

Obsah

1. Úvod	3
2. Divadelní výtvarnictví – scénografie	5
2.1 Scénograf	6
2.2 Z dějin scénografie	7
2.3 Technické novinky v divadlech	14
2.4 Vztah režiséra a scénografa	15
3. Emil Pirchan	17
4. Začátek Pirchanovy práce pro divadlo v Mnichově	20
4.1 Scénické návrhy pro inscenace Alberta Steinrücka	22
4.1.1 Hannibal	25
4.1.2 Herakles	28
4.2 Pirchanovy mnichovské scénické návrhy	30
5. Jevištním výtvarníkem Státního divadla v Berlíně	32
5.1 Spolupráce s Leopoldem Jessnerem	33
5.2 Expresionismus	34
5.3 Expresionistická představení v poválečných letech 1919 – 1921	36
5.4 Divadlo a režie z Jessnerova estetického pohledu	39
5.4.1 Vilém Tell	39
5.4.2 Markýz von Keith	41
5.4.3 Richard III.	43
5.4.4 Othelo	44
5.5 Pirchanovy výpravy pro inscenace Jürgena Fehlinga	44
5.6 Pirchanova berlínská tvorba	45

5.7 Pirchanovy technické novinky v divadlech	45
6. Pražské angažmá Emila Pirchana	47
6.1 Německý divadelní spolek a Nové německé divadlo	47
6.2 Zaměstnávání cizinců a zaměstnanecké kvóty	52
6.3 Angažování Emila Pirchana Německým divadelním spolkem	54
6.4 Pirchanovy realizace v pražském Německém divadle	57
6.5 Spolupráce s Renato Mordem	57
6.6 Československé státní ceny	60
6.7 Pirchanovy výpravy českých oper a her	61
7. Divadlo v Brně	65
7.1 Divadlo Na hradbách	67
7.2 Pirchanovy scénografie pro brněnské scény	69
7.3 Spolupráce s Milanem Sachsem	71
8. Pirchanovy návrhy pro Burgtheater ve Vídni	72
9. Pirchanova literární činnost	74
10. Závěr	76
11. Prameny a literatura	78
11.1 Literární dílo Emila Pirchana	81
12. Chronologický soupis divadelních výprav	83
13. Obrazová část	96
13.1 Seznam vyobrazení	96
13.2 Obrazová příloha	

1. Úvod

Rozmanité dílo Emila Pirchana zahrnuje hned několik oblastí umělecké činnosti. Navrhoval plakáty, užitékové předměty, byl ilustrátorem, spisovatelem, publicistou, pedagogem, především však jevištním výtvarníkem. V oblasti scénografie jeho dílo významně zasáhlo do vývoje evropského jevištního výtvarnictví první poloviny dvacátého století. Předkládaná práce přibližuje jeho přínos právě v oblasti scénografie.

Brněnský rodák Emil Pirchan (27. 5. 1884 Brno – 20. 12. 1957 Vídeň) působil ve Státním divadle v Mnichově (1918 – 1920), ve Státním divadle v Berlíně (1919 – 1933), v německém divadle v Praze (1932 – 1936) a v Burgtheateru ve Vídni (1936 – 1948). Za svého působení v pražském německém divadle zasílá své návrhy i do brněnských divadel. Přesto se o něm v česky psané literatuře mnoho nedozvíme. S trochou nadsázky by se dalo říci, že v okamžiku, kdy se Emil Pirchan vzdal československého občanství, stal se i on pro Československou republiku minulostí. Kromě několika zmínek ve slovnících¹, se Pirchanovo jméno objevuje pouze v souvislosti s pražským německým divadlem.²

¹ Bohumil Němec: Ottův slovník naučný nové doby, díl 4, sv. 2, Praha, 1937
 Prokop Toman: Nový slovník československých umělců, II, Ostrava, 1993

Samostatnou kapitolu mu věnuje Petr Průša v Prolegomenách scénografické encyklopedie³ a také Jitka Ludvová v Divadelní encyklopedii⁴. Z brněnských historiků umění se tvorbou Emila Pirchana zabývá Jitka Sedlářová.⁵ Ucelený přehled Pirchanovy scénografické činnosti v Mnichově, Berlíně a ve Vídni přináší kniha Eriky Schepelmann – Rieder⁶, která byla Pirchanovou dlouholetou asistentkou na Akademii výtvarných umění ve Vídni. Významným pramenem pro Pirchanovy začátky scénografické práce v Mnichově zůstává katalog k Pirchanově výstavě plakátů a prvních scénických návrhů napsaný Gustavem Pazourkem.⁷ Scénografickému dílu Emila Pirchana je věnována disertační práce Klause Pierwosse⁸ vypracovaná pro vídeňskou univerzitu, která obsahuje popisy a obrazovou dokumentaci Pirchanovy činnosti pro mnichovská a berlínská divadla. Především jeho berlínským výpravám se věnuje divadelní kritik Herbert Jhering, obzvláště pak spolupráci s výraznou režisérskou osobností Leopoldem Jessnerem.⁹

Cenným pramenem jeho působení v Československu jsou články v dobovém tisku, obzvláště pak recenze divadelních představení, ke kterým vytvořil Emil Pirchan scénické návrhy. V této souvislosti můžeme zmínit hlavně Prager Presse a Prager Tagblatt. Stěžejním pramenem jsou Pirchanovy scénické návrhy z období jeho činnosti pro pražská a brněnská divadla, které jsou uchovány v muzeích.¹⁰ Je ovšem smutnou skutečností, že materiály z německých divadel, byly z velké části po roce 1945 poničeny nebo rozkradeny. Také otázka dokumentace a výzkumu německého divadla v Praze a Brně zůstávala dlouho stranou zájmu českých teatrologů. V současné době se této problematice věnuje především Jitka Ludvová,

³ Petr Průša: Emil Pirchan, In.: Prolegomena scénografické encyklopedie 17, Praha, 1973, s. 50 – 55

⁴ Jitka Ludvová: Divadelní encyklopedie, Emil Pirchan, in.: Divadelní revue, č. 4, Praha, 2005, s. 76 – 77

⁵ Jitka Sedlářová: Ein unvollständiger Bericht über Emil Pirchan, in.: Die Korngolds – ihre Zeit und Zeitgenossen, Brno, 2000, s. 79 – 85

⁶ Erika Schepelmann – Rieder: Emil Pirchan und das expressionistische Bühnenbild, Bergland Verlag, Vídeň, 1964

⁷ Gustav Pazourek: Katalog zur Ausstellung von Emil Pirchan im Landesgewerbemuseum in Stuttgart, Mnichov, 1917

⁸ Klaus Pierwoss: Der Szenen- und Kostümbildner Emil Pirchan, dizertační práce, Vídeň, 1970

⁹ Herbert Jhering: Der Kampf ums Theater und andere Streitschriften 1918 bis 1933, Berlín, 1974

¹⁰ Národní muzeum v Praze a Moravské zemské muzeum v Brně

která zpracovala dějiny německého divadla v Praze,¹¹ z brněnských teatrologů můžeme jmenovat Bořivoje Srbu¹² a Margitu Havlíčkovou.¹³

Pro představení scénografické práce Emila Pirchana jsem zvolila chronologický postup, který mapuje jeho život a tvorbu. Ke snadnější orientaci jsem práci členila do kapitol, dělících jeho dílo podle místa působení.

2. Divadelní výtvarnictví – scénografie

Pojem *skénographia* je odvozený ze starořeckého *skéné* (scéna) a *grafein* (rýt, psát). Tento pojem byl užíván už v počátcích řeckého divadla, v době, kdy spěla ke svému prvnímu velkému vrcholu tragédie, a to v Aischylových a Sofoklových dílech. Výraz *skéné* znamenal původně domek. V antickém divadle to byl domek v pozadí orchestru, kde hráli herci a chór a který také sloužil k uskladnění divadelního materiálu. Ve velké většině řeckých her byl zároveň velmi jednoduchou dekorací, vypadal jako palác, chrám nebo dům. Do něj pak vstupovali a z něj vycházeli herci. Postupně začal být domek různě zdoben a herci začali vystupovat na jeho plochou střechu s dekorovanou stěnou v pozadí, čímž se *skéné* proměnila ve scénu v dnešním slova smyslu. V antickém Řecku byla tedy scénografie (*skénographia*) uměním zdobit divadlo a dekorační malba pak byla výsledkem této techniky.

Výrazu scénografie se podrobně věnuje římský architekt Marcus Vitruvius: „Formy, jimiž

¹¹ Jitka Ludová: Deutscher Theaterverein, In.: Divadelní revue, č. 1, Praha, 2004, s. 84 – 89

¹² Bořivoj Srba: Ztracené kontexty – Úkoly české teatrologie při výzkumu německy mluvícího divadla, in.: Ztracené kontexty, K souvztažnostem české a německy mluvící kultury v Čechách a na Moravě, Brno, 2004, s. 13 - 33

¹³ Margita Havlíčková: Brněnské německé profesionální divadlo ve sbírkách Moravského zemského muzea, in.: Ztracené kontexty, K souvztažnostem české a německy mluvící kultury v Čechách a na Moravě, Brno, 2004, s. 152 - 159

se provádí náskres rozvržení, jsou: půdorys (ichnografia), nárys (orthografia) a prostorový pohled (skenografia). Půdorys je v malém měřítku s použitím kružítko a pravítka provedený náskres, z něhož lze poznat plošné vymezení stavby na staveništi. Nárys je vertikální obraz průčelí a zmenšené zobrazení tvaru budoucího díla, nakreslené podle jeho poměrů. Prostorový (perspektivní) pohled je pak nástin průčelí a ustupujících boků, ve kterém všechny linie směřují ke (společnému) středu naznačenému kružítkem.¹⁴ Ve vztahu k divadlu pak o scénografii píše takto: „První takovou prací bylo pojednání zanechané Agatharchem o jeho dekorační výzdobě jevištního pozadí, již vytvořil, když Aischylos nacvičoval v Athénách svou tragédii. Z tohoto popudu psali o téže námětu Demokritos a Anaxagoras, totiž jak je nutno vzhledem na zrakovou činnost očí a na rozbíhavost světelných paprsků vésti přirozeným způsobem z daného ústředního bodu linie, aby reprodukce konkrétních předmětů ve scénických malbách vyvolávaly skutečně dojem tohoto konkrétního předmětu a aby se zdálo, že věci nakreslené na rovném a plošném průčelí scény jednak ustupují do pozadí, jednak že vystupují do popředí.“¹⁵ Je tedy zřejmé, že Vitruvius používá termínu scénografie ve smyslu perspektivního náskresu.

Ve významu výtvarného řešení jevištního prostoru, spočívajícím v rozkreslení a malbě perspektivní dekorace a zadního prospektu, se tento pojem začal znovu užívat v období renesance, kdy byl přeložen Vitruviův text.

Scénografií se v původním smyslu slova rozumí výtvarná stránka dané inscenace, tedy výtvarné ztvárnění prostoru pro hru. Definice scénografie však osciluje v různých vývojových etapách mezi důrazem na výtvarné a na divadelní funkce. S tím souvisí i její pojmenování, od antické *skene* a renesanční *scenae* k divadelní dekoraci 19. století a jevištnímu výtvarnictví první poloviny 20. století. V našem prostředí se od 60. let 20. století ustálil pojem scénografie, který se snaží obsáhnout uměleckou jednotu režie, scény, kostýmu a masky. Scénografie

¹⁴ Marcus Vitruvius Pollio: Deset knih o architektuře, Praha, 1953, s. 22–23

¹⁵ Marcus Vitruvius Pollio: Deset knih o architektuře, Praha, 1953, s. 150–151

formuje prostor jeviště pro akci, začleňuje jeho prvky do konkrétního scénografického řešení a spoluvytváří vizuální složky divadla – divadelní prostor, divadelní pohyb a divadelní světlo.

Scénografii můžeme zařadit do kategorie užitého umění v tom smyslu, že slouží myšlenkovému obsahu inscenace, že jej vizualizuje, a tomuto uměleckému záměru podřizuje estetické a ideové funkce. Výtvarně scénografický projev se liší od výtvarného také různorodostí materiálu tvořeného lidským tělem, rekvizitami, světlem a pohybem. Scénografický návrh je, spolu s textem, partiturou, pohybovým aranžmá a jejich nastudováním, základní složkou inscenace.

2.1 Scénograf

Jak již bylo naznačeno výše, scénografie v sobě nese dvě složky vyplývající z jejího zaměření, a to složku výtvarnou a složku dramatickou. První požaduje po svém tvůrci umělecké nadání, případně odborné školení, druhá pak smysl pro divadelní umění, tedy smysl pro prostor, poměr jeviště s hledištěm, pro herce, smysl pro pochopení a vyjádření ideje hry. Scénografovi nestačí mít v sobě jen jednu složku, talent malířský, sochařský nebo architektonický, musí jej umět uplatnit v divadelním prostoru. Divadelní prostor je jednak prostorem s určitými technickými parametry – výška, šířka a hloubka jeviště, provazoviště, propadla, točna apod., jednak je to prostor dramatický, který je přizpůsoben vnitřnímu rytmu dramatického díla a vyhovuje jeho funkci. Od scénografa je tedy vyžadováno účelné řešení technického prostoru a odraz autorovy myšlenky v dramatickém prostoru.

Úkolem scénografa je po prostudování dramatického kusu navrhnout prostorové řešení jednotlivých úseků prostředí. Na rozdíl od malíře pojímá prostor jako trojrozměrný. Důležitý je především náčrt půdorysu scény s přesným označením výšky, šířky a umístěním kulís,

praktikáblů a rekvizit. „Půdorys je tedy výsledkem hlubokého zpracování a prokomponování prostoru, stejně jako v moderní stavbě.“¹⁶

Scénograf také napomáhá režisérovi nacházet scénický rukopis. „Pro každou hru má objevit určitý jazyk, který mluví k oku a podporuje, prohlubuje a rozšiřuje významy hry, jednou přesně a téměř kriticky, jindy rozptýleně a jemně, jako v básnickém obrazu.“¹⁷

Podle Jiřiny Telcové by se práce scénografa dala shrnout do tří základních bodů:

- „1. Scénograf musí sloužit dramatickému dílu a musí typickými znaky zdůraznit jeho ideu.
2. Musí se dohodnout s režisérem na společné koncepci básnickovy ideje.
3. Musí vytvořit herci vhodné prostředí pro rozvinutí jeho uměleckého projevu“¹⁸

2.2 Z dějin scénografie

Princip scénografie existoval už v antickém řeckém divadle a řecká i římská antika znala bohatě vybavená proskénia i přepychové dekorace. Za prvního scénografa je považován Ión Agatharchos ze Samu, o kterém víme, že maloval dekorace pro Sofokla. Do té doby se nekladly na dekorativní stránku velké požadavky. Scéna byla neutrální a nemusela korespondovat s hraným dějem. Dekorace neměly za cíl interpretovat myšlenku dramatika, ale měly pouze výzdobnou funkci. Malované pozadí bylo zavedeno až po roce 458 př. n. l. v souvislosti s provedením Aischylovy Orestei.¹⁹ Tragédie se odehrávala před chrámem nebo palácem, komedie na ulici nebo na náměstí před domem, satyrské drama v přírodě. Po obou stranách jeviště stály *periakty* – vysoké, trojboké hranoly s namalovanými dekoracemi, které se při změně scény otáčely. Na pravé straně znázorňovaly různá místa téhož města, na levé straně cizinu. Periakt mohl mít i výklenek a mohl sloužit jako minitočna pro herce.²⁰

¹⁶ Jiří Frejka: Železná doba divadla, Melantrich, Praha, 1945, s. 63

¹⁷ Patrice Pavis: Divadelní slovník, Slovník divadelních pojmů, Praha, 2003, s. 370

¹⁸ Jiřina Telcová: Divadelní výtvarnictví a jeho vývoj na brněnské scéně v letech 1920–1952, Brno, 1953, s. 53

¹⁹ Oscar G. Brockett: Dějiny divadla, Praha, 1999, s. 45

Římská scéna význam výpravy rozšiřuje. Jsou zavedeny dva typy opony (*auleum* – hlavní a *siparium* – meziaktní), čímž dochází k oddělení jeviště a hlediště. *Auleum* byl důležitý pro efekt, protože umožňoval náhle odhalit, nebo naopak rychle skrýt scénu. Výprava byla z počátku jednoduchá, náročnější dekorace začaly vznikat přičiněním Claudia Pulchera, který prý postavil roku 99. př. n. l. divadlo s detaily tak realisticky namalovanými, že se na ně pokoušeli usednout ptáci.²¹ Základní scénické pozadí tvořila v římském divadle *scaenae frons*. V komedii toto průčelí vypadalo jako řada domů vedoucích do ulice, kterou tvořilo jeviště. V tragédii průčelí znázorňovalo palác či chrám. Ke změně scény dochází pomocí po stranách umístěných dekorací, tzv. *scaenae versilis*. Divadlo mělo za cíl oslnit diváka a získat jeho důvěru v dané společenské zřízení. Výprava neměla nic společného s básnickovým záměrem, nesloužila herci k usnadnění orientace v prostoru, ale byla pouhou okrasnou dekorací. Od 1. století n. l. dochází k úpadku divadelního umění. Erotické scény na jevišti vyvolávají odpor křesťanství, na který reagovaly tím, že přijaly křesťana jako komickou figuru do svého repertoáru. Divadlo však nakonec muselo před církví ustoupit.

Středověké divadlo se neodehrává v kamenné budově určené k tomuto účelu a nezná architektonicky navržený jevištní prostor. Liturgická dramata a po nich mystéria se odehrávala v kostelech a na náměstích. Tyto z počátku rituální antifony se postupně vyvinuly ve velikonoční a vánoční hry. Výtvarníka zastupoval kněžský sbor a hrálo se na původním jevišti, tedy v kostele na stupních před oltářem. Hry chrám opouštějí v podobě procesí a v tomto novém prostředí se objevuje nový prvek – lidová komika. Koncem 14. století přinesly morality zjednodušenou scénu bez kulís, uzavřenou koberci nebo gobelínem. Pro diváka středověkých mystérií a moralit představovalo divadlo především mluvčího církve. Postavy z běžného života vystupují ve fraškách a lidových komediích v podání různých studentských spolků či cechů. Ty se snaží diváka zaujmout nápadnou výpravou.

