (ed.): *Chateau Litomyšl*, Litomyšl: Národní památkový ústav, územní památková správa na Sychrově, 2016

KONEČNÝ 2017 – KONEČNÝ, Michal (ed.): Hrad Jindřichův Hradec, České Budějovice: Národní památkový ústav, 2017

KROUPA 2017 – KROUPA, Jiří (ed.): *Litomyšl – The Chateau Mount*, Praha: Foibos, 2017

KRŮFOVÁ 2011 – KRŮFOVÁ, Johana: Scénické návrhy doby vrcholného baroka ve veřejných sbírkách České republiky, diplomová práce, KTF UK v Praze, nepublikováno, Praha 2011

LANZI – LANZI, Luigi Antonio: *The History of Painting in Italy, From the Period of the Revival of the Fine Arts to the End of the Eighteen Century (Complete)*. Anglický překlad originálu od Thomase Roscoe, vydavatelství Library of Alexandria

LECLERC 1946 – LECLERC, Héléne: *Les Origines Italiennes de l'Architecture Theatrale Moderne*, Paris 1946

LEDVINKA / MRÁZ / VLNAS 2000 – LEDVINKA, Václav / MRÁZ, Bohumír / VLNAS, Vít: *Pražské paláce. (Encyklopedický ilustrovaný přehled)*. 2. revidované vydání, Praha: Akropolis, 2000

LENZI 1971 – LENZI, Deanna: Problemi bibieneschi in margine a una recente mostra. In: *Paragone*, n. 259, roč. 1971

LENZI 1980 – LENZI, Deanna: La tradizione emiliana e bibienesca nell'Architettura dei teatri, e La veduta per angolo nella scenografia. In: *L'Arte del Settecento emiliano, Architettura, Scenografia, Pittura di paesaggio*, katalog výstavy (Bologna 1979), Bologna 1980

LENZI 1992 – LENZI, Deanna: *Mervigliose scene Piacevoli inganni Galli Bibiena*, Arezzo 1992

LENZI 1985 – LENZI, Deanna: Teatri e anfiteatri a Bologna nei secoli XVI e XVII. In: *Barocco romano e barocco italiano. Il teatro, l'effimero, l'allegoria*, Roma 1985

LENZI 1997 – LENZI, Deanna: Da Bibiena alla corti d'Europa, la piu celebre dinastia di architetti teatrali e scenografi di eta barocca. In: *I Galli Bibiena. Una dinastia di architetti e scenografi*, sborník příspěvků, Bibbiena 1997

LENZI 1998 – LENZI, Deanna: I Galli Bibiena, scenografi ed architetti teatrali delle principali città e corti d'Europa. In: *Il teatro per la città*, Bologna 1998

LENZI / BENTINI 2000 – LENZI, Deanna / BENTINI, Jadranka (eds.): *I Bibiena una famiglia europea*, katalog výstavy, Bologna 2000

LENZI 2004 – LENZI, Deanna: *L'Architettura dell'ingano:quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca*, 2004

MAREŠ 1924 – MAREŠ, Fr.: Malíř Josef Hager, in: *Památky archeologické*, XXXIV, 1924–25

MATTEUCCI 1979 – MATTEUCCI, Anna Maria: L'influenza della "veduta per angolo" sull'architettura barocca emiliana. In: *La scenografia barocca*, Bologna 1979

MATTEUCCI 1980 – MATTEUCCI, Anna Maria (ed.): *Architettura, Scenografia Pittura di paesaggio*, katalog X Biennale d'Arte Antica, Bologna 1980

MATTEUCCI 1997 – MATTEUCCI, Anna Maria: I Galli Bibiena nell'architettura del Settecento. In: *I Galli Bibiena. Una dinastia di architetti e scenografi*, sborník příspěvků, Bibbiena 1997

MAYOR 1945 – MAYOR, A. HYATT: *The Bibiena Family*. New York 1945

MAYOR 1962 – MAYOR, A. Hyatt: *Baroque and Romantic Stage Design*. New York: E.P. Dutton, 1962

MOLINARI 2002 – MOLINARI, Cesare: Notes about series in theatre Iconography. In: *European Theatre Iconography*, Řím 2002

MONTEVERDI 1975 – MONTEVERDI, Mario: *I Bibiena Disegni e incisioni nelle collezioni del Museo Teatrale alla Scala*, Milano 1975

MOUSSINAC 1957 – MOUSSINAC, Léon: *Le théâtre des origines á nos jours*, Paříž 1957

MURANO 1978 – MURANO, M. T.: Il secolo di Vivaldi e il melodrama: i teatri, le scene. In: *Antonio Vivaldi da Venezia all'Europa*. Milano 1978

MURANO / POVOLEDO 1970 – MURANO, Maria Teresa / POVOLEDO, Elena: *Disegni teatrali dei Bibiena*, katalog výstavy, Benátky 1970

MURANO / POVOLEDO 1980 – MURANO, M. T. / POVOLEDO, E.: Le scene della Fida Ninfa: Maffei, Vivaldi e Francesco Bibiena. In: *Vivaldi Veneziano Europeo*. Firenze 1980

NEJEDLÝ 1954 – NEJEDLÝ, Zdeněk: *Litomyšl: Tisíc let českého města I*, Praha 1954

NICOLL 1958 – NICOLL, A.: *The Development of the Theatre. A Study of Theatrical Art from the Beginnings to the Present Day*, London 1958

OECHSLIN 1997 – OECHSLIN, Werner: Tra pittura e architettura Artificiosità e autonomia della scenografia. In: *I Galli Bibiena. Una dinastia di architetti e scenografi*, sborník příspěvků, Bibbiena 1997

OENSLAGER 1975 – OENSLAGER, Donald: *Stage Design. Four Centuries of Scenic Invention*, New York 1975

PALEČKOVÁ 1939 – PALEČKOVÁ, Věra: Hudba na holešovském zámku. Příspěvek k dějinám hudebního baroka na českých zámcích. In: *Časopis Moravského muzea* 34, 1939, č. 2

PÁNKOVÁ 1971 – PÁNKOVÁ, Marcela: *Architektonická malba v díle Ludvíka Kohla*, Muzeum hl. města Prahy, Praha 1971

PÁNKOVÁ 1984 – PÁNKOVÁ, Marcela: *Ludvík Kohl 1745–1821*, Národní galerie v Praze, Praha 1984

PAVLIŠOVÁ 2015 – PAVLIŠOVÁ, Jitka: *Liechtensteinské zámecké divadlo ve Valticích 1790–1805*. 1. vydání. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2015

PAZOUREK 1901 – PAZOUREK, Gustav A.: *Franz Anton Reichsgraf von Sporck: Ein Mäcen der Barockzeit und seine Lieblingsschöpfung Kukus*, Leipzig 1901

PEŘINA 2007 – PEŘINA, Peter: Svíčkové osvětlení v divadlech 17. a 18. století. In: Slavko, P. / Srbová, H. (eds.): *Svět barokního divadla. Sborník přednášek z konferencí v Českém Krumlově 2004, 2005, 2006*. Český Krumlov: Nadace barokního divadla zámku Český Krumlov, 2007

PERUTKOVÁ 2011 – PERUTKOVÁ, Jana: *František Antonín Míča ve službách hraběte Questenberga a italská opera v Jaroměřicích*, Praha 2011

PERUTKOVÁ 2014 – PERUTKOVÁ, Jana: Hudební život v Jaroměřicích za hraběte Johanna Adama Questenberga: shrnutí současného stavu poznání. In: *Clavibus unitis* / 3, 2014