²¹ Oscar G. Brockett: c.d., s. 80

Roku 1414 dochází ke znovuobjevení spisu *Deset knih o architektuře* římského architekta Marca Vitruvia, který je publikován roku 1486. Tento spis ovlivnil architekturu i scénografii renesance, a to především dělením scény na tragickou, komickou a satyrskou. V období renesance byly ze stále náročnějších inscenačních důvodů vyhledávány atraktivní prostory v profánních i církevních budovách. Principy jevištní malby vypracovali Baldassare Peruzzi a jeho žák Sebastiano Serlio, jehož dílo *Regole generali di Architettura* ovlivnila vývoj scénografie na staletí, a to především pasáží věnovanou perspektivě. Sebastiano Serlio je také autorem *Sedmi knih o architektuře*, z nichž druhá shrnuje divadelní postupy počátku 16. století. Bylo to první renesanční dílo o architektuře, které věnovalo jednu část divadlu. Obsahovalo také ilustrace tragické, komické a satyrské scény, založené na Vitruviových popisech.²² Serlio považoval svoji verzi trojí vitruviovské scény za vyhovující nárokům všech dramat. Každá z těchto tří dekorací pracovala se stejným půdorysem. Všechny vyžadovaly čtyři sady kulis (tři rohové a jedna listová) a zadní prospekt. Kulisy umístěné nejbližší k divákovi zachycovaly nejvíc trojrozměrných detailů, v některých byly otevřené arkády a galerie. Renesance tak přináší první pokusy o kulisový systém završený prospektem. Novinkou, se kterou přichází německý architekt Josef Furtenbach, je také systém otočných trojbokých jehlanů s různě pomalovanými stranami, tzv. *telari*²³, které později doplnil plátěnými stěnami Bernardo Buontalenti. Ten sloužil u medicejského dvora jako architekt a dohlížel téměř šedesát let na tamní zábavní produkce. Významný zdroj informací o praxi 17. století přináší *Příručka pro konstrukci divadelních scén a strojů* Niccoly Sabbatiniho.²⁴ Ve své příručce uvádí základní typy proměny scény. Podle první metody se zasunou před ty, které už stojí na místě, podle druhé se nová malovaná plátna rychle navléknou na kulisy, aby překryly dosud viditelnou scénu. Serlioovy trojrozměrné detaily jsou tedy nahrazeny detaily malovanými. Koncem 17. století přijala italské scénické postupy téměř celá Evropa. Ve stejné

²² Obrazová příloha 1

²³ Obrazová příloha 2

²⁴ Obrazová příloha 3

době se stává scénografie více doménou malířů než architektů.

Kořeny scénografie 20. století tkví v období baroka, kdy se rozvíjí iluze prostorové hloubky. Architekti určili typ divadelní budovy, malíři pojetí scénické dekorace. Problém přenosu perspektivního obrazu na listové kulisy řeší *Šest knih o perspektivě* Giuda Ubalduse. První aplikace principů jevištní dekorace z této knihy se přičítá Giovanni Battistovi Aleottimu, který roku 1606 ve Ferraře použil výhradně listové kulisy. Při použití listových kulis se mohl jednoduchým způsobem měnit libovolný počet dekorací. Na každé kulisové pozici bylo nachystán takový počet kulis, kolik bylo proměn. Výměna kulis se prováděla pouhým odstraněním první sady viditelných kulis, které odhalilo další sadu. Pozadí scény bylo namalované na dvou kulisách, někdy se používala látka, která se mohla svinout. Listové kulisy dovedl k obecné známosti v evropském regionu Giacomo Torelli²⁵. Baroko dává divadlu také kukátkovou formu jeviště odděleného od diváka portálem a rampou. Paralelně se vyvíjí typ divadla, pracujícího s minimálními prostředky, jako je například alžbětinské divadlo s typem simultánního jeviště bez dekorací.

První proměnové jeviště severně od Alp se objevilo na slavnosti českých stavů roku 1617 v Praze. V představení *Zjevení dionýské* se proměny dekorací docílilo odklopnými díly, které znázorňovaly oblaka. V 17. století byla pro evropské divadlo důležitá rodina Galli-Bibienů. Ferdinando Galli-Bibiena pracoval se dvěma a více úběžnými body a posunutím centrální osy vynalezl tzv. perspektivu „per angolo“, díky které dosáhl plnějšího malířského dojmu. Jeho syn Giuseppe tuto perspektivu „přes roh“ ještě zdokonalil, takže mohly být na jeviště situovány i polygonální systémy.²⁶ V osmdesátých letech 18. století zasáhla Praha do dějin evropského divadelnictví stavbou Nostitzova divadla. V roce 1782 vytvořil pro toto divadlo dekorace Josef Platzner, jeden z dekoratérů přechodu od dekorace barokní ke klasicistní. Ve Francii zavádí klasicistní dekoraci Jean Nicolas Servandoni, v Německu ji přejímá rodina

²⁵ Christoph Trilse a kol.: Theater Lexikon, Berlin, 1977, s. 83

²⁶ Meyers Neues Lexikon in acht bänden, zweiter band, B – E, Leipzig, 1962, s.120

Quagliù.

V průběhu celého 19. století se stále více do popředí dostává požadavek realizmu. Ten prosadil až v poslední třetině 19. století kníže Georg II. von Meiningen, který se odklonil od klasicistní symetrie kulisové dekorace a do divadelní dekorace přenesl principy historizující malby. Od roku 1866 zavedl ve svém divadle historicky pravé scény a kostýmy a trval na vazbě všech složek divadelního díla. „Výprava přestala být pouhou ozdobou a začala interpretovat text, světlo bylo povýšeno na prostředek dramatický. Svými četnými cestami po Evropě ovlivnili Meiningenští soudobé divadlo a položili základy moderní režie tím, že uvedli v soulad zevní úpravu s obsahem, dobou a duchem dramatického textu.“²⁷

Zásadní roli v dějinách scénografie však sehráli Adolphe Appia²⁸ a Edward Gordon Craig²⁹, kteří stáli na počátku moderní etapy scénografie. Díky nim se stala scénografie duší divadelního představení. Oba byli více než jen malíři dekorací, byli to divadelní reformátoři, kteří přišli s pojetím inscenace jako celku. Oba se postavili proti naturalistické inscenaci, která vytváří prostředí jako pasivní repliku skutečnosti. V jejich estetice je centrem scénografie dech, rytmus prostoru. Scénografie je živým organizmem, který se mění v čase, podléhá světelným proměnám a tempu. Jak napsal Adolphe Appia: „Inscenační umění spočívá v rozvržení toho, co dramatik mohl rozvrhnout pouze v čase, do prostoru.“³⁰ Inscenování chápal Appia jako zhmotňování hudby. Byl přesvědčen, že k tomu, aby se výtvarné řešení díla stalo adekvátním vyjadřovacím prostředkem, potřebuje nějaký vůdčí prvek, kterým je pro něj hudba. Vedle plynutí hudby v čase se musí postavit vizuálně vnímatelný děj, který co možná nejpresněji odpovídá hudebnímu výrazu, tedy inscenace. Inscenaci chápal jako proces

²⁷ Věra Ptáčková: Česká scénografie XX. století, Odeon, Praha, 1982, s. 18

²⁸ Adolphe Appia (1862–1928), divadelní reformátor, poprvé přišel do styku s divadlem při studiu hudby, zapůsobila na něj Wagnerova hudební dramata i teoretické spisy. Je autorem knih Inscenace wagnerovského dramatu (1895), Hudba a inscenace (1899), Živoucí umělecké dílo (1921), jeho dílo obsahuje na stovku scénických návrhů pro opery, činohry a rytmické prostory.

²⁹ Edward Gordon Craig (1872–1966), divadelní reformátor, autor knih Divadelní umění (1905), O divadelním umění (1911), K novému divadlu (1913), Divadlo v pohybu (1919), Scéna (1923), editor časopisu *The Mask* (1908–1929), autor scénografií.

³⁰ Patricie Pavis: Divadelní slovník, Slovník divadelních pojmů, Praha, 2003, s. 373

postupující v čase i prostoru. Appia dospěl k názoru, že jevištní uvedení zahrnuje tři protichůdné prvky – pohybujícího se trojrozměrného herce, vertikální scénu a horizontální podlahu. Proto za jednu z hlavních příčin umělecké nejednoty divadelní inscenace označil dvojdimenzionální, iluzionisticky malované kulisy, které stály po celá jednání beze změn v plochém difúzním osvětlení. Doporučuje nahradit kulisy trojrozměrnými objekty, pódii, rampami, schody, mezi nimiž a na nichž se v souladu s plynutím hudby pohybují herci, nasvícení diferencovaným způsobem z mnoha zdrojů. Světlo má stmelovat všechny vizuální prvky do jednotného celku, má reagovat na proměnlivé nálady, emoce a jednání. Nová role osvětlení má spočívat v tom, že ukáže herce i plasticky vybavené jeviště v pravých světelných poměrech, dovolí jim zjevovat se v dynamicky proměnlivých výřezech, v noci nebo ve dne, podle situace a nálady. Tato teorie, která si žádá kontrolu nad distribucí, intenzitou i barvou světla, vedla k modernímu jevištnímu osvětlení. Je také rozhodující, že se dekorace ve spojení se světlem stává pohyblivým, dynamickým faktorem inscenace.³¹ Appia vidí jako nezbytné pro inscenaci čtyři složky, a to formu, světlo, barvu a herce, kterého klade na první místo, protože scénické umění je pro něj zakotveno v lidském těle. Má-li být zdůrazněna akce herce, je nutné členit prostor scény jednoduchými plastickými tvary a diferencovat jevištní podlahu. „Vycházíme z herce, umění jeho hry chceme uplatnit a jsme ochotni tomu obětovat vše... Vezměme například druhé jednání Siegfrieda. Jak znázornit na scéně les? Především se shodněme v tomto bodu: bude to les s postavami, nebo postavy v lese?... Opakuji, nechceme vytvořit iluzi lesa, ale iluzi člověka v atmosféře lesa: realitou je zde člověk, vedle něhož žádná iluze neplatí.“³² Roku 1906 se Appia setkává s Émilem Dalcrozem,³³ pod jehož vlivem dospívá k názoru, že rytmus textu je klíčem ke každému gestu a pohybu na jevišti a že zvládnutí rytmu sjednotí všechny prostorové a časové prvky inscenace. Předpokladem

³¹ Martin Dreier: Adolphe Appia – divadelní reformátor (1862 – 1928), in.: Divadelní revue, č. 1, 2002, s. 35-41

³² Věra Ptáčková: c. d., s. 17

³³ Émil Dalcroze (1865–1950), tvůrce eurytmiky, systému, který učil zažívat hudbu kinesteticky, to je fyzickými reakcemi na rytmus hudební skladby.

umělecké jednoty pro něj také je, aby všechny prvky inscenace řídila jedna osoba. Jeho myšlenka tak posiluje roli režiséra.

Edward Gordon Craig sdílí Appiovo odmítání historické přesnosti, odmítá také inscenaci založenou na výtvarné ilustraci a spolu s ním věří v autonomii scénografie a v dynamickou syntézu jednotlivých složek představení. Divadlo pojímá primárně jako vizuální umění. Vychází z předpokladu, že publikum chodí do divadla, aby hru vidělo, ne slyšelo. Divadelní umělec slučuje jednání, slova, linie, barvy a rytmus do výtvoru, který je stejně čistý jako ten, který vytváří malíř, nebo skladatel. Craigovy kresby jsou plné pravých úhlů a rovnoběžek, jejich nejvýraznějším rysem je ale výška. Prvkem, který často užívá, je paraván, od kterého si slibuje scénu pohybující se pomocí neviditelných mechanismů analogicky s pohybem herce a světla. Za velkou chybu minulosti označuje převahu jednoho divadelního prvku nad druhým. Často odsuzuje dramatika, kterému přičítá přehnaný důraz na mluvené slovo. Craig chce divadlo ovládané přísně výtvarným řádem, očištěné od nepřesných výkonů herce, protože herecký výkon má charakter nahodilosti. Usiluje o to, aby pomíjivé divadelní inscenaci zajistil věčné trvání, proto sní o divadle bez herců a jejich náhodných výkonů. Touto cestou dospívá k teorii tzv. nadloutky³⁴ bez vlastního já. Žádná z jeho představ nevyvolala větší vlnu odporu.

Po tomto Appiově a Craigově impozantním zahájení vstoupilo divadlo 20. století rovnou do scénografického prostoru. Appia a Craig dospěli k mnoha shodným názorům, v mnoha ohledech se lišili. Appiův umělec má být interpretem díla skladatele, dramatika, kdežto podle Craiga je umělec plnohodnotným svéprávným tvůrcem. Appia divadelní prvky hierarchizuje, Craig to odmítá. Společně však přiměli svoje současníky zrevidovat podstatu divadla, jeho funkci ve společnosti i jednotlivé jeho prvky. Ovlivnili tendenci ke zjednodušení dekorace, k trojdimenzionální výpravě i k režiséřskému svícení. Naznačili možnosti scénografie ve 20.

³⁴ Edward Gordon Craig: Herec a nadloutka, in.: Loutkář, roč. 43, č. 10, 1993, s. 219–220

století i vývoj, kterým se tato disciplína bude ubírat.

Vymezení se proti naturalizmu se uskutečňuje ve Francii a nachází svůj výraz v tvorbě Theatre d'Art a Theatre de l'Oeuvre a ve spolupráci s malíři a básníky vzniká divadlo symbolické, v Rusku se reforma uskutečňuje pod taktovkou Konstantina Sergejeviče Stanislavského, jehož prvním pokusem o uvedení symbolistní dramatiky na scénu Moskevského uměleckého divadla se stala příprava inscenace trojice tzv. malých her o smrti belgického dramatika Maurice Maeterlincka.³⁵ V Anglii se reforma realizuje v duchu Craigovy syntézy a ve Švýcarsku v rámci Appiovy estetické reformy. Jak upozorňuje Věra Ptáčková,³⁶ tato hnutí překonávala iluzionismus různými způsoby: z ruského protestu vyrůstá konstruktivismus, francouzský hledá východisko ve spojení s moderním malířstvím a zásluhou Apii a Craiga jsou položeny základy abstraktního divadla. V Německu se rodí expresionismus.

2.3 Technické novinky v divadlech

Mezi lety 1875–1915 byla, většinou v Německu, zavedena řada technických novinek. Velké množství z nich vycházelo z nové potřeby přesouvat těžké trojrozměrné dekorační objekty. Ty nahradily kulisy a prospekty, které se posunovaly pomocí podvozků a rámců. Jedním z nedůležitějších nových vynálezů se stalo otočné jeviště nabízející možnost pojmout několik různých dekorací a vyměnit je pouhým pootočením. Poprvé bylo instalováno v Residenz Theater v Mnichově roku 1896 Karlem Lautenschlägerem a poté se značně rozšířilo. Kolem roku 1900 zavedl Fritz Brandt v Královské opeře v Berlíně posuvné pódiové jeviště. Dekorace, stojící mimo jeviště, se přesunovaly na scénu pomocí koleček pohybujících se v kolejích. Ještě důmyslnější zařízení bylo instalováno v drážďanském Státním divadle roku 1914 Adolfem Linnebachem. Bylo vytvořeno kombinací posuvných pódíí

³⁵ Konkrétně se jednalo o hry Slepci, Vetřelkyně a Nitro, jejichž společná premiéra se uskutečnila 2. října 1904 v sále nově zrekonstruovaného divadla v Moskvě.

³⁶ Věra Ptáčková: Vlastislav Hofman a počátky českého divadelního expresionismu, in.: Interscena, roč. 2, 1980, č. 1, s. 15

s propadlovými stoly. Tyto složité mechanické prostředky byly doplněny tahy, ruční manipulací a malými vozy na kolečkách. Dochází také k zavádění hydraulického jeviště. To první bylo instalováno v budapešťské opeře roku 1884. Celé jeviště bylo rozděleno do sekcí, ze kterých bylo možné každou snížit, zvýšit nebo naklonit, a tím vznikaly rozmanité hrací plochy. Bylo také možné s jejich použitím ponořit nebo nechat vynořit scénické prvky. Hydraulické jeviště pak využíval vídeňský Burgtheater nebo mnichovský Künstlertheater. Mnoho německých divadel tohoto období si také vybudovalo kupolový horizont, který se klenul kolem jeviště a nad ním a vytvářel zdání nekonečného prostoru.

Významnou technickou novinkou se může pochlubit také brněnské divadlo Na hradbách. Tou bylo rozhodnutí o elektrifikaci divadla, kterou provedla pařížská Sociétés électrique Edison ve spolupráci s vídeňskou komanditní firmou pro využití elektřiny Brückner, Ross a spol. Do Brna tak přijíždí v roce 1882 Francis Jehl, asistent Thomase Alvy Edisona, který s ním spolupracoval na pokusech při vytváření vhodného vlákna pro první žárovku. Jehl má za úkol v brněnském divadle projektovat a následně instalovat elektrické osvětlení. Pouze pro potřeby divadla byla v Offermannově ulici³⁷ zbudována parní elektrárna. Brněnské divadlo tak získalo pozoruhodné prvenství, stalo se prvním elektricky osvětleným divadlem v Evropě.

2. 4 Vztah režiséra a scénografa

Už na přelomu 19. a 20. století nabyla spolupráce mezi režisérem a scénografem zásadního významu. Poté, co na divadlo zapůsobila divadelní reforma Adolpha Apii a Edwarda Gorgona Craiga, dochází k velmi úzkému provázání práce režiséra a scénografa při realizaci nové hry. Podle slov Adolpha Apii je úkolem režiséra „řídít souhru jednotlivých, předem připravených složek inscenace, při realizaci hudebně dramatického díla je režisér despotickým cvičitelem a při přípravě scénického tvaru musí stát nejdále vpředu. Musí vynaložit všechny síly, aby jednotlivé složky přivedl uměleckou cestou k syntéze a oživil všechny faktory, jež leží v jeho

³⁷ Dnešní Vlhká ulice v Brně.

dosahu, a to na účet herce, jehož samostatnost je třeba s konečnou platností zrušit. Celý pracovní postup režiséra je v nejvyšší možné míře ponechán na jeho vůli, se svým inscenačním materiálem si má vynalézavě a poeticky hrát a současně se střežit vytváření nějaké vlastní fikce. – Tuto misi může splnit jen umělec, a to umělec prvního řádu. Bude muset svědomitě kontrolovat a zkoumat hru své fantazie, aby se osvobodil od všeho konvenčního, především od všeho, co podléhá módě. Jeho hlavním vůdcovským úkolem ale zůstane přesvědčit jednotlivé složky inscenačního kolektivu, že pouze vzájemným respektováním a ve vzájemném souladu mohou dojít k výsledku, který odpovídá vynaložené námaze a úsilí. Režisér musí působit přímo magicky, podobně jako geniální dirigenti.“³⁸

Divadlu 19. století se nepodařilo vyřešit rozpory mezi stavem jeviště a jevištním pohybem, mezi reálným prostorem a malovanou iluzí, mezi plošnou obrazovou tvorbou a trojrozměrným prostorem jeviště. Dominantní postavení režiséra v moderním divadle, i na úkor dramatika a dramatického básníka, vyplynulo mimo jiné i ze snahy obnovit působivost divadla právě reformou scénických prostředků. Ze vzájemné souvztažnosti jevištního prostoru a scénického dění se stala úzká spolupráce režisérů a scénografů tak žádoucí. Tato úzká provázanost vedla v některých případech k tomu, že daný režisér spolupracoval s jedním scénografem dlouhodobě, jak můžeme uvést na příkladu spolupráce režiséra Louise Jouveta a scénografa Christiana Bérarda³⁹, režiséra Maxe Reinhardta a scénografa Ernsta Sterna, režiséra Bertholda Brechta a scénografa Kaspara Nehera.