PERUTKOVÁ 2017 – PERUTKOVÁ, Jana: Osobnost hraběte Jana Adama z Questenbergu. Léta studií, rodinný život. In: *Proměny zámeckého areálu v Jaroměřicích nad Rokytnou: kritický katalog výstavy*. České Budějovice: Národní památkový ústav, územní odborné pracoviště v Českých Budějovicích, 2017

PIGOZZI 1984 – PIGOZZI, Marinella: *Disegni di decorazione e di scenografia delle collezioni pubbliche reggiane*, Reggio Emiliana 1984

PIGOZZI 1985 – PIGOZZI, Marinella: *In forma di Festa. Apparatori, decoratori, scenografi, impresari in Reggio Emilia dal 1600 al 1857*, katalog, Reggio Emilia 1985

PIZZI 1997 – PIZZI, Pier Luigi: Il teatro del Meraviglioso. In: *I Galli Bibiena. Una dinastia di architetti e scenografi*, sborník příspěvků, Bibbiena 1997

PLICHTA 1974 – PLICHTA, Alois: Historické základy jaroměřického baroka. In: PLICHTA, Alois (ed.): *O životě a umění. Listy z jaroměřické kroniky 1700–1752*, Jaroměřice nad Rokytnou – Brno 1974

PLICHTA 1980 – PLICHTA, Alois: Questenberkové a Jaroměřice n. Rok. In: *Umění*, Praha 1980

PLICHTA 1983 – PLICHTA, Alois: Z osudů Hildebrandtova díla v Jaroměřicích nad Rokytnou. In: *Umění*, Praha 1983

POCHE 1948 – POCHE, Emanuel: *Prahou krok za korkem*, Praha 1948

POCHE / PREISS 1978 – POCHE, Emanuel / Pavel PREISS: *Pražské paláce*. 2. doplněné vydání, Praha: Odeon, 1978

PORT 1930 – PORT, Jan: O výtvarných osudech divadla v Čechách se zvláštním zřetelem na Savovské divadlo, disertační práce, Praha 1930

PORT 1931 – PORT, Jan: Jihočeská teatralia. In: *Věstník vlastivědné společnosti jihočeské* (České Budějovice) 1, 1931 (příl. čsp. *Jihočeský přehled* 5, 1931/32)

PORT 1932 – PORT, Jan: Divadelníci staré Prahy, In: *Knihy o Praze III*, Praha 1932

PORT 1938 – PORT, Jan: Výtvarný odkaz barokního divadla v Čechách, In: *Pražské baroko II*, Praha 1938

POVOLEDO 1979 – POVOLEDO, Elena: Spazio scenico, prospettiva e azione drammatica nel Teatro barocco italiano. In: *La scenografia barocca*, Bologna 1979

PREISS 1986 – PREISS, Pavel: *Italští umělci v Praze*, Praha 1986

PREISS 2000 – PREISS, Pavel: Scénografie a jevištní obraz na předělu staletí a stylů: Josef Ignác Platzer mezi divadly v Praze a ve Vídni. In: *Hojda, Zdeněk / / Prah, Roman: Mezi časy... Kultura a umění v českých zemích kolem roku 1800*, Sborník příspěvků z 19. Ročníku symposií k problematice 19. století, Plzeň, 4.–6. března 1999, Praha 2000

PREISS 2000a – PREISS, Pavel: Jan Petr Molitor 1702–1757. Podobizny a portrétní motivy. Praha: Národní galerie v Praze, 2000

PREISS 2003 – PREISS, Pavel: *František Antonín Špork a barokní kultura v Čechách*, Praha 2003

PREISS 2013 – PREISS, Pavel: *Václav Vavřinec Reiner*, Praha 2013

PROCHÁZKA 1928 – PROCHÁZKA, Vojtěch: *Z minulosti vyškovského zámku*, Vyškov 1928

PTÁČKOVÁ 1993 – PTÁČKOVÁ, Věra (ed.): *Baroque Theatre in the Chateau of Český Krumlov*, Praha: Divadelní ústav a České Budějovice: Památkový ústav, 1993

QUECKE 1998 – QUECKE, U.: Il teatro della festa. Die Galli Bibiena als Schöpfer ephemerer Architekturen im böhmischen Festzusammenhang. In: *Galli Bibiena und der Musenhof der Wilhelmine von Bayruth*, München – New York 1998

RACEK 1938 – RACEK, Jan: Inventář hudebnin tovačovského zámku z konce 17. Století. In: *Musikologie I*, 1938

RACEK 1958 – RACEK, Jan: *Česká hudba*, Praha 1958

RADIMSKÝ 1946 – RADIMSKÝ, J.: *Zemská registratura 1628–1874. Prozatímní inventární seznam*, 1946

REHM 1992 – REHM, Rush: *Greek tragic theater*. London – New York, 1992

RICCI 1928 – RICCI, Corrado: The art of scenography. In: *The art bulletin*, New York, 1928

RICCI 1930 – RICCI, Corrado: *La scenografia Italiana*, Milán 1930

RIEDEL 1963 – RIEDEL, F. W.: Der Reichsstil in der deutschen Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts. In: *Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongres Kassel 1962*, Kassel 1963

SEIFERT 1992 – SEIFERT, H.: The Secular-Dramtic Compositions of Fux, a General Survey. In: *J. J. Fux and the Musik of the Austro-Italian Baroque*, Cambridge 1992

SCHOLZ 1962 – SCHOLZ, János: *Baroque and romantic stage design*, New York 1962

SCHOLZ / MAYOR 1945 – SCHOLZ, J. / MAYOR, A. H. (eds.): *Baroque and Romantic Stage Design*. New York, 1950

SIMSON 1950 – SIMSON, Lee: *The Art of Scenic Design. A pictorial analysis of stage setting and its relation to theatrical production*, New York 1950.

SLAVKO / SRBOVÁ 2007 – SLAVKO, Pavel / SRBOVÁ, Hana (eds.): Svět barokního divadla. Sborník přednášek z konferencí v Českém Krumlově 2004, 2005, 2006. Český Krumlov: Nadace barokního divadla zámku Český Krumlov, 2007

SOMMER-MATHIS / FRANKE / RISATTI 2016 – SOMMER-MATHIS, Andrea / / FRANKE, Daniela / RISATTI, Rudi (eds.): *Spettacolo barocco! : Triumph des Theaters*, 1. Vydání. Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2016

SPÁČILOVÁ 2011 – SPÁČILOVÁ, Jana: Operní divadla na Moravě v 1. polovině 18. století – současný stav vědomostí a perspektivy dalšího výzkumu. In: *Opus musicum* 43, 2011, č. 6

SPÁČILOVÁ 2014 – SPÁČILOVÁ, Jana: Odras scénografie jaroměřického zámeckého divadla v libretech oper provedených zde v letech 1726–1743. In: *Clavibus unitis* 3, 2014

SPÁČILOVÁ / VÁCHA 2009 – SPÁČILOVÁ, Jana / VÁCHA, Štěpán: New insights into the performance of Fux's opera *Costanza e Fortezza* in Prague in 1723. In: *Music in art*, New York 2009

STEHLÍKOVÁ 2005 – STEHLÍKOVÁ, Eva: *Antické divadlo*, vyd. 1, Praha: Karolinum, 2005

STRIBOLT 1999 – STRIBOLT, Barbro: Influence of Giuseppe and Carlo Bibiena on Swedish scenography of the 18th century. In: *Opernbauten des Barock*, München 1999

STROHM 1987 – STROHM, R.: *Costanza e Fortezza*. In: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheater*, München 1987

STROHM 2002 – STROHM, Reinhard: "Costanza e Fortezza": investigation of the baroque ideology. In: *I Bibiena una famiglia in scena: da Bologna all'Europa*, Firenze 2002

SVÁTEK 1952 – SVÁTEK, Josef: Bývalá zámecká divadla v Ostravském kraji. In: *Přestávka divadla Zdeňka Nejedlého v Opavě* 8, 1952