³⁸ Martin Dreier: Adolphe Appia – divadelní reformátor (1862–1928), in.: Divadelní revue, č. 1, 2002, s. 39

³⁹ Christian Bérard (1902-1949), nejznámější realizací vzešlou ze spolupráce s režisérem Jovetem je scénografie k Moliérově *Škole žen* v Théâtre de l'Athénée z roku 1936.

3. Emil Pirchan

Architekt, plakátový designér, grafik, návrhář užitkových předmětů, ilustrátor, spisovatel a především jevištní výtvarník Emil Karel František Pirchan⁴⁰ se narodil 27. května 1884 v Brně, jako syn akademického malíře a profesora kreslení na vyšší reálné škole Emila Pirchana staršího⁴¹ a jeho ženy Karolíny, dcery textilního továrníka Karla Sternischtie.⁴² Mezi přátele Emila Pirchana staršího⁴³ se počítali například hudební kritik Julius Korngold nebo ředitel Moravského uměleckoprůmyslového muzea August Prokop, profesor na brněnské a později i na vídeňské technice. Po úspěšném složení maturity na brněnské Zemské vyšší reálné škole odchází mladý Pirchan roku 1902 do Vídně, aby zde studoval na technické vysoké škole u profesora Karla Königa.

V roce 1903 se stal posluchačem speciální školy architektury na vídeňské Akademii výtvarných umění, kterou vedl Otto Wagner.⁴⁴ Studium u Wagnera trvalo tři roky. Mnoho žáků, často absolventů jiných vysokých škol, přicházelo, aby u Wagnera získalo „poslední obroušení“.⁴⁵ Očekávali od školy dobrý základ své budoucí profesionální dráhy. Výběr žáků byl velmi přísný, uchazeči byli posuzováni nejen podle prací, ale i na základě dlouhého osobního pohovoru. Z přibližně sedmdesáti kandidátů jich přijímal dvanáct. Ke známosti Wagnerovy školy přispěly i „sešity Supplement“, ve kterých jeho žáci uveřejňovali své nejlepší projekty. V posledním školním roce studia ve Wagnerově ateliéru, tedy v roce 1905, získává Emil Pirchan Fűgerovu cenu a v letním semestru roku 1906 obdržel speciální školní cenu⁴⁶ za projekt urbanistického řešení čestného pohřebiště Camposanto s centrální kaplí na

⁴⁰ Orazová příloha 4

⁴¹ Emil Pirchan starší se narodil 21. 5. 1844 ve Svaté Kateřině u Vranova, zemřel 22. 6. 1928 ve Vídni.

⁴² Archiv města Brna, domovská práva, 113516, 113517 AMB, M 6 / 61, 405

⁴³ Thieme – Becker: Allgemeines Lexikon der Bildende Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, svazek XXVII, Lipsko, 1933, s. 84

⁴⁴ Otto Wagner (1841–1918) přišel na vídeňskou Akademii v roce 1894, když převzal post po Carlu Hasenauerovi.

⁴⁵ Walter Zednicek: Wagnerova škola, katalog výstavy, Harmincova síň Slovenského národního muzea, Bratislava, 1994

Monte Pantaleone nedaleko Terstu⁴⁷. Tento jeho projekt byl publikován ve vídeňském časopise *Der Architekt*.⁴⁸ Emil Pirchan získává během svého studia ve Wagnerově ateliéru řadu přátel mezi předními rakouskými umělci a učí se i od Josefa Hoffmanna a jeho Wiener Werkstätte.

Přesto se po ukončení studia u Wagnera vrací do Brna, kde působí mezi lety 1906–1908 jako profesor malby na Zemské vyšší reálné škole. V roce 1907 na místě profesora malby vystřídal svého staršího přítele Viktora Oppenheimera,⁴⁹ který odchází na Odbornou textilní školu do Šumperka. Během tohoto svého dvouletého pedagogického působení vytváří řadu návrhů, které otiskují vídeňské časopisy *Der Architekt*⁵⁰ a *Das Interieur*⁵¹. Mnichovský časopis *Deutsche Kunst und Dekoration*⁵² představil v ročníku 1907–1908 jeho plány s modelem krematoria a urnovým hájem, skleníkem, zahradnickým domem a domkem pro hlídače. Stavba krematoria měla podobu venkovského románského kostelíka s apsidálními nárožními. Vysoká úzká okna se zařezávala do příkré střechy budovy. Přísně symetrický areál otevíraly vysoké sloupky osazené sochami Umírání, Smutku, Nesmrtelnosti a Věčnosti. Areál byl uzavřen kolumbáriem, přízemní arkádovou chodbou se zvýrazněným středem.⁵³ Výsledným dojmem bylo zajímavé spojení neorenesančního urbanistického rozvrhu s rustikálním vzhledem stavby zdobené štukovým dekorem, který vycházel z motivů východoslovanského lidového umění. Tento projekt Pirchanovi uveřejnil i vídeňský *Der Architekt*⁵⁴, kde autor vysvětlil svůj záměr: „...na této stavbě jsem sledoval především rytmus

⁴⁷ Obrazová příloha 5

⁴⁸ *Der Architekt* XIII, 1907, s. 36

⁴⁹ Viktor Oppenheimer (1877–1942) architekt, sochař, medailér a výtvarný pedagog. Narodil se v Novém Rusínově u Brna v rodině továrníka Immanuela Oppenheimera. Po maturitě na Zemské vyšší reálce suduje na Uměleckoprůmyslové škole ve Vídni a poté v Düsseldorfu. Zde studoval u profesora Rudolfa Bosselta, jednoho z nejvýznamnějších německých medailérů. Svoje studia završil v mnichově, kde se zdokonalil v medailérském řemesle. Po studiích se však vrací do Brna a přijímá místo učitele na Zemské vyšší reálce.

⁵⁰ *Der Architekt* XI – 1905, s. 115, 116, XII – 1906, s. 25, XIII – 1907, s. 36, XIV – 1908, s. 54, 90, 91, XV – 1906, s. 11, 85, 92

⁵¹ *Das Interieur* VI – 1905, s. 125, IX – 1908, s. 31, X – 1909, s. 6, 7, 8, 11

⁵² *Deutsche Kunst und Dekoration* XXI – 1907 / 1908, s. 209

⁵³ Obrazová příloha 6

⁵⁴ *Der Architekt* XIV – 1908, s. 90–91

hmoty...“⁵⁵ Vedle krematoria přinesl *Der Architekt* také jeho model a půdorys dělnické ozdravovny v Semmeringu jako letní chatové kolonie.⁵⁶ V časopise *Deutsche Kunst und Dekoration*⁵⁷ uveřejnil také své návrhy textilních vzorů.⁵⁸ Už od roku 1905 publikuje své návrhy nábytku v časopise *Das Interieur*. Stejný časopis otiskuje v roce 1908 jeho návrh interiéru obývacího pokoje z přírodního intarzovaného jasanu⁵⁹ a obývací pokoj navržený Pirchanem⁶⁰ přináší na svých stránkách i ročník následující. Na obou těchto návrzích interiéru je patrný vliv Wiener Werkstätte.

Pirchan dlouho nevydrží při jednotvárné práci profesora malby na Zemské vyšší reálce a na podzim roku 1908 opouští po dvou letech Brno a odchází do Mnichova, aby se plně věnoval užité grafice, plakátové tvorbě a především scénografii. V roce 1909 jej následuje do Mnichova jeho přítel Viktor Oppenheimer.⁶¹

⁵⁵ *Der Architekt* XIV – 1908, s. 90.

⁵⁶ Obrazová příloha 7

⁵⁷ *Deutsche Kunst und Dekoration* XXI – 1907/1908, s. 210–211

⁵⁸ Obrazová příloha 8

⁵⁹ Obrazová příloha 9

⁶⁰ Obrazová příloha 10

⁶¹ Jitka Sedlářová: *Architekt, sochař, medailér a výtvarný pedagog Viktor Oppenheimer*, in.: *Židovská Morava, židovské Brno*, Brno, 2001, s. 59–65

4. Začátek Pirchanovy práce pro divadlo v Mnichově

V roce 1908 zanechává Emil Pirchan své práce v Brně, kde působil jako profesor malby na Zemské vyšší reálné škole a odchází do Mnichova, kde zakládá vlastní umělecký ateliér pro architekturu a užitou grafiku. V roce 1913 se v Mnichově žení s Johannou Diehlovou a zakládá také školu plakátu. V těchto letech vzniká velké množství plakátů, exlibris a vinět, které byli sice ještě svázány se secesí, ale ukazovaly už určité tendence k opouštění drobných detailů. V roce 1912 vychází útlá brožura přinášející reprodukce Pirchanových pohledů na město Mnichov. Sedm výjevů z Mnichova⁶² – Pestrá podoba města, Karolínino náměstí, Dóm svobody, Potravinový trh, Lenbachovo náměstí, Pohled do ..., kostel Frauenkirche –ukazuje, že se Pirchan už zcela oprostil od secese a vytvořil si vlastní styl. V Mnichově si také sám doplňuje vzdělání, a to na soukromé škole pro jevištní výtvarníky.

V této době vznikají už jeho první divadelní návrhy, které v listopadu roku 1912 vystavila mnichovská Moderní galerie v paláci Arco a které později přešly do vlastnictví mnichovského Divadelního muzea. Tyto scénické návrhy zhotovoval Pirchan neobvyklou technikou tak, že rozstříhal a slepil barevný lesklý papír. Návrhy už nejsou k dispozici a zachován zůstal pouze jediný plakát výstavy,⁶³ jenž je vytvořen uměleckými prostředky, které kritikové

⁶² Obrazová příloha 11 - 17

⁶³ Obrazová příloha 18

Pirchanových návrhů připisují ke hrám Shakespeara, Hebbela, Grillparzera, Offenbacha a Maeterlincka. Na plakátu využívá sytých, nestínovaných barev, které nasazuje proti sobě do výrazných kontrastů, všechny formy jsou zde zjednodušeny vůči velkým plochám, proti dekorativní plochosti usiluje o architektonickou výstavbu scény. Zachován zůstal také návrh pozvánky na výstavu v podobě stylizovaného ženského profilu s vysokou ostře zelenou parukou⁶⁴. K výstavě vyšel také katalog, vydaný prof. Gustavem Pazourkem, který o Pirchanovy píše: „Pirchanova výstava znamenala zadostiučinění a také obšírné vysvětlení jeho tvorby. Jméno Emil Pirchan je již po několik let všem dobře známé, stejně tak jako jeho program. Úžasná mnohostrannost tohoto mladého umělce, který je znám jako interiérový architekt, jako tvůrce originálních scénických návrhů nebo uměleckých hraček, stejně jako návrhář textilií a nespočetných jiných uměleckoprůmyslových předmětů. Jeho největší význam však tkví v oblasti grafiky, kde si mezi tisíci konkurenty zachoval svůj vlastní styl, což je v současnosti nejpodstatnější. Celé Pirchanovo vzdělání pochází z Rakouska, kde studoval na technické vysoké škole a především na vídeňské akademii výtvarných umění, kde získal vzdělání na mistrovské škole dvorního rady Otto Wagnera, který byl považován za patrona moderního směru ve Vídni. Stranou nemůžeme také ponechat Pirchanův vztah k hlavnímu vídeňskému mistru uměleckého řemesla, vládnímu radovi Josefu Hoffmannovi. Přesto se měl Pirchan spokojit s místem učitele na brněnské Vyšší reálné škole. Je však otázkou, zda také v tomto dvouletém působení rozvíjí své originální umění ve všech aspektech jeho novátorství a zda Brno postačovalo k rozvoji jeho talentu. I přes veškeré dřívější kontakty s rakouskými umělci a navzdory nepopíratelným Pirchanovým úspěchům mimo rakouské hranice, bylo na něj v Rakousku pohlíženo jako na provinčního umělce z Brna. ... Dalším uměleckým centrem byl právě Mnichov, který již před více než devíti lety přijal mladého Rakušana s otevřenou náručí. ... Získal mnoho ocenění při různých domácích i

⁶⁴ Obrazová příloha 19

zahraničních konkurzech a výstavách. ... Více než všechny tyto již zmíněné práce, jmenovitě v oblasti grafiky, kterou poprvé zahrnula velká výstava Stuttgartského zemského uměleckoprůmyslového muzea, si zaslouží naši pozornost především práce v oblasti moderní užité grafiky, a to hlavně svým pojetím barvy a kresby. Počet prací, který se doposud pohybuje kolem jednoho tisíce, se zdá být zcela neuvěřitelný.“⁶⁵

Jeho originální a stylisticky silné jevištní návrhy hledaly novou cestu pro jevištní dekoraci. Ta se měla ubírat směrem možných zjednodušení a Pirchan se v těchto návrzích soustředí jen na barvu a formu. Pirchanova výstava byla svou rozhodností, se kterou přetváří scénografii zjednodušením a výraznou barevností, jistou provokací, a to především proti stylu, který používala královská jeviště, jež uváděla své hry vybavené přetíženou historizující a dekorativní scénografií. K vyzdvižení scénické architektury a k jistému zjednodušení směřují i následné Pirchanovy reformní pokusy v Mnichovském uměleckém divadle.

4.1 Scénické návrhy pro inscenace Alberta Steinrück

V roce 1914 získává Emil Pirchan prestižní místo vedoucího jevištního výtvarníka v mnichovském Státním divadle.⁶⁶ Během svého angažmá se zde podílel na čtrnácti představeních. Pirchanova díla z let 1914–1918 se vyrovnávají s řadou podnětů, které vytvořila mnichovská divadelní tradice, zejména se Savitského principem shakespearovského jeviště. Na půdě dvorního mnichovského divadla vzniká koncem osmdesátých let z popudu Rudolfa Genéea třídílné reformní jeviště, které umožňovalo reliéfní pojetí scény. Tím otevíralo cestu ke zjednodušujícímu pojetí scénické výpravy. Tato tendence byla dovršena

⁶⁵ Gustav Pazourek: Katalog zur Ausstellung von Emil Pirchan im Landesgewerbemuseum in Stuttgart, Mnichov, 1917

⁶⁶ Thieme – Becker: Allgemeines Lexikon der Bildende Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, svazek XXVII, Lipsko, 1933, s. 84

výstavbou mnichovského Uměleckého divadla – Künstlertheatru⁶⁷. Pro mnichovské Umělecké divadlo, jehož stavba byla zahájena v roce 1907, byl angažován divadelním reformním hnutím architekt Max Littmann, malíř Fritz Erler a divadelní teoretik Georg Fuchs. Základní myšlenkou Fuchsovy divadelní reformy bylo zakrytí orchestřiště, aby bylo možno rozšířit hrací prostor do hlediště. Záměrem bylo jednak držet herce v blízkosti publika, a tak vytvářet pocit pospolitosti, jednak zdůraznit plasticitu hereckého projevu tím, že se rozvíjí před zjednodušeným pozadím. Podlaha jeviště byla rozdělena do sekcí, z nichž každá měla svou hydrauliku, takže jeviště mohlo být členěno do několika úrovní. V pozadí jeviště byly čtyři horizonty různých barev, které bylo možno měnit pomocí elektrického pohonu. Erler někdy používal jako základního scénického prvku vnitřního proměnlivého portálu. Efektů dosahoval především jednoduchými formami, malovanými závěsy a hrou barevného světla. Místo kulis zde bylo ploché jeviště se dvěma věžovitými závěry u jednotlivých portálů spojené obloukem. Jevištní pole bylo tříčlenné, tvořilo je proscénium, přední a zadní jeviště, přičemž hra se odehrávala především na neutrální přední scéně. Akcentováno bylo především slovo. Ale důležitější než celý technický dekorační aparát je na moderní scéně osvětlení. Právě pokrok od svící k olejovým lampám, plynovému plameni a k elektrickému světlu zvyšoval význam způsobu užití světla na jevišti.

Podobně jako Appia a Craig i Fuchs věřil, že rytmus sjednocuje všechny prvky inscenace. Na rozdíl od nich však stavěl herce spíše před výpravu než do ní a tím tlumil trojrozměrnost, kterou oni vyhledávali. Fuchsova nová estetická jevištní koncepce prosadila arénní divadlo, které zamítalo jakýkoliv naturalismus a iluzionismus na jevišti. Stavěl se proti obnovení divadelních her jako nacionálně laděných kulturních akcí.⁶⁸ V dubnu 1908 byla stavba divadla dokončena. Divadlo bylo otevřeno v rámci mnichovské umělecko-průmyslové výstavy „München 1908“ u příležitosti 750. výročí města. První sezóna Uměleckého divadla byla

⁶⁷ Toto divadlo bylo otevřeno v rámci mnichovské umělecko-průmyslové výstavy v roce 1908.

⁶⁸ Manfréd Brauneck: Theater im 20. Jahrhundert, Hamburk, 1986, s. 76 – 77

zahájena 17. května 1908 *Faustem*, následně se hrála díla Shakespeareova, Kotzebueho, Rauderera i Fuchse samotného. Zde můžeme jako příklad uvést Fuchsovu hru *Tanzlegendchen*. V roce 1909 byl rozpuštěn „spolek Mnichovského uměleckého divadla“. Rozpuštěním divadelního souboru převzal nakonec divadlo Max Reinhardt a pronajal si ho na dvě divadelní sezóny. Fuchs sice setrval na postu ředitele divadla, v tomto období však neměl žádný vliv na umělecké vedení. Od roku 1911 do roku 1913 mělo divadlo v nájmu nakladatelství Drei – Masken, Fuchs zde dostal místo dramaturga. Podoba a utváření herního plánu sledovaly nyní ještě více komerční aspekty⁶⁹ a realizace reformních záměrů byla zatlačena do úplného pozadí.

Kromě výše naznačené činnosti na scéně Künstlertheatru je mnichovská divadelní scéna ovlivněna také realisticky zjednodušujícími tendencemi režiséra Eugena Kiliana a nové podněty iniciuje také Max Reinhardt. Reinhardt pracoval na divadelních prknech od svých devatenácti let nejprve jako herec, kterého přivedl roku 1894 do Deutsches theater Otto Brahm. Své první režisérské zkušenosti nabyl v letech 1902–1905 v Kleines Theater, v němž uvedl téměř padesát představení. Roku 1905 se stává nástupcem Otto Brahma na postu ředitele Deutsches Theater. Rok po svém jmenování otevírá přidruženou malou scénu Kammerspiele. Pružnost programu i inscenačního stylu, které toto uspořádání na velký divadelní dům a malou scénu dovolovalo, ovlivnila téměř všechna státní divadla v Německu. Největším Reinhardtovým přínosem je jeho přesvědčení, že neexistuje univerzální přístup, který by se hodil bezvýhradně pro inscenace všech her. Až do dvacátého století inscenovali režiséři všechny hry v podobném stylu, používali jeden přístup, který aplikovali na všechny

⁶⁹ V roce 1910 dává Fuchs podnět k propagaci idejí slavnostních her - festivalů a k založení spolku mnichovských her lidových slavností Vereins Muncher Volksfestspiele. V Berlíně byl z podobných důvodů založen německý spolek lidových slavností Deutsche Volksfestspiel Gesellschaft, který ovlivnil divadelní hry v celé říši a působil až do roku 1915. Ideologickou intencí těchto slavnostních her byla snaha inscenovat masové divadlo jako lidový festival. Charakteristické pro tuto činnost bylo úzké spojení s panovnickými rody, což platilo pro festivaly pořádané v Darmstadtu, Mnichově, Berlíně i jinde. Nejdůležitějšími událostmi mnichovských lidových festivalů byly Reinhardtovy inscenace „Král Oidipus“ (1910) a „Oresteia“ (1911), na kterých s Fuchsem spolupracoval.

hry. Pro Reinhardta se každá nová inscenace stala novým problémem k řešení. Vodítkem se mu stává dílo samé. V jeho pojetí potřebovaly některé hry velké prostory, jiné zase intimní prostředí. Podle Reinhardta byl režisér nadřazen všem složkám inscenace.

Pirchanova díla se vyrovnávají i s programovým úsilím takzvaného divadla jednotného stylu – Stilbühne.

V době, kdy Pirchan přichází do mnichovského Státního divadla, stojí v jeho čele Albert Steinrück⁷⁰, který je nejenom ředitelem, ale i režisérem a hercem a určuje tak směr, kterým se Státní divadlo ubírá. Pirchan navrhuje scénografii a kostýmy pro Steinrückovy inscenace Grabbova *Hannibala* a Wedekindova *Herakla*. Vedle těchto dvou světových premiér, které jsem vybrala k detailnějšímu posouzení, navrhuje scénografii pro inscenace Georga Kaisera *Zachráněný Alkibiades* a Grillparzerovu *Medeu*, na nichž Pirchan spolupracuje s režiséry Ottem Liebscherem a Mathieu Lützenkirchenem. Výprava hry *Zachráněný Alkibiades* pokračuje ve zjednodušujících tendencích Eugena Kiliana a dochází v ní k výraznému úbytku dekorativních prvků. Jeviště je Pirchanem rozděleno pomocí tří vysokých kvádrových stěn a ve střední části se zvedá trůnní schodiště. Pirchan také využívá prostorového principu mnichovského shakespearovského jeviště, když tento princip transformuje do výpravy *Medey* od Franze Grillparzera. Pirchanova výprava této hry směřuje proti naturalismu. Jeviště je v prvním aktu, kde se odehrává obětní průvod, orámováno tmavými závěsy, jež zakrývají boční věže. Střední jeviště tvoří vysoký stupeň, ke kterému přiléhá členěné schodiště ubíhající zleva doprava. Obětní průvod směřující zprava doleva po zadním stupni se střetává s protikladným pohybem hlavních postav na schodišti. Tím vzniká zajímavá kompozice pohybu postav. Jak upozorňuje Petr Průša,⁷¹ toto řešení schodiště připomíná nejen Craigovy dřevoryty k Hamletovi, ale především Appiu, který využívá efektu dvojího protipohybu

⁷⁰ Albert Steinrück (20. 5. 1872 – 10. 2. 1929) německý divadelní a filmový herec, divadelní režisér, ředitel státního divadla v Mnichově.

⁷¹ Petr Průša: Emil Pirchan, in.: Prolegomena scénografické encyklopedie 17, Praha, 1973, s. 50

například v návrzích pro Gluckova *Orfeu* z roku 1906. V dalších scénách hry se Pirchan snaží sjednotit členění v jednotný prostor. Na přední scéně pracuje s dalšími stupni, objevuje se zde trůn a schodiště, které spojuje přední jeviště se středním a vede až ke čtyřem masivním sloupům a ke vchodu do budovy, částečně zakrývající třetí, níže položené jeviště. Tam jsou situovány náznaky hradeb, které poskytují hercům možnost nástupu na scénu. Pirchan pracuje s principem zjednodušení a staví jevištní prostory pomocí schodů, sloupů, podest a závěsů. Tato základní struktura, shodná pro všechny akty, klade důraz na pohyb herce. Široký jevištní prostor a scénické architektonické prvky jsou vedeny horizontálně i vertikálně, čímž je ještě umocněna monumentalita, s jakou má hra působit na diváka.

4. 1. 1. Hannibal

Podle samotného Pirchana⁷² stála za důvěrou Alberta Steinrůcka svěřit výpravu představení Grabbeova *Hannibala* právě jemu již zmiňovaná výstava divadelních návrhů z roku 1912. Režisér Albert Steinrück svěřuje nakonec Pirchanovi jevištní výpravu nejen pro Grabbeho *Hannibala*, ale i pro Wedekindova *Herakla*, kterého také režiruje. V obou těchto kusech hrál Steinrück sám hlavní roli. Obě hry, které se zabývají problematikou hrdiny a jeho vztahu k okolí, jsou založeny na silném subjektivním prožitku. *Hannibal* Christiana Dietricha Grabbeho čekal na své uvedení na jeviště téměř celé století a jeho světová premiéra se konala 20. prosince 1918. Hra se odehrává v období druhé punské války a Pirchan se plně soustředil na podtržení jednoho výrazného motivu, určujícího nejen lokalitu, ale hlavně dramatickou atmosféru.

V roce 1913 se při příležitosti stého výročí narození Georga Büchnera hrají v mnichovském Rezidenčním divadle ve stejný večer dvě hry tohoto autora. Po světové

⁷² Erika Schepelmann-Rieder: Emil Pirchan und das expressionistische Bühnenbild, Bergland Verlag, Vídeň, 1964

premiéře hry *Wózeck* se Steinrückem v hlavní roli, následovala hra *Dantonova smrt*. Druhé představení, které zinscenoval Eugen Kilián ve scénografii Julia Victora Kleina, bylo pro Pirchana inspirací při vytváření scénografie k *Hannibalovi*. Pirchana především zaujaly scénografické prostředky použité v tomto představení – věže, závěsy a barvy.

První scéně I. aktu udává Grabbe prostředí takto: Sál v Allitině domě. Pirchanova mnichovská inscenace začíná v otevřeném prostoru, který je po stranách uzavřen dvojicí věží, z nichž je možné vystupovat. Na levé straně je umístěno zlaté křeslo před stěnou, která uzavírá levou polovinu jeviště. Pravá polovina udává volný pohled na kruhový, sytě modrý horizont, před nímž je k vidění část palmy jako odkaz na krajinu i náladu. Následuje zpracování scény pro trojici spiklenců, kterou tvoří úzká, temná komnata v Hannově paláci. Před závěsem sedí u stolu spiklenci Hanno, Melkir a Gisgon, ozáření jen světlem svíček. Úzkost prostoru má prohloubit hluboce snížený strop. Tato pochmurná scéna je prostorem podtrhujícím politický komplot. Pro následující scénu, zasedací místnost římského senátu, nechal Pirchan vystavět frontálně k publiku řadu bílých mramorových sedadel. Jeviště uzavírá jasně rudý závěs, ohraničení stran je umocněno útlými závěsy spuštěnými z bočních předních věží. Poslední scéna prvního aktu, označená Grabbem „Před Římem“, je v mnichovské realizaci hrána před otevřeným stanem Hannibala, který je naznačen rampou s paralelním stahovacím závěsem od pravé zadní věže až do středu jeviště. V pozadí se otevírá výhled na krajinu.⁷³

K největší monumentální působnosti je vystupňována scéna, v níž matky z Kartága přinášejí ve IV. aktu své děti jako zápalné oběti Molochovi. Moloch, který nesmí být podle rukopisu autora na jevišti znatelným, je přesto v představení uveden. Pirchan jej vyobrazil jako kolosální postavu, jejíž naddimenzovanost je ještě vystupňována tím, že je viděna pouze po ramena, která jsou zapřena o obrovské sloupoví. Po obou stranách figury, která zaujímá

⁷³ Reprodukováno v.: Klaus Pierwoss: Der Szenen- und Kostümbildner Emil Pirchan, dizertační práce, Vídeň, 1970.

frontálně k publiku celou jevištní výšku, se nacházejí misky s ohněm. Od Molocha stoupá ohňová záře a dým, kontrastující s jedovatě zelenou noční oblohou výhledu. K monumentu, jenž je vystaven na nejvyšší jevištní rovině, vede do výše se zužující mnohostupňové schodiště zabírající celou scénu a přerušované odpočívadly. Závislost obyvatel Kartága na náboženské a politické síle je na jevišti symbolicky vyjádřena prostřednictvím obří figury. Právě monumentalita prostoru a koncentrace k jedinému výtvarnému motivu v oproštěném neutrálním prostoru charakterizuje celou mnichovskou tvorbu jako předstupeň Pirchanova pozdějšího divadelního expresionismu.

Herní prostory jsou tvořeny páry věží a uzavřeny závěsy, uspořádání scénického prostoru se zřídka napětí diagonál. Členění jevištní podlahy založené Pirchanem na dvou rozděleních je pro inscenační ohledy Steinrückova rozšířeno o další dvě roviny, které umožňují pořádat i výpravné masové scény. Oproti pozdějším Pirchanovým scénickým architekturám je jeviště drženo velmi ploše. Věže a závěsy, popřípadě i výhledy, poskytují jevištnímu prostoru šířku. Herní prostor scén odehrávajících se v interiéru byl uzavřen závěsem mezi prvním párem věží, ostatní scény pracovaly s větší jevištní hloubkou. Neutralita dekorací připouštěla uvedení více scén v jednom herním prostoru. Rekvizity, jako stůl, trůn, křeslo, svíce, kandelábr, mají současně funkci proměny prostoru, přesto s rekvizitami pracuje Pirchan velmi střídmě.

Kritika vyzdvihuje především politickou aktuálnost této světové premiéry *Hannibala*, pád Kartága je analogicky ztotožňován s úpadkem Německé říše. Tato hra tak uvedla na jeviště nepřímě politické téma, čemuž napomáhá i pojetí scény. Ta je vystavěna takovým způsobem, aby za pomoci výrazových prostředků hru zpřítomňovala. Konkrétní vazby na historickou situaci jsou zde potlačeny, naopak je zdůrazněn právě moment zpřítomnění. Kurt Moreck v *Allgemeine Zeitung*⁷⁴ se k inscenaci vyjadřuje takto: „Emil Pirchan dokázal vytvořit jevištní

⁷⁴ Kurt Moreck, in.: Allgemeine Zeitung, München, 5. 1. 1919

prostor na základě antinaturalistického iluzivního principu, čímž dává rozhodný podnět fantazii diváka. Je působivý v barevnosti, dává dramatické akcenty, které podporují symboly a důležité momenty scény. Velké plochy linií a nelomené syté barvy, zvolené rozptýlení světla pracující s principem koncentrace smyslů a silné zdůraznění slov básníka se zde Pirchanovi dokonale povedlo.“

4. 1. 2. *Herakles*

Poslední hra německého dramatika Franka Wedekinda⁷⁵, dramatická báseň *Herakles*, měla premiéru více než rok po autorově smrti, 1. září 1919 v Prinzregenttheater. V rámci Mnichovských slavnostních her byla na programu společně s Grabbeho *Hannibalem*. Pro toto představení vytvořil Pirchan scénografii, kterou plně přizpůsobil velkému rámci jeviště divadla. Jeviště je pro první čtyři scény prvního aktu středově rozděleno, pozměněn je princip obou věžních párů, převzatý z *Hannibala*. Na místě prvního páru věží jsou paralelně k rampě zastoupeny dvě posuvné stěny s protilehle položenými vchody do bran, které tvoří stranové ohraničení. Před oběma postranními vchody leží široká podia. Přes výřez mezi párem stěn vede šestistupňové schodiště k výše položené zadní polovině jeviště, jež je orámována párem věží vytvořených ze stejného materiálu jako stěny. Scéna je uzavřena dekorací s výhledem. V této scénarii převažuje při srovnání s *Hannibalem* architektura. Čelní pohled nabízí temný prostor ozářený zčásti světly okolím.

⁷⁵ Frank Wedekind (24. 7. 1864 – 9. 3. 1918), německý žurnalista, publicista, herec a spisovatel, spolupracovník satirického časopisu *Simplicissimus*, autor následujících literárních děl a divadelních her: *Die junge Welt* (1890), *Frühlings Erwachen* (1891), *Der Erdgeist* (1898), *Der Kammersänger* (1899), *Der Liebestrank* (1899), *Der Marquis von Keith* (1901), *Mine-Haha oder Über die körperliche Erziehung der jungen Mädchen* (1901), *So ist das Leben* (1902), *Die Büchse der Pandora* (1904), *Hidalla oder Sein und Haben* (1905), *Totentanz* (1906), *Musik. Sittengemälde in vier Bildern* (1908), *Oaha - Die Satire der Satire* (1908), *Die Zensur. Theodizee in einem Akt* (1909), *Schloß Wetterstein* (1917), *König Nicolo oder So ist das Leben* (1911), *Bismarck* (1916), *Herakles* (1917).

Také tato Pirchanova jevištní dekorace umožňuje rychlé proměny. Pro IV. scénu jsou věže úžeji semknuty, scéna je ukončena stěnou ze stejného materiálu jako věže. Stěny a věže se svojí skromností podobají Craigovým screens,⁷⁶ které vytvářel pro své jevištní prostory. O to větším kontaktem k těmto jednoduchým dekoracím působí Pirchanova barevnost. Pro následující V. scénu je prostor mírně pozměněn. Je rozšířen tím, že jsou ze scény odklizeny věže a boční stěny jsou od sebe odtaženy tak, že tvoří jen úzký rohový pilíř. Rozšířený průřez výhledu je po stranách ohraničený úzkými závěsy, které dekorativně rámuje prostor pro hostinu. Střed celé scény tvoří slavnostní tabule, která je opticky akcentována vysutým schodištěm obloženým kobercem. Takto navržený jevištní prostor umožňuje seskupování herců a statistů, kteří působí v půlkruhovém uspořádání jako scénický obraz.

Scénografie druhého aktu odlišuje temné popředí od až přesvětlené zadní části scény, poskytující výhled na krajinu naznačenou siluetami pohoří a pobřežními travinami. Po stranách jsou umístěny závěsy, které tvoří uličky pro umožnění vstupu na scénu. Herní plocha není poprvé rozdělena schodišti ani podiem, ale je vystavěna z nerovných, do sebe přecházejících ploch. Pro vytvoření herního prostoru třetího aktu, který má představovat nádvoří hradu, využívá Pirchan zdi z těžkých kvádrů, vchod na hradní nádvoří je tvořen vysokou branou na pravé straně zdi. Na levé straně jeviště je vystavěna arkýřovitá věž, jejíž vchod je dostupný z po straně vytvořené schodové podesty. Schodiště výrazně rozšiřuje možnosti hereckého ztvárnění postav a poskytuje více prostoru pro vyjádření se pohybem. Tím nabývá představení na intenzitě.⁷⁷

Podobně jako při tvorbě scénografických návrhů pro Grabbeho *Hannibala*, pracoval Pirchan také při uvedení *Herakla* s jednoduchými scénickými prostředky. Prostor scény člení

⁷⁶ E. G. Craig navrhl a ve svých inscenacích využíval systém látkových závěsů nebo lehkých překližkových či látkových panelů různého formátu a stejné výšky (tzv. screens), z nichž bylo možno vytvářet libovolný tvarový a barevný prostor. Tato koncepce osvobodila scénu od úkolu ilustrovat nebo dokumentovat dějiště hry.

⁷⁷ Reprodukováno v.: Klaus Pierwoss: Der Szenen- und Kostümbildner Emil Pirchan, dizertační práce, Vídeň, 1970.

páry věží a stěn, závěsy a stupňovitými podestami. Je zde zdůrazněna úloha světla, zvláště v návrhu scény s přesvětleným výhledem a temným popředím. Kontrast světla a tmy je tak dalším prostředkem, který pomáhá členit prostor jeviště. Světlo má ovšem plnit ještě jednu důležitou funkci. Silné osvětlení použité v ostrých proudech zdůrazňuje akce na schodišti a má za úkol podtrhnout akce herců proti šedé neutrální zadní stěně. Stročnost a jednoduchost scény posiluje optické působení rekvizit, nábytku a dalších dekorací, s nimiž Pirchan nakládá velmi střídme a užívá jich jen tam, kde si to vyžaduje textová předloha. Architektonická koncepce jevištního prostoru je charakterizována možností hrát více scén jednoho aktu ve stejné dekoraci. Společným rysem všech scén byla prostorovost.

4.2 Pirchanovy mnichovské scénické návrhy

V obou Steinrückových inscenacích nakládá Pirchan se scénickými prostory podobně. Jedná se o jeho první práce pro divadlo a charakteristickým znakem pro toto počáteční období jsou k publiku frontálně položené scénické prostory, jež jsou paralelní k rampě. Pirchan pracuje s pravoúhlým uspořádáním schodiště, stěn, pódíí a stolů. Není zde žádné diagonální napětí. Mnoho scén je komponováno na střed jeviště a jsou symetricky vystavěny. Scéna dovoluje střídát různé momenty hry na jednom prostoru. Tak jak umožňují doložená posouzení, doplňovalo se vzájemně scénické dění a jevištní prostor. Především stupňování jevištní podlahy bylo pojato ve spolupráci s režisérem Albertem Steinrückem. Spolupráce se Steinrückem, odchovancem Maxe Reinhardta, na jevišti mnichovského Národního divadla byla zároveň stykem s Reinhardtovými požadavky výtvarné působivosti, bohatosti dojmu, překvapivosti, ale především již zmiňované hry světla.

Pirchanova scénografická práce začala po listopadové revoluci roku 1918, když byl angažován jako ředitel výpravy bavorského Státního divadla. Byl povolán, aby od základů obnovil scénografii, která byla ve špatném stavu. Využil zde estetických principů, které praktikoval od roku 1912, ale mohl je na reprezentativní jeviště uvést až po zániku monarchie. Zde je patrná souvislost mezi začátkem nového uměleckého období a změnou politických poměrů. Se svou první výpravou pro uvedení *Hannibala* vycházel Pirchan ze syntézy toho, co se dosud uplatnilo v reformách scény. Tím dává najevo, jaké umělecké intence považuje za podstatné, v jeho pojetí se jedná o spojení moderních scénických prostředků. Již dříve existovaly pokusy o moderní scénický obraz a kostýmní návrhy také na scéně královského dvorního divadla - Hoftheatru, ale k zásadní inovaci došlo až v roce 1918. Kromě Emila Pirchana byli ke spolupráci přizváni i další výtvarní umělci, kteří potom také působili na státní scéně. Zde můžeme jmenovat například Maxe Unolda,⁷⁸ Wilhelma Schulze nebo Hanse Wildermanna.