SVEJKOVSKÝ 1968 – SVEJKOVSKÝ, František: Divadlo raného a vrcholného feudalismu a krize divadla za husitství. In: *Dějiny českého divadla*, I. Praha: Academia, 1968

TAVONI 1997 – TAVONI, Maria Gioia: Considerazioni in margine a una edizione anastatica. In: *I Galli Bibiena. Una dinastia di architetti e scenografi*, sborník příspěvků, Bibbiena 1997

TEPLÝ 1932 – TEPLÝ, František: *Dějiny města Jindřichova Hradce II.*, Jindřichův Hradec 1932

TEUBER 1883 – TEUBER, O.: *Geschichte des Prager Theaters. Von den Anfängen des Schauspielwesens bis auf die neuste Zeit*, Praha 1883

TINTELNOT 1939 – TINTELNOT, Hans: *Barocktheater und barocke Kunst*, Berlín 1939

VALEŠ 2014 – VALEŠ, Tomáš: Příběhy slávy a zapomnění. Znojemští umělci, jejich díla a osudy na sklonku baroka, Brno 2014

VAN DER MEER 1961 – VAN DER MEER, J. H.: Johann Joseph Fux als Opernkomponist, Bilthoven 1961, vol. 3

VASARI 1976 – VASARI, Giorgio: Životopisy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů, I–II, Praha: Odeon, 1976

VÁCHA 2009 – VÁCHA, Štěpán a kol., *Karel VI. & Alžběta Kristýna: Česká korunovace 1723*, Praha – Litomyšl 2009

VÁCHA 2009a – VÁCHA, Štěpán: Pražské divadlo pro operu Costanza e Fortezza (1723) v kontextu evropské divadelní architektury 17.–18. Století. In: *Divadelní revue* 20, 2009, č. 1

VÁCHA 2010 – VÁCHA, Štěpán: Pražské divadlo pro operu Costanza e Fortezza roku 1723: Rekonstrukce prostoru, typologie stavby a její inspirační zdroje. In: Jiří

Bláha – Pavel Slavko (eds.): *The World of Baroque Theatre: A Compilation of Essays from the Český Krumlov Conferences 2007, 2008 and 2009 / Svět barokního divadla: Sborník přednášek z konferencí v Českém Krumlově 2007, 2008 a 2009*. Český Krumlov 2010

VIALE 1952 – VIALE, M.: Disegni inediti dello scenografo I. Bellavite. In: *Bolletino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti*, 1952

VITRUVIUS 1944 – VITRUVIUS Pollio, Marcus: *Antické divadlo*, Praha 1944

VOLAVKA 1968 – VOLAVKA, Vojtěch: *České malířství a sochařství 19. století*, Praha 1968

VOLEK 1989 – VOLEK, T.: Vorstellung der Oper Constanza e Fortezza. In: *Prager Barock*, della mostra, Schallaburg 1989

VONDRÁČEK 1956 – VONDRÁČEK, Jan: *Dějiny českého divadla I (1771–1824)*, Praha 1956

VRIES 2002 – VRIES, Lycklie de: Theatre Iconography: is it possible? In: *European Theatre Iconography*, Řím 2002

WEIL 1983 – WEIL, Mark S.: *Baroque theatre and stage design*, Washington University in St. Louis 1983

WELLESZ 1910 – WELLESZ, E.: Costanza e Fortezza. In: *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, vol. 35, Wien 1910

WILLICH / ZUCKER 1914 – WILLICH, Hans / ZUCKER, Paul: *Die Baukunst der Renaissance in Italien bis zum Tode Michelangelos*, 1914

WIRTH 1913 – WIRTH, Zdeněk: *Státní zámek v Litomyšli*, Praha 1913

WIRTH 1913a – WIRTH, Zdeněk: Inventář zámku litomyšlského z roku 1808.
In: *Časopis přátel starožitností českých*, Praha: Společnost přátel starožitností českých v Praze, roč. XXI, 1913