Pro styl dvorního divadla byl příznačný historizmus, který stále více působil povrchním dojmem, a to především svým honosným vzhledem a vzezřením. Zejména kusy s historickou tematikou byly divákovi představovány v hýřivých výpravách. Počátek republiky přináší stylizovaná jeviště, která se zaměřují na „podstatu“ a „lidskost“. Expresionistické divadlo jde ještě dál a dospívá až k abstraktnímu antropologismu a mýtu bez historie. Pirchanem vypravené inscenace *Hannibal*, *Herakles* a *Zachráněný Alkibiades* vyobrazují nástup imperiální moci a následný pád hrdinů, pro které nebyl možný smysluplný pocit existence. „Člověk nechtěl zobrazit dávnověk bohatý na barvy bezvýznamně nebo pouze zobrazením kulturní historie, ale chtěl zobrazit lidský úděl ve vznešené velikosti jeho věčnosti a postavit ho jako symbol.“⁷⁹ Charakteristickou je pro toto počáteční Pirchanovo období především

⁷⁸ Max Unold (1. 10. 1885, Memmingen – 18. 5. 1964, Mnichov), malíř, grafik, spisovatel. Od roku 1927 působil jako profesor na mnichovské Umělecké akademii. Navrhoval také scénografie pro mnichovskou Kammerspiele a pro Prinzregententheater.

⁷⁹ Kurt Moreck, in.: Allgemeine Zeitung, München, 5. 1. 1919

jednoduchost užitých scénografických prostředků. Stále znovu používá rozličná jevištní plata, závěsy, stěny a schody, které různě variuje při koncipování půdorysu. U Pirchana nejsou tyto elementy tak neutrální jako u Craigových screens, ale jsou sytě barevné. Monumentálního účinku dosahuje Pirchan tím, že scénickou architekturu řeší vertikálně i horizontálně. V každém případě je zde podstatný princip zjednodušování, odklon od snah o imitaci, scénické pojetí je samostatně konstituovaný umělecký prostor.

5. Jevištním výtvarníkem Státního divadla v Berlíně

Reakcí na úspěšnou výpravu k Wedekindovu *Heraklovi* byla životní nabídka stát se jevištním výtvarníkem Státního divadla v Berlíně⁸⁰, kterou Pirchan obdržel od intendanta a režiséra tohoto divadla Leopolda Jessnera v roce 1919. Divadlo bylo umístěno na Gendermenmarkt a bylo k němu přičleněno Schillerovo divadlo v Charlottenburgu.

Ve spolupráci s Leopoldem Jessnerem, která trvala od roku 1919 do roku 1931, navrhoval

⁸⁰ Obrazová příloha 20

Pirchan jevištní dekorace a kostýmy, které jsou pokládány za významná umělecká díla v dějinách divadla. Bezprostředně v poválečných letech (1919–1921) jsou spolupodepsáni pod nejdůležitějšímu inscenacemi Státního divadla v Berlíně právě Jessner s Pirchanem. Pirchanovým hlavním přínosem pro dějiny divadla v období trvání tzv. Výmarské republiky jsou scénické výpravy k Jessnerovým inscenacím. V tomto období navrhuje Pirchan jevištní dekorace a kostýmy pro Schauspillerhaus, kde tvořil také pro režiséry Jürgena Fehlinga, Karlheinz Martina a Ericha Engela.

V roce 1921 působil Pirchan vedle své činnosti v Schauspillerhausu také jako scénograf a kostýmní výtvarník pro operu a balet. V tomto roce se stává také vedoucím výpravy berlínského Státního divadla. Stal se tak vedle vynikajícího Panose Aravantinose⁸¹ hlavním scénografem tohoto divadelního stánku. V celkovém pohledu na Pirchanovu divadelní činnost je nezbytné upozornit právě na představení, která Pirchan vypravil během svého působení v berlínské Státní opeře. Představení, ve kterých spolupracoval s režisérem Franzem Ludwigem Hoerthem, jsou ve svém konceptu a realizaci shodné s činností Krollovy opery v letech 1927–1931, kde z iniciativy a pod vedením Otto Klemperera převzal nejdůležitější inovátorské pokusy hudební divadla, kterou měnila scénickou výpravu a zaujímal důležitou funkci při takto nově konstituovaném hudebním divadle. Otto Klemperer byl důležitou postavou pro vývoj scénografie i z jiného důvodu. Podařilo se mu totiž přilákat jako scénografy ke spolupráci také umělce Bauhausu. V herním plánu berlínské Státní opery se nacházely balety, ve kterých byl Pirchan angažován s režiséry a choreografy Heinrichem Kröllerem, Maxem Terpisem nebo Haraldem Kreutzbergem. Pro dějiny divadla bylo významné představení *Legenda o Josefovi* připravené Pirchanem ve spolupráci s choreografem a tanečníkem hlavní role Heinrichem Kröllerem.⁸²

⁸¹ Panos Aravantinos (1886 Kerkyra Řecko) v Athénách vystudoval polytechnickou školu, pak odchází do Německa, kde v Berlíně studoval na Akademii výtvarných umění (1907–1910). Během následujících deseti let vypravil více než sto her, oper a baletů. O Aravantinosovi píše i Albert Einstein: „Operu Richarda Strausse Tichá žena jsem v berlínské opeře viděl několikrát, ale ne kvůli hudbě, ale kvůli scénickým obrazům P. Aravantinose.“

Během těchto dvaceti berlínských let opatřil Pirchan scénickými návrhy mnoho představení, operet a revue, které se staly důležitou součástí berlínského divadelního života. Výpravě, ve smyslu dekorativní okázalosti, příslušel v tomto žánru výrazný význam, který pro jinak funkční a rozhodnou práci scénografů znamenal významné zhodnocení. Pro Pirchana byla silnou motivací možnost k nákladným dekorativním výbojům, které si nemohl dovolit pro skromně stylizované jeviště. Proto rád přijímal i jiné zakázky než ryze divadelní, což svědčí o jeho širokém pracovním záběru. Tyto zakázky však nechápal jako zpestření či vybočení, ale právě jako možnost k nákladným dekorativním návrhům. Otázka působivých výprav pro něj nebyla omezena pouze na divadlo. Naopak tyto divadelní momenty uplatňoval také v oblastech mimo divadlo.

5.1 Spolupráce s Leopoldem Jessnerem

Těžiště společné divadelní činnosti Pirchana a Jessnera se nacházelo v období 1919–1921, ačkoliv se jejich spolupráce vztahovala na dvanáct let. Pro Jessnera je příznačné, že za dobu jeho režisérského působení intenzivně spolupracoval s různými scénografy. V expresionistické fázi poválečného období s Emilem Pirchanem, potom s Cesarem Kleinem a ještě před tím, než divadlo přijalo impulsy Nové věčnosti,⁸³ tak pro Jessnerovy režie vytvářel scénografické návrhy Caspar Neher.

Změněné scénické výpravy, např. pro inscenaci *Vilém Tell*, byly zřejmým projevem divadelního novátorství tehdejšího královského Schauspillerhausu, ve kterém byl intendantem Leopold Jessner, a to od července 1919.

Byl to právě Jessner, kdo změnil funkční spojitost mezi jevištěm a publikem, textem a

⁸³ Nová věčnost (Neue Sachlichkeit) je tendence, která se uplatnila v německé kulturní oblasti ve druhé polovině dvacátých a na počátku třicátých let 20. století. V roce 1925 zorganizoval stejnojmennou výstavu v mannheimském muzeu Gustav Hartlaub. Patří k ní například umělci Otto Dix, Max Beckman, Georg Grosz. Projevila se i v literatuře a dramatu.

výpravou, režisérem a hercem tak, jak to potom vyzkoušel Brecht ve svém epickém divadle. Tak daleko ovšem Jessner nezamýšlel zajít. Také vztah mezi režisérem a scénografem zůstal v intencích, ve kterých byla scénická výprava v kompetencích režiséra, a byl to právě režisér, kdo si volil ke spolupráci scénografa schopného adekvátně realizovat jeho představy.

Jessnerovým záměrem bylo inscenovat představy či myšlenky, což znamená, že nevycházel z námětu nebo z obrazu, ale výhradně z myšlenkového konceptu. Je tedy logické, že vnější výprava pro něj stála až na druhém místě. Už za svého působení v Hamburku ukázal, že neměl cit pro obrazové výjevy, což ale pro něj nebylo předpokladem, ale bylo to pro něj náhodné. V Berlíně už byl zcela závislý na scénografech. Pro Jessnera bylo výchozím bodem vedení scény, o které měl jasné, pevně fixované představy, při vizuálním ztvárnění scény vždy spoléhal na scénografa. Jessnerovo inscenování bez restrukturalizace uměleckých vztahů divadelní produkce a odtud implikované nové cíle, spolupráce mezi scénografem, režisérem a ztvárněním scény, se zde jeví jako radikální.

5.2 Expresionismus

Expresionismus na divadelních prknech se vyvíjí souběžně v Berlíně pod vlivem Maxe Reinhardta a v Mnichově, kde je ovlivněn teoretickým dílem Georga Fuchse, který je jednou z vůdčích postav divadelního experimentu. Útočí především na kukátkovou divadelní architekturu, vymezuje se proti typu lóžových divadel a žádá zcela nové zpracování divadelního prostoru. Vyžaduje amfiteatrální prostor kolem nehlubokého jeviště s proscénium, spojeným se sálem. Široké a mělké jeviště předpokládá i mělké uspořádání scény a dramatického dění na jevišti. Jak již bylo zmíněno výše, takto realizoval Fuchs reliéfní scénu mnichovského Uměleckého divadla. „Reliéf je markantní výraz linie, linie v pohybu, pohybu, který je v dramatu vším.“⁸⁴ Ve svých dvou knihách, *Die Schaubühne der Zukunft* (Divadlo

budoucnosti, 1905) a *Die Revolution des Theatres* (Divadelní revoluce, 1909), vyjádřil Fuchs potřebu takového divadla, které odpovídá požadavkům moderního člověka, a iluzivní realizmus označil za zastaralý. Expresionistické divadlo tak zásadním způsobem mění svůj postoj k realitě. Zobrazování vnějšího světa, jak bylo představováno ve scénografiích naturalizmu a impresionizmu, bylo nyní zcela popřeno a daleko důležitější než realisticky vyhlížející scéna byl přesun do vnitřního světa. Jestliže u divadelního impresionismu je základem jevištního výrazu iluze skutečnosti, u expresionismu je nejdůležitější idea. Na divadelní scéně se tak objevuje mnohem důslednější útok na divákovy pocity a vědomí, který se realizuje vyhrocenou dynamikou děje.⁸⁵

Počátkem roku 1913 uvedl několik soukromých čtení expresionistických děl i expresionistických představení Herwarth Walden, pod patronací svého časopisu *Der Sturm*.⁸⁶ První veřejná představení expresionistických her vidělo do konce války jen velmi omezené publikum. Zato po válce, od roku 1919, začala divadla zařazovat expresionistické hry do svého repertoáru a až do roku 1924 tento nový styl zcela převládal.

Expresionismus se nejdříve prosadil ve výtvarném umění. V osmdesátých letech 19. století začal v Belgii malovat James Ensor, v Norsku se objevují první plátna Edvarda Mucha. V roce 1905 se v Drážďanech ustavila první expresionistická skupina Die Brücke – Most. Byla založena čtyřmi studenty architektury. Název skupiny vymyslel Karl Schmidt-Rottluff, Ernst Ludwig Kirchner se stal jejím mluvčím, Erich Heckel měl na starosti získávání nových členů. Čtvrtým zakládajícím členem byl Fritz Bleyl. V manifestu skupiny, vydaném roku 1906, byl vyjádřen její program: „Patří k nám každý, kdo bezprostředně a nefalšovaně vyjadřuje vnitřní pohnutky k tvorbě.“⁸⁷ Rok po svém ustavení uspořádala skupina v Drážďanech svoji první výstavu, na kterou pozvali vystavovat i Emila Noldeho. Od roku

⁸⁵ Kol.: Dějiny českého divadla 4, Praha, 1983, s. 24

⁸⁶ Der Sturm byl založen v roce 1910 v Berlíně Herwarthem Waldenem, majitelem nakladatelství a galerie stejného názvu, která byla založena o dva roky později. Waldenův podnik představoval až do roku 1932 velmi závažnou oporu německé i zahraniční avantgardy.

⁸⁷ Bohumír Mráz: Dějiny výtvarné kultury 3, Praha, 2000, s. 120

1911 je tvorba skupiny označovaná za expresionistickou, a to v časopise *Der Sturm*. V roce 1909 vzniká v Mnichově sdružení Neue Künstler-vereinigung. Jeho zakládajícími členy byli malíři Vasilij Kandinskij, Alexej Jawlensky, Alfred Kubin, Adolf Erbslöh, později do sdružení přistoupili další umělci, například Franz Marc nebo Gabriela Münterová. Tento nový spolek pořádal v Mnichově a dalších německých městech velké výstavy, na něž zaslali svá díla i někteří francouzští fauvisté a kubisté. Koncem roku 1911 došlo ve spolku k rozkolu a Kandinskij, Marc, Kubin a Münterová ze sdružení vystoupili a založili novou skupinu Der Blaue Reiter – Modrý jezdec. Později se k zakladatelskému jádru připojil i Paul Klee. V prosinci 1911 uspořádal Modrý jezdec svoji první výstavu, která představila nejen díla jeho členů, ale také práce Francouzů Roberta Delaunaye a Henriho Rousseaua a dalších zahraničních umělců. Druhá výstava, zaměřená na grafiku, akvarely a kresby, se konala v únoru roku 1912 a rozrostla se v mezinárodní přehlídku moderny. V roce 1912 vydali almanach v nakladatelství Piper. V roce 1914 vychází kniha žurnalisty Paula Fechterera nazvaná *Der Expressionismus*. Její autor zde používá tento termín právě v souvislosti s výše jmenovanými skupinami Die Brücke a Der Blaue Reiter. Fechterova kniha však zavedla některé předpojatosti. Autor vidí v expresionismu protiklad impresionismu, obranu intuice před intelektem. Kořeny expresionismu nachází v germánském, gotickém, stále se uplatňujícím založení. Později dala tato myšlenka podnět k rasistickému blouznění o německém géniu.

5.3 Expresionistická představení v poválečných letech 1919–1921

Když se Německo stalo na konci války republikou, byla „královská“ divadla přejmenována na „státní“, ale v jejich organizaci ani orientaci nedošlo k žádným zásadnějším změnám. Vnitroněmecká politika v letech 1919 až 1921 byla ovládána střetnutími podobnými

občanským válkám. Pokusy o revoluční činnost pronikaly na různá území teprve nedávno sjednoceného Německa a bojovaly za socialistické požadavky, byly však zdolány prostřednictvím Freikorpsu a Reichswehru. Z Německa se po sjednocení v roce 1871 stávala moderní země, vyrovnávající ekonomickou zaostalost a dovršující průmyslovou revoluci. Kromě rychlé urbanizace, silné demografické dynamiky a růstu průmyslového a zemědělského aparátu však dochází také ke zhoršení sociálních poměrů a utužení politické moci. To vše vyvolávalo v zemi nepokoje. Reakční síly chtěly prostřednictvím Kappova puče nastolit vojenskou vládu, ztroskotaly ale na generální stávce. Karl Liebknecht a Rosa Luxemburgová byli zavražděni vojáky, Gustav Landauer, Kurt Eisner a Matthias Erzberger byli usmrčeni pravicovými extrémisty. Vyostřily se boje uvnitř země o zahraničně politický vliv, na který působili spojenci prostřednictvím Versailleské mírové smlouvy a dohody o reparacích. Proces decimování republikánských sil se zintenzivňoval (38), hospodářská situace se zhoršovala vlivem inflace dosahující závratné výše.

Po převratu v roce 1918, který přinesl odstranění cenzury, byl založen značný počet divadel, která podnikala novodobé pokusy reagující na politické výzvy tohoto období. V roce 1919 zakládá Karlheinz Martin v Berlíně Tribühne a otevírá ji uvedením hry Ernsta Tollera *Proměna* (Wandlung). Max Reinhardt přestavěl cirkus Schumann na Velké činoherní divadlo s kapacitou přes 3 500 diváků. Zde uvedl v letech 1919–1922 sérii monumentálních inscenací, z nichž můžeme jmenovat *Oresteiu*, *Julia Caesara* či *Dantonovu smrt*. Tento podnik nakonec ztroskotal a Reinhardt opouští Berlín. Vedení Deutsches Theater předal Felixu Hollaenderovi. Krátkodobým pokusem bylo proletářské divadlo, u jehož zrodu stáli v roce 1919 Arthur Holitscher, Ludwig Rubiner a opět Karlheinz Martin. Erwin Piscator mohl držet proletářské divadlo pouze po divadelní sezóny v letech 1920–1921.⁸⁸ Po roce 1920, kdy došlo ke zhoršení ekonomické situace, přežívaly subvencované společnosti stále obtížněji, zvláště pokud

⁸⁸ Režisér Erwin Piscator pracoval později v emigraci v USA, kde vedl Dramatickou dílnu při Nové škole pro sociální výzkum (Dramatic Workshop of the New School for Social Research, 1939-1951) v New Yorku. Jejimi žáky byli mj. autoři jako Tennessee Williams či Arthur Miller.

nechtěly podřídit repertoár populárnímu vkusu. Situace nesubvencovaných divadelních společností byla ještě tíživější a nakonec převzala většinu soukromých divadel do správy města, čímž se vliv vlády na divadlo ještě prohloubil.

Jedním z nejdůležitějších institucionálních počínů v umělecké oblasti bylo založení Staatliche Bauhaus, který v roce 1919 ve Výmaru přivedl v život Walter Gropius, a to sloučením Vysoké školy výtvarného umění s uměleckoprůmyslovou školou. V čele Bauhausu stál rektor Walter Gropius a po jeho boku tvořili pedagogický sbor umělci jako Josef Albers, Marcel Breuer, Lyonel Feininger, Vasilij Kandinskij, Paul Klee, Gerhard Marcks, Adolf Meyer, László Moholy-Nagy a Oskar Schlemmer. V Bauhausu šlo vždy o všestranný rozvoj umělcovy osobnosti, o individuální tvořivost, která se může plně rozvíjet v týmové spolupráci u několika odborných disciplín. Jevištní dílna Bauhausu byla v letech 1921 až 1923 vedena nejprve expresionistickým jevištním umělcem a reformátorem Lotharem Schreyerem, poté určoval její profil až do roku 1929 Oskar Schlemmer. Schlemmer vytvořil z bauhausovského jeviště samostatnou oblast vzdělávání, ve kterém mohly být rozvíjeny všechny talenty v oblasti reprodukčního umění, hudba a tanec, pantomima a politické skeče, experimenty s materiály, barvami a světlem. Náležely sem také známé slavnosti Bauhausu, které byly velmi rozsáhlými jevištními inscenacemi, do nichž byli zapojeni všichni vyučující i studenti Bauhausu. V jevištní dílně se cvičila kreativita a týmová spolupráce. Loutky, masky a jevištní scény byly vyráběny ve spolupráci s ostatními dílnami. Jako herci i diváci mohli studenti sbírat praktické zkušenosti s prostorem, tělem, materiály, barvami a světlem a mohli studovat různé dynamické procesy až po hluky a zvuky.

V období let 1919–1921 bylo za spolupráce Leopolda Jessnera a jevištního a kostýmního návrháře Emila Pirchana uvedeno na scénu státního činoherního divadla v Berlíně šest představení, která ve svém jedinečném zpracování patří k signifikantním součástem expresionistického divadla. Je zvláštní, že expresionistické drama je dáváno do souvislosti

pouze s dílem *Die Echten Sedemunds* od Ernsta Barlacha, jehož scénická realizace odporovala původnímu záměru autora, stejně tak bylo přijímáno dílo *Marquis von Keith* jeho současníka Franka Wedekinda. Naproti tomu stojí chápání klasického dramatu se scénickými prostředky expresionistického divadla.

Hlavním charakteristickým znakem této fáze spolupráce mezi Jessnerem a Pirchanem je uvedení dvou děl od Schillera (*Vilém Tell*, *Fiescovo spiknutí v Janově*) a Shakespeara (*Richard III.*, *Othello*). Mezi první a poslední z jmenovaných inscenací uplynuly téměř přesně dva roky. 12. prosince 1919 byl poprvé hrán *Tell* a 11. listopadu 1921 měl premiéru *Othello*. Fakt, že v tomto období Pirchan spolupracoval i s jinými režiséry, zatímco Jessner nevyužíval služeb jiného scénografa, poukazuje na důležitost, se kterou režisér udržuje kontinuitu ve scénickém zobrazení. Toto je patrné i ze vztahu Pirchana k Jessnerovým režijním konceptům jednotlivých představení.

5.4 Divadlo a režie z Jessnerova estetického pohledu

V Jessnerově estetickém pojetí umění je aktuálnost v rozdílných kritériích z hlediska jejich funkce a hodnocení. „Každé umění, které nepochází ze své doby, uvázne abych tak řekl vykořeněné ve vzduchoprázdném prostoru a v nejlepším případě je schopno nabídnout pouze jakousi povrchní vábničku. Proto je opět přirozené, že umělecké výkony dneška jsou posuzovány nebo pouze přijímány podle dnešních měřítek estetiky. Kromě ducha času nejsou k dispozici k tomuto účelu žádná jiná měřítka.“⁸⁹

5.4.1 Vilém Tell

⁸⁹ Leopold Jessner: Das Theater – ein Vortrag, in: Die Scene, březen 1928, s. 66–74

Inscenace *Vilém Tell* byla první režijní prací nového intendanty Jessnera pro berlínskou činohru. Pro scénografické zpracování si vybral Emila Pirchana, který byl v té době zaměstnán prací na návrzích pro baletní večer berlínské Státní opery. Současně pracuje i na návrzích pro uvedení *Romea a Julie*. Oproti těmto realizacím, ve kterých dosahuje působivými barevnými kontrasty vysokých účinků, je zpracování *Viléma Tella* velmi asketické. Tato askeze patrně souvisí s Jessnerovými záměry, protože na všech třech zakázkách pracoval současně. Také Pirchan sám, jak dokazují jeho plakáty z mnichovské činnosti, byl nakloněn sytým barvám. Možná, že Jessner vědomě držel svého spolupracovníka „na uzdě“, nebo oba společně dospěli k tomu, že příliš bohaté užití nelomených barev není nejoptimálnější v mluveném divadelním kusu na rozdíl od opery. Opera snáze snese výrazné barvy. Došlo tak k téměř grafickému řešení, které svou výsostnou střízlivostí podtrhuje dekorativnost Schillerových veršů. Výrazná barva se měla objevit jen v těch kostýmech, kde měla symbolický charakter, pro postavu Tella barva bílá, pro Gesslera červená. Šedá barva dekorace měla znázorňovat útlak národa. „Šedá působí na lidi chmurně a zlatou provází slunce do všech chatrčí a srdcí.“⁹⁰ Každopádně se uvedení *Tella* radikálně rozcházelo s tehdy obvyklým realizmem dekorace. Tento rozpor byl důležitější než Pirchanovy dřívější scénické práce. Radikalismus *Tella* šel dál než dříve a tento experiment ukazoval nový stylistický záměr a předkládal umělecké řešení, které se stalo divadelně historickou událostí s dalekosáhlým významem a otázka, jestli právě Schillerův *Tell* měl být pojat tímto způsobem, je nepodstatná.

Pirchan zvolil cestu důsledného oproštění prostoru od veškerých detailů. Jako základní dekoraci použil terasovitě postavený systém schodů šedo zeleného zabarvení, které byly obklopeny mostní konstrukcí.⁹¹ Na bocích je scéna uzavřena tmavými závěsy a vzadu pak kruhovým horizontem. Členěné vícestupňové jeviště vedlo divákův pohled do středu,

⁹⁰ Erika Fischer-Lichte: *Kurze geschichte des deutschen Theaters*, Franke Verlag, Tübingen, 1993, s. 316

⁹¹ Obrazová příloha 21

k průzoru, kde se tyčil ostře bílý, ploše pojatý ledovec a za ním bylo možné spatřit modré nebe. Tento prvek byl jedinou dekorací, kterou Pirchan použil v celé hře. Jessnerův model schodiště, podle Pirchanova návrhu, počítá s tím, že lze podle potřeby dramatu rozmisťovat herce do prostoru. Právě tento moment, tato metoda, přetrvá ve spolupráci mezi Jessnerem a Pirchanem jako trvalý prvek. Pirchan umožnil svým dílem režiséru Jessnerovi vytvořit jednotný, stupňovitě členěný jevištní prostor. Systém schodištní výstavby a mostů umožňoval hercům vyjádřit pohybem ideu hry. Stupňovitá jevištní scéna také umožňovala efektní a pro diváky překvapivý pohyb herců po jevišti, například Tell jakoby z ničeho nic vyskočil na jeviště, takže se náhle objevil uprostřed obrazu ozářen paprskem světla. Ke zdůraznění kontrastu mezi Tellem a Gesslerem je, kromě barevnosti, využíván právě prostor, ale i následnost scén, pozice a pohyb představitelů. Jejich řeč a gesta jsou také rytmizovány silnými kontrasty a střihy. Vůdčí ideou inscenace *Viléma Tella* byl podle Jessnera výkřik svobody proti tyranii utlačovaného národa a tomuto scénickému výrazu sloužila inscenace.⁹²

Cílem bylo vystavět prostor nezávislý na skutečnosti, ve kterém by bylo možné výtvarně pojmut ideu hry. V duchu expresionismu byla tedy nedůležitějším prvkem snaha podtrhnout vnitřní obsah předkládaného divadelního kusu, východiskem se stává abstraktní idea. Nositeli dramatického významu se stávají kostýmy herců a scénické detaily. Světlo je oproštěno od snahy vzbuzovat v divákovi reálnou atmosféru a náladu, ale stává se svébytným architektonickým prvkem. Také barva je, jak již bylo naznačeno výše, zcela podřízená myšlence hry.

Premiéra inscenace *Viléma Tella*, konaná 12. prosince 1919, se stala prvním expresionistickou realizací v dějinách divadla. Uvedení hry vyvolalo u publika velice bouřlivou reakci. Skandál, který se následně po premiéře rozpoutal, přispěl k tomu, že inscenace vzbudila velikánský ohlas. Každopádně reakce, a to ať pozitivní, nebo negativní,

⁹² Erika Fischer-Lichte, c.d., s. 316

podtrhovala význam této inscenace. Skutečně revolučním počinem se stalo použití schodů či stupňů, které znamenalo radikální změnu chápání divadelního prostoru. Dosud byl každý schod pouze integrovanou součástí dekorace a neexistoval jako samostatná architektonická konstrukce. Jak zdůrazňuje Manfréd Brauneck, „přes všechny spekulativní rozruch se tato změna ukázala být více než pouhým systematickým prostředkem, který osvobodil jeviště od nahodilostí tvůrčí iluze a povrchní vnější výzdoby. Od té doby je jeviště přijímáno jako nadčasový prostor, jehož zobrazení slouží k vytvoření zákonitostí pouze z vnitřní niterné podstaty“.⁹³

Kritika na jednu stranu uvítala záměr režiséra a scénografa odstranit zaprášené lepenkové iluzivní prostředky z jeviště, i když se objevují názory, že inscenace *Viléma Tella* nebyla pro toto radikální vyklizení jevištního prostoru šťastná. Mnoho kritiků však nepřijalo dokonalou stylizaci a kritizovalo chybějící švýcarskou krajinu. V čem ale byla společná podstata švýcarského revolučního dramatu s pověšenou namalovanou pohlednicí Alp? Více než všechny fotografické reprodukce hor musí jediný horský hřbet postavený na jevišti dosvědčit mohutnost scénické události.

5.4.2 *Markýz von Keith*

Spolupráce mezi Pirchanem a Jessnerem pokračovala při inscenování hry Franka Wedekinda *Markýz von Keith*. Premiéra představení se konala 12. března 1920, tedy v den, kdy vypukl takzvaný Kappův puč⁹⁴.

Pirchan navrhl pro toto představení jasné rozčlenění scénické podoby, kdy bylo jeviště

⁹³ Manfréd Brauneck: Theater im 20. Jahrhundert, Hamburk, 1986, s. 123

⁹⁴ Kappův puč: 13. března 1920 obsadily vojenské jednotky pod vedením generála von Lüttwitze berlínskou vládní čtvrť. Prezident a vláda odmítli ultimativní požadavek spiklenců, aby odstoupili, a unikli do Drážďan a poté do Stuttgartu. Wolfgang Kapp, hlava spiklenců, převzal veškerou moc jako říšský kancléř. Dosavadní vládu prohlásil za sesazenou a Národní shromáždění za rozpuštěné. Legitimní vláda vyzvala z Drážďan německý národ k odporu a neposlušnosti. Po čtyřech dnech pučisté pochopili, že prohráli, a Kapp uprchl do zahraničí.

odstupňováním rozděleno na dva herní prostory, z nichž horní jeviště bylo ohraničeno stěnou z paravánů, která při různém postavení pokaždé rytmicky členila novou scénu. Přední část spodního jeviště byla obehnaná půlkruhovými obloukovými rámy a zmenšené horní jeviště bylo zvýšeno dvěma schody. Jako členící prvek působila také kontrastní symbolika barev černé, bílé a červené. Hlavním záměrem představení bylo co nejvíce zevšeobecnit podobu rekvizit. Prostřednictvím střihů kostýmů a křiklavých masek bylo charakterizováno jednání osob, které si počínaly jako příslušníci až přehnaně neskutečného světa, kteří se sami odcizili až do podoby loutek. Pirchan postavil všechny scény na barevné kombinaci černé, bílé a červené barvy, stejně tak jako následně v inscenaci *Richarda III.* Černé byly obloukové rámy na předním jevišti a mysticky tmavé pozadí, černý byl také nábytek a kostýmy. Bílé byly stěny a podlaha v Keithově pracovně, bílou barvou byly nalíčený také obličeje herců. Červená byla Keithova zahradní síň a salon hraběnky Werdenfelsové, červená byla také hraběnkina paruka. Herbert Jhering popsal dramaturgický význam těchto barev: „Účinek světla a kostýmů, barev a linií způsoboval zběsilé tempo a aktivitu a tím vytvářel nepřímé dekorace, které odrážely ostrost svými obrysy, prudkost svým rozdělením a rozhodnost, která pocházela z jejich protikladů a ze síly jejich myšlenek. Pirchan odstředil Wedekindův patos a cynismus svými bílými paravány, které vynikaly na černém pozadí i vůči tmavým kostýmům, i svými červenými stěnami, které udělaly slavnost pobuřující a zfanatizovanou, svým ohraničením a svými barvami.“⁹⁵

Divadelní skutečnost se ve vzájemné spolupráci Jessnera s Pirchanem stává nezávislou uměleckou realitou, která je zcela osvobozena z plošného obrazu. V trojrozměrném prostoru nechává vyniknout pohyb, mimiku těla, dynamiku zkratky a umožňuje podtrhnout „smysl expresionistického výrazu herce i jeho statutární gesta, ke kterému svým vývojem šel jako ke koncentraci ideje dramatu“.⁹⁶

⁹⁵ Herbert Jhering: *Der Kampf ums Theater und andere Streitschriften 1918 bis 1933*, Berlín, 1974, s. 126

⁹⁶ Petr Průša: Emil Pirchan, in.: *Prolegomena scénografické encyklopedie 17*, Praha, 1973, s. 51

5.4.3 *Richard III.*

Dalším společným dílem, pod kterým jsou podepsaní Jessner s Pirchanem, se stává inscenace Shakespearova dramatu *Richard III.* Ta je uvedena premiérou 5. září 1920. Mnohoobrazové drama umožnila sjednotit jednotná koncepce prostoru, výraznou roli v ní hrály opět barvy. Rudé je nebe, které koresponduje s rudým schodištěm, a tvoří tak významovou spojnici dramatu. Rudá je i barvou kostýmu, jenž je pojat bez popisujícího, historického detailu. Sjednotit prostor a odpoutat jej od reality zde pomáhají závěsy. Podobně jako tomu bylo v inscenaci *Viléma Tella*. Podrobný popis této inscenace přináší Petr Průša: „Jessner ví, co znamená tempo, vnější i vnitřní tempo. Vnějšího dosahuje jednotnou dekorací. Šedá zeď se táhne uprostřed přes jeviště. Portál zdi vede buď do Toweru nebo do paláce nebo kamkoli jinam. Je-li portál místo portiérkou uzavřen obloukem zdi, pak je to výklenek, ve kterém schoulený Clarence očekává smrt. Před zdí má si divák představit ulici, komnatu v paláci a co ostatně Shakespeare chce, a představuje si to. Jednou tu stojí trůnní křeslo, jindy zase stůl, obyčejně však vůbec nic. Na zdi se objevuje pokrytecky se modlící Richard, spoutaný Buckingham, ztracený Richard. Nad zdí se neklene, nýbrž na ní lpí pravoúhle krvavě rudá obloha, krvavě rudý horizont. Ve čtvrtém a pátém jednání vede nahoru na zeď krvavě rudé schodiště. Není to jenom cesta vzhůru ke Closterovu korunovačnímu křeslu, je to také jednou ten, jednou onen úsek bitevního pole a noční stan snícího masového vraha. Před zdí, ve zdi, na zdi a na schodišti: to jsou čtyři dějiště, kterých je možno střídavě používat bez nejmenšího zdržení. Páté je před oponou a na široce zakryté nápovědní budce. Tu jsou, kromě několika přechodových scén, prosloveny prolog a epilog, opona je černá, když černý a černě oděný Richard oznamuje, že je odhodlán být zločincem, opona je bílá, když bílý a bíle oděný Richmond přednáší milostivému bohu prosbu, aby zlámal zbraně oněm zlosynům, kteří by

chtěli zvěčnit tuto epizodu hrůzy, a aby s úsměvným štěstím požehnal novému, těžce vydobytému míru.“⁹⁷

5.4.4 *Othelo*

Vrcholem Pirchanovy a Jessnerovy snahy o jednotný abstrahující prostor je inscenace Shakespearova *Othela*, uvedená premiérou 11. listopadu 1921. Pirchan zde postavil nízké, třístupňové eliptické pódium, které je zasazené do černého prostoru. Ve scéně v senátu na něm stojí dva štíhlé sloupy, mezi kterými pronáší Othelo svou obhajobu před senátem. Senátoři sedí zády k divákům v polokruhových lavicích, sledujících zaoblení stupňů. V takto koncipovaném prostoru je gesto a obrys hercova těla významovou součástí výpravy. Ve scéně zavraždění Desdemony vkládá Pirchan do prázdného prostoru lůžko s bílými závěsy. Lůžko je optickým středem celé scény a stojí na stejném místě, kde v prvním obraze stál Othelo před senátem.

5.5 Pirchanovy výpravy pro inscenace Jürgena Fehlinga

Mezi lety 1923 až 1928 vytvořil Pirchan pro režiséra Fehlinga návrhy celkem k sedmi světovým premiérám. Roku 1923 spolu uvedli Shakespearovu komedii *Mnoho povyku pro nic*. Pirchan vystavěl jeviště s jednotnou dekorací a proměnnými doplňujícími prvky. Komédie se odehrávala před malým kruhovým horizontem, který se skládal z bílých nařasených závěsů, jež se barevně měnily pomocí nasvícení. Důležitou roli hrály opět kostýmy herců. Benedick, oděný v ohnivě červeném šatu, Leonato v karmínové, Beatrice ve

⁹⁷ Tamtéž, s. 55

světle zelené, Héró v růžové a zlosyn Don John v černé. Barvy kostýmů tak symbolicky označovaly jednání osob. Na podobném principu postavili Fehling s Pirchanem i další Shakespearovu hru *Něco za něco*. Opět se vzdali kulis a větší výstavby scény a podobně jako v *Mnoho povyku pro nic* se hra odehrávala před závěsem, zabarveným tentokrát do šeda. Barevnost opět dodává hře světlo a hlavně kostýmy. Inscenaci *Nibelungů*, kterou byl Fehling pověřen v roce 1924, vybavuje scénickými návrhy opět Emil Pirchan. Fehling pro potřeby inscenace zkracuje celou trilogii na večerní šestihodinovou hrací délku. Pirchan navrhuje jednoduchou architekturu, prostor člení stupni z kvádrů a zdí. Na takto pojaté neutrální scéně se odehrávaly téměř všechny scény. Pirchanovým návrhům bylo vyčítáno, že jsou příliš monotónní. Herbert Ihering se vyjádřil takto: „Fehling hraje bez dekorací, na kostkách a blocích, v neutrální krajině. ... Nedá se stvořit jedenáct aktů v černi.“⁹⁸

Ve spolupráci s Jürgenem Fehlingem dochází u Pirchana ještě k většímu zjednodušení jeho tvorby.