WUNDER / MAYOR 1964 – WUNDER, R. P. / MAYOR, A. H.: *Four centuries of theatre design. Drawings from the Donald Oenslager Collection*, Yale University, Art Gallery, Yale 1964

ZÁLOHA 1972 – ZÁLOHA, Jiří: Zámecké divadlo v Hluboké nad Vltavou,
In: *Jihočeský sborník historický*, 41, 1972

ZÁLOHA 1993 – ZÁLOHA, Jiří: Divadlo na zámku v Českém Krumlově.
In: *Barokní divadlo na zámku v Českém Krumlově*, sborník příspěvků, 1993

ZORZI / MURARO / PRATO / ZORZI 1971 – ZORZI, L. / MURARO, M. T. /
/ PRATO, G. / ZORZI, E. (eds.): *I teatri pubblici di Venezia (secoli XVII–XVIII)*,
Venezia 1971

ZUBER 1970 – ZUBER, Rudolf. *Karel Ditters z Dittersdorfu*, Šumperk: Vlastivědný ústav v Šumperku, 1970

ZUCKER 1925 – ZUCKER, Paul: *Die Theaterdekoration des Barock*, Berlín 1925

Elektronické zdroje

<https://books.google.cz/books?id=8mQGAAAAQAAJ&pg=PA99-IA2&lpg=PA99-IA2&dq=domenico+francia&source=bl&ots=xBZg5TBJZ2&sig=c-aXNsOYEP4fwun7reA1S3Fhhw4&hl=cs&sa=X&ved=0ahUKEwjVya3gnonWAhVLEJoKHaqVDCYQ6AEIcAP#v=onepage&q=domenico%20francia&f=false>

https://books.google.cz/books?id=GdcCLDVkKesC&pg=PT1406&lpg=PT1406&dq=domenico+francia&source=bl&ots=U6t4xA3pnC&sig=kMURU30eHLrSMwIS1Wq-DZnx_Y8&hl=cs&sa=X&ved=0ahUKEwigofm4r4nWAhWidpoKHZkRAi84ChDoAQhCMAU#v=onepage&q=domenico%20francia&f=false

http://www.memofonte.it/home/files/pdf/lanzi_storia_pitt1795.pdf

<http://www.slezskerudoltice.cz/zamek-slezske-rudoltice/historicke-fotky-zamku/>

http://encyklopedie.idu.cz/index.php/Bellavita,_Innocente

http://encyklopedie.idu.cz/index.php/Mingotti,_Pietro

https://www.theatre-architecture.eu/cs/databaze.html?filter%5Blabel%5D=drottningholm&filter%5Bcity%5D=&filter%5Bstate_id%5D=0&filter%5Bon_db%5D=1&filter%5Bon_map%5D=1&searchMode=&searchResult=&theatreId=381

https://www.theatre-architecture.eu/db.html?filter%5Blabel%5D=gripsholm&filter%5Bcity%5D=&filter%5Bstate_id%5D=0&filter%5Bon_db%5D=1&filter%5Bon_map%5D=1&searchMode=&searchResult=&theatreId=915

<https://link.springer.com/content/pdf/10.1007%2Fs00004-016-0304-x.pdf>

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/397353>

<https://minerva-access.unimelb.edu.au/handle/11343/55610?show=full>

http://biography.hiu.cas.cz/Personal/index.php/GALLI-BIBIENA_Giuseppe_5.1.1695-12.3.1757

http://www.acecs.cz/media/cu_2014_03.pdf

<https://www.themorgan.org/drawings/item/187666>

<https://www.themorgan.org/drawings/item/187664>

<https://www.themorgan.org/drawings/item/187663>

<https://metmuseum.org/art/collection/search/344293>

http://sbirky.moravska-galerie.cz/dielo/CZE:MG.B_2748

Obrazová příloha