5.6 Pirchanova berlínská tvorba

Během prvních tří let působení v Berlíně vytvořil Pirchan ve spolupráci s režisérem Leopoldem Jessnerem čtyři velké inscenace, *Viléma Tella*, *Markýze von Keith*, *Richarda III.* a *Othela*, které vytvořily základnu pro německý divadelní expresionismus. Během let strávených v Berlíně se Emil Pirchan neomezil pouze na spolupráci s režiséry Leopoldem Jessnerem a Jürgenem Fehlingem, ale spolupracoval i s řadou dalších vynikajících režisérů. Přesto můžeme říct, že právě ve spolupráci s těmito dvěma režiséry zůstává základna jeho historického významu. Důvodem ukončení spolupráce mezi Jessnerem a Pirchanem byly politické poměry v Berlíně a sílící fašismus, který přinutil Jessnera k emigraci. Pirchan poté

⁹⁸ Herbert Ihering.: *Der Kampf ums Theater und andere Streitschriften 1918 bis 1933*, Berlín, 1974, s. 213

přijímá místo šéfa výpravy pražského Německého divadla - Deutsches Landestheater, a to pro sezónu 1931/1932. V Praze zůstává další čtyři roky.

5.7 Pirchanovy technické novinky

V roce 1921 zavádí Emil Pirchan na jevišti populárního berlínského Nelsonova kabaretu v pořadu *Platit, prosím!* technickou novinku, která se velmi brzy poté rozšířila na další malé scény. Možnost pohybu na malém jevišti je totiž zmenšována pevným obzorem, a tak znamená každá proměna scény nekonečnou přestávku. Proto přišel Pirchan s myšlenkou upravit každý kus kulis do tříbokého hranolu, jehož strany se otáčejí okolo osy. Každá ze tří stran nese vyobrazení jiné scenérie⁹⁹ a umožňuje tak mít na jevišti "k ruce" tři scénické obrazy, které se rychle promění prostým otočením. Dekorační podstavce mohou rovněž skrývat uvnitř osvětlovací tělesa a mohou se tak zároveň využít ke světelným efektům. Tento svůj vynález si nechal Pirchan patentovat a byl reflektován i českým tiskem. Divadelní týdeník *Jeviště* píše: „...tento Pirchanův vynález byl dávno napověděn starým řeckým divadlem, kde před paraskenii vpravo a vlevo otáčely se na čepelech trojboké hranoly, periakty, k dekoračním účelům. Pirchan neučinil nic, nežli že základní myšlenku řeckých periaktů přizpůsobil dnešní scénické soustavě.“¹⁰⁰

Další oblastí, kterou Pirchan zkoumal, bylo využití diaprojekce, která umožňovala na jedné straně zvěcnění scény v časových a reportážních hrách, na druhé straně zmnožení celkového dojmu, barevnosti a okázalosti stylu. Jako příklad prvního lze uvést scénografii hry Hanse Rehfische *Razzie*, kterou Pirchan vypravil v Schillerově divadle v režii Karla Heinze Martina. Zároveň přijal Pirchan podněty rozvíjené ve využití filmu a diapozitivů politickým divadlem, vedeným Erwinem Piscatorem. Techniku diapozitivu využíval Pirchan poměrně často, a to

⁹⁹ Například ve zmiňovaném kabaretním programu tento systém umožňoval přesouvat děj ze Španělska do Japonska atd.

¹⁰⁰ *Jeviště*, 1921, s. 743

zejména techniku GKP-Verfahren Diapositive Remigia Geylinga z Vídně. Při jejich realizaci spolupracoval s výtvarnicí Ninou Tokumbet.¹⁰¹ V mnoha výpravách byl diapozitiv nahrazen malovaným prospektem. Například v nastudování Fiescova *Spiknutí v Janově* v berlínském Schillerově divadle s užitím diapozitivů Niny Tokumbet, které se v provedení liší od původní, výše zmiňované realizace tohoto představení Jessnerem a Pirchanem v roce 1921.

6. Pražské angažmá Emila Pirchana

6.1 Německý divadelní spolek a Nové německé divadlo

V Čechách a na Moravě tvořilo německé obyvatelstvo vždy menšinu, ale až do zániku monarchie patřilo k vládnoucímu národu, což v kulturní praxi znamenalo, že bylo možné založit velký počet německých divadel. Vybudoval je zpravidla německý divadelní spolek s přispěním města. Zhroucení monarchie po první světové válce přineslo i změnu národnostních poměrů v obecních radách. Tyto změny způsobily, že některá německá divadla

¹⁰¹ Nina Tokumbet pracovala s diaprojekcí na berlínských scénách až do roku 1947. Intenzivně spolupracovala zvláště s Casparem Neherem.

přešla do české správy.¹⁰² Nové politické poměry v Československé republice logicky změnily i pohled na poslání německých divadel.

Pražský Německý divadelní spolek – Deutscher Theaterverein byl založen 4. února 1883 jako sdružení soukromých osob a kolektivních členů. Toto sdružení si dalo za cíl zřídit a provozovat v Praze vedle Královského zemského německého (Stavovského) divadla druhou německou scénu. Zakládajícími členy byli příslušníci pražské židovské komunity, průmyslníci, právníci, bankéři a německá šlechta. Předsedou spolku se stal hrabě Oswald Thun-Hohenstein. Bohatý průmyslník Alexander Richter přenechal spolku pozemek Novoměstského divadla, který za tímto účelem dříve zakoupil. Na stránkách německých novin se objevila výzva, pobízející k dobrovolným příspěvkům. Divadelní spolek se také neúspěšně pokusil v srpnu 1883 získat v Zemském výboru subvenci na stavbu, obstrukce české většiny však vyřadila tuto žádost z jednání. Přesto měl spolek po roce činnosti na svém kontě asi polovinu cílové částky, kterou získal dary, pořádáním loterie a dalšími aktivitami. V červenci 1885 angažoval Zemský výbor na místo ředitele divadla Angelo Neumanna z Brém a na konci března 1886 začalo bourání Novoměstského divadla. Původní plán vybudovat letní arénu byl na zásah Neumanna opuštěn a byl zpracován nový projekt pro celoroční provoz. V květnu 1887 byla uzavřena smlouva mezi divadelním spolkem, Zemským výborem a ředitelem Neumannem. Ta upravovala provozní podmínky a vztah obou německých divadel. Neumann se stal nájemcem obou domů a v obou podnikal na vlastní koncesi. Ředitel Angelo Neumann měl platit personál, spolek pořizovat dekorace, udržovat budovu a zlepšovat její technický stav. Nová budova byla otevřena 5. ledna 1888 pod názvem Nové německé divadlo. Vídeňský rodák a zkušený operní šéf Angelo Neumann byl snad nejpozoruhodnější tvůrčí osobností soudobého divadla. Hned na počátku svého ředitelského působení ve Stavovském divadle¹⁰³ zajistil vysokou uměleckou úroveň tím, že ke

¹⁰² Zde můžeme uvést příklad německého divadla v Moravské Ostravě, Českých Budějovicích nebo Olomouci.

¹⁰³ Zde se stává Neumann ředitelem o tři roky dříve než v Novém německém divadle, tedy v roce 1885.

kapelnickému pultu povolal Gustava Mahlera.¹⁰⁴ Neumannovi se podařilo navázat na pražskou divadelní tradici a systematicky vracel na scénu díla Mozarta, Glucka i Verdiho v novátorských interpretacích. Především však navázal na Františka Škroupa v jeho příklonu k operní tvorbě Richarda Wagnera. Sám byl velkým přívržencem Wagnerova reformního divadelního úsilí a byl, vedle bayreuthských tvůrců, první, kdo se odvážil inscenovat tetralogii *Prsten Nibelungů*. Se svým zájezdním operním souborem – Wagner Tourneetheater ji uváděl v různých evropských městech. Neumann předkládal publiku repertoár uspořádaný do cyklů tvorby určitých autorů. V těchto cyklech operní tvorby uvedl v letech 1885–1910 celé operní dílo Mozartovo, Gluckovo, Verdiho a Wagnerovo, v cyklech činoherní tvorby pak přivedl na jeviště dílo Shakespearovo, Goethovo nebo Schillerovo. Po úspěchu cyklů Wagnerovy a Verdiho tvorby začal Neumann v Novém německém divadle pořádat od roku 1900 pravidelné činoherní Meisterspiele a od roku 1902 Mai-Festspiele, čímž založil tradici, která přetrvala nejen Neumanna, ale i samotné Nové německé divadlo. Podle Bořivoje Srby¹⁰⁵ měl právě tyto akce bezpochyby na mysli Václav Talich, když v květnu roku 1939 založil festival Pražské jaro, který je od konce druhé světové války pořádán každoročně dodnes. Neumann si byl dobře vědom, že v Praze nemůže opomíjet požadavky také české strany. Proto se několikrát pokusil dohodnout s českými partnery, zejména s ředitelem Národního divadla Františkem Adolfem Šubertem, na společném postupu při organizaci pražského divadelního života. Oba přistoupili ke spolupráci, k níž se sám Neumann vyjádřil takto: „Pokojné soutěžení mezi oběma uměleckými ústavy působí blahodárně na výkony, jejich ustavičné vzájemné porovnávání je nutnou a nejjistější kontrolou hodnoty umělecké práce.“¹⁰⁶

¹⁰⁴ Gustav Mahler (7. 7. 1860 Kaliště - 18. 5. 1911 Vídeň), jeden z největších světových dirigentů a skladatelů moderní doby. Vzdělání završil na vídeňské konzervatoři, po níž jej čekala kariéra skladatele a dirigenta. V jeho dílech se odráží složité životní osudy. Pracoval na mnoha místech, například ve Vídni u Dvorní opery, v Městském divadle v Hamburku, v Praze, v Budapešti a na sklonku života také v Metropolitní opeře v New Yorku. Zde například předvedl Prodanou nevěstu s Emou Destinnovou. Mezi jeho významná díla patří symfonie (D dur, c moll), symfonie-kantáta *Píseň o zemi* a písňové cykly *Chlapcův kouzelný roh*, *Píseň o mrtvých dětech* aj.

¹⁰⁵ Bořivoj Srba: *Ztracené kontexty – Úkoly české teatrologie při výzkumu německy mluvícího divadla*, in.: *Ztracené kontexty, K souvztažnostem české a německy mluvící kultury v Čechách a na Moravě*, Brno, 2004, s. 24

Neumann stál v čele divadla až do své smrti v roce 1910, a protože po sobě zanechal uspořádané finanční poměry, mohl začít divadelní spolek a Zemský výbor s hledáním nového ředitele. V lednu 1911 byl vypsán konkurz a prozatímně ustanoven ředitelem šéfredaktor denníku *Prager Tagblatt* Heinrich Teweles, který byl následně shledán jako nejvhodnější kandidát i v konkurzu, a byl tak jmenován ředitelem na deset následujících let. Teweles předložil Zemskému výboru návrh, aby byl zbaven povinnosti podnikat na vlastní koncesi, žádost však byla zamítnuta. Teweles podepsal smlouvu za podobných podmínek jako jeho předchůdce Neumann. Zemský výbor začal uvažovat o uzavření Stavovského divadla, které bylo ve špatném stavu, německý spolek však do tohoto divadla investoval značnou částku. Teweles požádal výbor spolku o uvolnění z funkce ředitele ještě před vyhlášením Československé republiky a 1. listopadu 1918 byl do funkce ředitele jmenován bez konkurzu, vzhledem k nejisté politické situaci, Leopold Kramer. Jeho desetiletou smlouvu potvrdily československé úřady a podobně jako jeho předchůdci si obě budovy pronajímal, Stavovské divadlo od Zemského výboru a Nové německé divadlo od divadelního spolku.

28. 10. 1918 byla vyhlášena Československá republika a v roce 1920 byly uvedeny v život dva důsledky vzniku republiky pro německé divadelnictví – zákon o státním jazyku československém a zábor Stavovského divadla pro česká představení. V jazyku československém mělo být úřadováno, měly se vydávat vyhlášky a nařízení. Zákon silně zapůsobil i na německé kulturní instituce, které se rázem staly organizacemi působícími v nestátním jazyce, kterým stát sice mohl, ale nemusel poskytovat podporu.¹⁰⁷ Zabrání Stavovského divadla v listopadu 1920¹⁰⁸ připravilo německé divadelnictví o scénu, na kterou se formálně vázala státní dotace a německému divadelnictví tak zůstala pouze scéna Nového německého divadla. Německý divadelní spolek ihned reagoval na zábor Stavovského divadla protestem a inicioval interpelaci ministra vnitra v parlamentu. Následně mělo dojít

¹⁰⁷ Státní jazyk československý byl do roku 1928 uváděn jako hlavní důvod, proč nebyly udělovány československé státní ceny německy mluvícím umělcům.

¹⁰⁸ Už v prosinci 1920 došlo k administrativnímu spojení Stavovského divadla a Národního divadla.

k vyšetřování celé akce. Začátkem roku 1921 podává německá strana žalobu na účastníky události, ale příslušný soud ji zamítá z toho důvodu, že se divadla zmocnil anonymní dav. Zatímco probíhají soudní přelíčení, ve Stavovském divadle se stabilizuje český provoz. Ředitel německého divadla Leopold Kramer se už neodvažuje podat odvolání. V únoru 1921 je uveřejněno rozhodnutí vlády, která akceptuje zabránění divadla. Dále vláda konstatuje, že obchodní nároky ředitele Kramera jsou platné a žádá Zemský výbor, aby ustavil komisi, jež má vyčíslit finanční ztrátu, kterou Kramer utrpěl nedodržením nájemní smlouvy. Státní odškodnění se mu mělo vyplácet postupně po dobu sedmi let. Dále stát uvolňuje jednorázový příspěvek ve výši 1 670 000 korun, který má Německému divadelnímu spolku pomoci vybudovat v Praze novou scénu. Jednorázové subvence využil spolek k tomu, že v prosinci roku 1923 otevřel divadlo Kleine Bühne. Zhoršující se finanční podmínky však donutily Německý divadelní spolek k podniknutí následujících kroků. Především v roce 1927 žádal Zemský výbor, aby mu povolil převzít divadelní koncesi a zaměstnat ředitele i soubor. Zemský výbor tuto změnu povolil. Dále se spolek ve stejném roce rozhodl prodat část divadelní zahrady na stavbu pražské burzy. Ani po této finanční injekci, přesahující částku osmi miliónů korun, se však nechtěl v Praze už dále angažovat Leopold Kramer a požádal o zkrácení své pracovní smlouvy. Od následující sezony nastoupil na jeho místo Robert Volkner. Další ranou do finanční situace spolku se stala všeobecná hospodářská krize, která naplno propukla ve třicátých letech. V jejím důsledku došlo k dalšímu krácení státní subvence. Představitelé spolku se snažili přesvědčit zástupce státu argumentem, že mezi abonenty divadla patří i české publikum a k tomu má stát povinnosti.

Od sezony 1932/33 angažoval spolek jako ředitele Paula Egera, který byl schopen získat soukromou podporu. Na budovu divadla byla uvalena hypotéka a Eger tak musí drasticky snížit provozní vydání. Zmenšuje soubor, omezuje jednorázová hostování, zavádí smlouvy na zkrácené úvazky či na jednotlivé role a ruší nákladnější výpravy. V této době také vzniká

několik projektů na sanaci divadla spoluprací s barrandovskými ateliéry na koprodukcích. Tyto plány se z části realizovaly, ale nepřinesly kýžený efekt a spolek se dále zadlužoval.

Po parlamentních volbách v roce 1935 se nejsilnější politickou stranou ve státě stává Sudetoněmecká strana a začíná vyvíjet tlak na pražské německé kulturní instituce. V červnu 1938 ovládla největší německý kulturní spolek v českých zemích Urania. V září roku 1938 dochází k založení tzv. Völkische Theaterkammer, která ruší veškeré pravomoci německých divadelních organizací v Československé republice a vyhlašuje za svůj program zásady nacionálního socialismu, přijaté jako ideové východisko pro kulturu v Německu. V červnu roku 1938 došlo ke změně stanov Německého divadelního spolku, aby mohl spolek lépe zvládat své hospodaření. Sezona roku 1938/39 byla ukončena mobilizací 25. září a o čtyři dny později opouští ředitel německého divadla Paul Eger Československo. Následujícího dne dostávají zaměstnanci divadla své poslední výplaty a soubor se prakticky rozpadá. V říjnu roku 1938 se Německý divadelní spolek rozhodl prodat státu budovu Nového německého divadla a ukončit svou činnost. Německé ministerstvo propagandy požádalo v Berlíně českou delegaci, aby bylo zabráněno konkurzu Německého divadelního spolku a v lednu 1939 souhlasila pražská ministerská rada s tím, že koupí budovu Nového německého divadla za cenu rovnající se odhadnutým dluhům divadla. Budova se tím oddělila od spolku a Deutscher Theaterverein ukončil svoji činnost.

Po vyhlášení protektorátu Böhmen und Mähren zůstala v jeho okleštěných hranicích pouze pražská, brněnská a ostravská scéna. V dubnu roku 1939 se pražské policejní prezidium obrací znovu na některé členy Německého divadelního spolku s otázkou, zda hodlá spolek pokračovat ve své činnosti. Dostává odpověď, že se spolek zamýšlí spolupodílet na plánované propagandistické akci Deutsche Kulturwoche.¹⁰⁹ Spolek mohl nadále využívat tři státní jeviště

¹⁰⁹ Deutsche Kulturwoche byla akcí pořádanou pod záštitou říšského protektora Konstantina von Neuratha v termínu 11. – 16. června 1939. Jejím hlavním cílem bylo pomocí přednášek, koncertů a výstav demonstrovat jednotu kulturní ideologie v celém německy mluvícím světě. Divadelní spolek pozval k hostování vídeňskou Státní operu s Mozartovými operami Figarova svatba a Don Juan.

ve správě Úřadu říšského protektora, a to Kleine Bühne v majetku Německého domu, Stavovské divadlo, které přešlo opět do německých rukou, a Nové německé divadlo, jež je nyní v majetku státu. Tyto scény řídil jako intendant brněnský rodák Oscar Walleck. Dne 29. listopadu 1939 se konala v prostorách Úřadu říšského protektora v Černínském paláci valná hromada divadelního spolku, na které v souladu s nařízením říšského protektora o odstranění Židů z vedoucích míst v hospodářství a kultuře vyměnil spolek svoje předsednictvo.

K 1. lednu 1941 vstoupil v platnost říšský divadelní zákon, do jehož pravomoci nyní patřila i německá divadla na území Protektorátu. V květnu téhož roku zahájil říšský protektor proces rušení německých občanských organizací v Protektorátu, vzniklých před 15. březnem 1939. Organizace jsou podle něj povinny převést svůj majetek do příslušné říšské oborové komory. Dále se jim přikazuje, aby se ustavily znovu podle nacionálně socialistických zásad. V souladu s tímto nařízením byly spolky postupně vymazávány ze spolkového katastru pražského policejního prezidia. Německý divadelní spolek byl jako protektorátní organizace vymazán 16. ledna 1943. Jako říšská organizace vyvíjel činnost do srpna 1944, kdy byly v souvislosti s vyhlášením totální války uzavřeny všechny kulturní instituce. Tím aktivita Německého divadelního spolku skončila. Formálně byl zrušen rozhodnutím československých úřadů v roce 1945.

6.2 Zaměstnávání cizinců a zaměstnanecké kvóty

Až do doby rozpadu Rakousko-Uherska fungovala bez problémů kulturní výměna mezi německy mluvícími scénami. Pražské německé divadlo bylo do této výměny pochopitelně zahrnuto, vždyť bylo hlavní tvrzí německého kulturního života. V praxi tato kulturní výměna znamenala zejména putování umělců. V českých zemích byla německá divadla obsazována

zejména cizinci. Ředitelství pražského německého divadla se po zhroucení monarchie přihlásilo k Československé republice a pokoušelo se v ní nově vymezit své kulturně politické úkoly, které nespočívaly jen v zachování německého umění pro německou menšinu. Důležitějším aspektem se stalo spojení kultur a přiblížení německé kultury českému publiku. Dalším významným úkolem bylo podle ředitelství divadla i představování české tvorby. Praha chtěla i ve třicátých letech uchovat svou literární a uměleckou svébytnost, tu charakteristickou německo-židovskou pražskou kulturní tradici, kterou se pokoušela vymýtit nacionálně socialistická politika. Příznačné jsou pro meziválečnou dobu kulturně politické úvahy Otto Picka, podle jeho mínění je nejvýznamnějším úkolem německého divadla v Československé republice přispívat k oslabení národnostního napětí mezi Čechy a Němci. Zároveň je ale nutné řešit sociální a hospodářské problémy divadla jako instituce, zejména je nutné rozšířit řady publika a k tomu je zapotřebí snížit ceny vstupného. Aby mohlo k takovému snížení cen dojít, musí se hledat tržní prostředky k sanaci divadelního provozu.

V době hospodářské krize, která vypukla ve třicátých letech, bylo nutné chránit domácí pracovní trh. Zaměstnávání cizinců bylo pro německá divadla důležitým tématem. Německá divadla se totiž snažila angažovat v co největším počtu německé umělce československé státní příslušnosti, ale nemohla s nimi vystačit, protože jich nebylo mnoho a nestačili tak obsadit všechna místa, která divadla pro svůj provoz potřebovala. Na druhé straně byl omezen počet cizinců, kteří směli být u divadel zaměstnání. Divadelní svaz v ČSR,¹¹⁰ jedna z nejdůležitějších organizací pro řešení zaměstnaneckých otázek, vedl přesnou evidenci československých občanů hledajících angažmá. Tak to vyžadoval zákon o přednostním zaměstnávání československých státních příslušníků. Ředitelé divadel byli povinni oznamovat Divadelnímu svazu volná místa a ten jim nabízel umělce ze své evidence. Dodržování zákonů při zaměstnávání cizinců kontroloval Zemský úřad v Praze. Než bylo možné cizince

¹¹⁰ Divadelní svaz v ČSR (Bühnenbund der ČSR) byl založen jako odborová organizace brzy po vzniku ČSR pod názvem Bund der deutschen Bühnenangestellten in der ČSR, sídlil v Brně a v různých sekcích sdružoval herce, zpěváky, kapelníky, sboristy a hráče orchestru.

angažovat, muselo se pro něj získat pracovní povolení. Cizinci, kteří měli před 1. květnem 1923 v ČSR trvalé bydliště, byli z hlediska pracovně právních vztahů postaveni na roveň československým občanům a měli trvalé pracovní povolení. Pro zaměstnávání cizinců bez tohoto statutu bylo třeba dodržovat tzv. 30% kvótu, to znamená, že mohlo být mezi zaměstnanci pouze 30% cizinců. Tato kvóta působila německým divadlům značné potíže a mohla být překročena pouze s pomocí mecenášských darů, jakým bylo např. gesto obchodního domu Petschek. V roce 1933, když začal Prahu zaplavovat proud emigrantů z Německa, věnoval její majitel ředitelství pražského německého divadla milión korun, aby mu pomohl zaměstnat je nezávisle na povolených procentech.

Ředitel pražského německého divadla Paul Eger byl také kárán, že zaměstnává mnoho cizinců, se kterými jsou spojeny zbytečné náklady, jako vyšší platy, pojištění do zahraničí, cestovné, kolky, na žádosti o pracovní povolení a podobně. Eger však chtěl pomoci azylantům z Německa, a proto překračoval povolené kvóty a snažil se získávat soukromé zdroje především z bankovní sféry.

6.3 Angažování Emila Pirchana Německým divadelním spolkem

Emil Pirchan byl bezesporu nejvýraznější scénografickou osobností, která působila na pražské německé scéně. V té době už pracoval jako hostující režisér v řadě evropských měst, inscenoval činohry, opery, balety, revue a počet jeho prací se počítal na stovky. Angažmá v německém divadle v Praze – Deutsches Landestheater – přijal pro sezónu 1931/1932 a působil zde následující čtyři roky jako vedoucí výpravy nejen na hlavní scéně, ale také na pobočné Malé scéně německého divadla – Kleine Bühne, situované na tehdejší Havlíčkově náměstí a vyhrazené pro komornější repertoár. Pirchana v německém divadle angažoval Paul Eger,¹¹¹ který byl jmenován do vedení německého divadla a který zde prosadil rozsáhlé

personální změny. Eger se poprvé objevuje v pražském německém divadle už v roce 1908, když zde přijímá místo dramaturga a režiséra. Po smrti ředitele Angelo Neumanna se stal jedním z uchazečů o ředitelské místo, ale po definitivním jmenování Heinricha Tewelese do funkce ředitele na podzim roku 1911 z Prahy odchází. Od roku 1912 do léta roku 1918 vedl dvorní divadlo v Darmstadtu, poté byl, mezi lety 1918–1926, uměleckým ředitelem soukromé scény Deutsches Schauspielhaus v Hamburku. V roce 1926 přechází Eger do vedení festivalu Berliner Festwoche a stává se poradcem u Maxe Reinhardta. Před rasovými útoky a politicky nestabilní situací odchází v roce 1930 z Německa do Prahy a stává se poradcem Německého divadelního spolku. V roce 1932 se stává posledním ředitelem pražského německého divadla. V roce 1935 zakládá jako nadaci Společnost přátel Nového německého divadla – Gesellschaft der Freunde des Neuen deutschen Theaters. Spolek také vypisuje veřejnou sbírku, ve které mohli dárci věnovat jakékoli obnosy. K této příležitosti vytvořil výtvarník divadla Emil Pirchan grafický list tzv. Patronats – Schein. Eger stál v čele Nového německého divadla až do 29. září 1938, kdy se soubor po přijetí mnichovské dohody prakticky rozpadl.

Paul Eger si vybral Emila Pirchana jako scénografa především pro tvorbu výprav ke klasickým dramatům a operám. Pirchan za čtyři roky trvajícího působení v Praze vytvořil přes padesát představení a spolupracoval především s režiséry Renatem Mordem a Maxem Lieblem. Renato Mordo nastoupil do Prahy také na pozvání ředitele Paula Egera a byl tiskem pozdraven jako „režisér nejmodernější divadelní kultury“.¹¹² Byla také vyslovována naděje, že by s Georgem Széllem jako šéfdirigentem a Emilem Pirchanem jako šéfem výpravy mohl přispět k „renesanci pražské německé opery“.¹¹³

Styky s českým divadelním životem a s německým divadlem udržoval Emil Pirchan už od počátku dvacátých let. V podstatě by se dalo říci, že s českými zeměmi nikdy neztratil kontakt. Před svým nástupem na post vedoucího výpravy pražského německého divadla

¹¹² Erich Steinhardt: Renaissance der Prager deutschen Oper, Der Auftakt 12, 1932, s. 228

¹¹³ Tamtéž

v roce 1931 už několikrát v Praze pracoval. Ne zcela jasno je kolem jeho hostování v Národním divadle v roce 1922, kde měl inscenovat balet *Legenda o Josefovi* Richarda Strausse, uváděný dříve s velkým ohlasem ve Státní opeře v Berlíně. Časopis *Jevišťe* otiskuje o jeho angažování: „Reklamní bulletiny divadelní zachovaly mlčení... Říkalo se, že Národní divadlo objednalo dekorace u Pirchana. Naši výtvarníci, mají-li ještě trochu sebevědomí a dosti statečnosti, aby se nebáli vystoupit proti divadelní správě rozdávající výdělků, měli důrazně nalehnout, aby věc byla z povolaných míst objasněna, a zeptat se ostře, jaké tak závažné důvody nutkaly k tomu, aby domácí umění bylo odstrčeno vůči cizímu.“¹¹⁴ Scénické návrhy k představení *Legenda o Josefovi* jsou uloženy v archivu Národního muzea,¹¹⁵ a i když jsou kraje návrhu poškozeny, je zde patrný podpis Pirchan. Přesto soupis repertoáru Národního divadla¹¹⁶ uvádí jako jevištního výtvarníka této hry Gottlieba. Straussův balet *Legenda o Josefovi* měl v Praze premiéru 14. června 1922. Pro tento balet, režírovaný Heinrichem Kröllrem, navrhl Pirchan stupňovité jeviště složené z větších i menších stupňů, vzadu prosvítá horizont s kmenem stromu. Scéna je po obou stranách uzavřena řadou těžkých zelených závěsů. Vzadu je umístěn dlouhý stůl se zeleným ubrusem. Vlevo vepředu je umístěn vysoký stupňovitý trůn, před kterým je ponechán prostor pro baletní vystoupení ohraničený černou barvou.¹¹⁷ Návrhy k *Legendě o Josefovi*, spolu s návrhy k *Daliboru* Bedřicha Smetany pro curyšské městské divadlo zakoupilo v roce 1935 Ministerstvo školství a osvěty v Praze.¹¹⁸ Scénické návrhy k Josefově legendě vystavil v říjnu 1922 v brněnském Domě umělců na výstavě pořádané k 50. výročí založení Moravského uměleckého spolku.¹¹⁹ V pražském německém divadle se Pirchan objevil v sezóně 1923/1924, kdy spolu s hostujícím berlínským režisérem Franzem Ludwigem Hörthem a domácím dirigentem Alexandrem

¹¹⁴ *Jevišťe*, 1922, s. 398

¹¹⁵ Archiv Národního muzea, HG D 17 955

¹¹⁶ Kol.: Soupis repertoáru Národního divadla, Praha, 1983, sv. 2, záznam 2015

¹¹⁷ Obrazová příloha 22

¹¹⁸ *Prager Presse*, 29. 5. 1935

¹¹⁹ Fünfzig Jahre deutsch – mährischer Kunst, Jubiläumsausstellung des Mährischen Kunstvereins im Künstlerhaus in Brünn, 22. 10. – 22. 11. 1922, č. kat. 174, 175

Zemlinským připravil jako hostující scénograf výpravu k inscenaci *Prsten Nibelungů* Richarda Wagnera. Premiéra jednotlivých částí Wagnerovy operní tetralogie se uskutečnila v průběhu jednoho roku – 16. května 1923 se konala premiéra první části opery „Zlato Rýna“, 10. července 1923 premiéra „Valkýry“, 7. října 1923 premiéra „Siegfrieda“ a 5. července 1924 proběhla premiéra poslední části „Soumraku Bohů“. Tento projekt realizovali Pirchan s Hörthem v různých podobách na různých jevištích, například ve Vídni, v Holandsku nebo ve Skandinávii. Pražské německé divadlo jim umožnilo využít nejmodernější techniku. V divadle byl 3. května 1923 uveden do provozu kruhový horizont (20 x 40 m), zakoupený divadelním spolkem. Jednalo se o první instalaci tohoto druhu v Praze. Vytvářel iluzi oblohy a jeho osvětlovací systém se 73 lampami v základních barvách a 40 diapozitivy kreslil pomocí soustavy čoček nejen reálné obrazy, ale i různé efekty zvětšování, zmenšování, deformace a iluze plujících předmětů. Zároveň byla pořízena textilní dekorace „moře“ s motorovým pohonem, který mohl vytvořit vítr a různé druhy vln. Kruhový horizont byl poprvé pokusně použit ve Wagnerově opeře *Bludný Holanďan*, avšak všechny jeho možnosti byly plně uplatněny až při nastudování *Prstenu Nibelungů* Pirchanem a Hörthem.

Podruhé přijel Pirchan jako host z Berlína v roce 1930 a vypravil zde *Dalibora* (premiéra 25. 5. 1930, představení *Die Zauberflöte* (premiéra 28. září 1930) a je také autorem scénických návrhů pro Verdiho *Aidu* (premiéra 28. září 1931). O dva roky později přesídluje do Prahy natrvalo, když je angažován Novým německým divadlem v Praze.

6.4 Pirchanovy realizace v pražském Německém divadle

V roce 1932 byl Pirchan angažován jako šéf výpravy v německém divadle v Praze, současně vedl třídu scénografie na německé múzické akademii. Za dobu svého čtyřletého působení realizoval v Praze, jak již bylo řečeno, přes padesát představení.¹²⁰ Během svého

angažmá u pražské německé scény se však musel vyrovnávat se špatnými finančními podmínkami a mnohdy byl nucen hledat nouzová řešení. Pro některé své výpravy si musel vypomáhat i konvenčními typovými kulisami z divadelního fundu nebo byl nucen sáhnout k co nejlevnějšímu řešení a nahradit materiál nápadem, což je případ například výpravy pro již zmiňované představení Verdiho opery *Aida*, kde užil „barevné, plasticky působící dekorace z velmi úsporného materiálu“.¹²¹ Některé z jeho návrhů nesou zřetelné znaky jeho expresionistického rukopisu. Například režisér německého divadla Oskar Fritz Schuh si oddechl, když jej nabídka z Hamburku osvobodila od spolupráce s Pirchanem. Po jeho nástupu do Prahy za sebou v rychlém sledu následují výpravy k Suppého představení *Galathea* (premiéra 29. ledna 1932) a Saint-Saensův *Samson a Dalila* (premiéra 25. září 1932).

6.5 Spolupráce s Renato Mordem

Renato Mordo byl angažován jako operní režisér ředitelem Paulem Egerem a v pražském Novém německém divadle setrval plných šest sezon. Mordo rychle vnikl do zdejšího divadelního života a režíroval nejen opery, ale i operety, činohry, a dokonce byl i autorem několika velice úspěšných kabaretních revue.¹²² Jeho největší ambicí ale bylo stát se renomovaným operním režisérem. Mordo brzy zjišťuje, že šéf výpravy Emil Pirchan nevychází vždy vstříc jeho avantgardistické pozici a stále v jeho tvorbě setrvávají expresionistická rezidua. Pirchan byl také jevištním výtvarníkem, který tvoří s jasnou režijní představou a byl často zvyklý předurčovat režijní pojetí. Jeho „pohybové skicy“ k Musorgského opeře *Boris Godunov*, která byla uvedena premiérou 4. února 1934, to dokazují víc než přesvědčivě. Bylo tedy pochopitelné, že při realizaci prvních společných

¹²¹ Prager Presse, 28. 9. 1931

¹²² Například jeho revue Salzburg ausverkauft, uvedená premiérou 25. dubna 1936 na Kleine Bühne, dosáhla více než 50 repríz.

projektů se jako autor koncepce prosadil více Pirchan než Mordo. Pro *Borise Godunova* vytvořil Pirchan bohatou scénu,¹²³ za kterou byl, s přihlédnutím k brněnské inscenaci Mozartovy opery *Figarova svatba* (premiéra 19. září 1930), vyznamenán Československou státní cenou 1935.

Mordo chtěl již za svého působení v Darmstadtu, jak je patrné v jeho tamní inscenaci *Lohengrina*, „ponechat stříbřitou melodii pohádky“.¹²⁴ Také v Praze se stávalo přiblížení k pohádce Mordovou cestou k nejedné inscenační koncepci. Sklon k poetičnosti, pohádkovosti a snovosti mohl Mordo uplatnit i v současném repertoáru, například když s Emilem Pirchanem inscenoval *Zásnuby ve snu* autora Hanse Krásky, premiéra 18. května 1933, nebo Stravinského *Slavíka*, premiéra 28. května 1935. První Mordovou mozartovskou inscenací byl *Don Giovanni*, který byl poprvé uveden 21. dubna 1933 u příležitosti 150. výročí otevření Stavovského divadla. Na základní koncepci se s Mordem a Pirchanem podílel i šéfdirigent Georg Széll. Pirchanův návrh počítal s rekonstrukcí původní scénické formy díla, kterou napodobil kulisovou dekorací v klasicistickém stylu, jež podmiňovala staré rampové aranžmá. Uplatnil zde retrospektivní výpravu, odkazující k premiéře díla z roku 1787.¹²⁵ Dalším rysem následné spolupráce mezi Pirchanem a Mordem byl odvrát od geometrizující abstrakce a časové neurčenosti tolik charakteristické pro většinu avantgardních představení dvacátých let. Pirchan také vycházel vstříc Mordovu sklonu k jevištní poezii, což je příklad Zemlinského *Křídového kruhu* (premiéra 9. prosince 1934). V této inscenaci se Pirchan inspiroval čínským malířstvím a napomohl tím Mordovi k režii, která „ze zaujetí pro dílo sledovala každý postup hudby, bohaté na náladové zvraty.“¹²⁶ V návaznosti na spolupráci při realizaci Mozartovi opery *Don Giovanni* se znovu schází Emil Pirchan s Renato Mordem a Georgem Széllem při nastudování Dvořákovy tříaktové opery *Jakobín*.¹²⁷ Opera je uvedena

¹²³ Obrazová příloha 23 a 24

¹²⁴ Adolf Scherl: Renato Mordo a jeho operní režie v Československu, In: Divadelní revue 1, Praha, 2003, s. 29

¹²⁵ Obrazová příloha 25

¹²⁶ Eine Uraufführung und zwei Premieren, Prager Tagblatt, 8. 12. 1934, s. 8

¹²⁷ Obrazová příloha 26

na scénu premiérou 8. června 1934. Podle dobového tisku je tato opera „stylistickou směsí maloměšťáckého žánru se široce vyličeným operním sborem. Jednoduchá jednání, která celou svojí krásou oslovují všechny typy obyvatelstva, poskytují srovnání konvečně ztvárněných postav v aristokratickém prostředí s hudbou se svěžími melodiemi, rytmickým zápalem a obrovskou orchestrální barevností. Opera se odehrává v malém městečku v Čechách v době francouzské revoluce. Purkrabí hraběcího zámku se velice blamuje, když podezírá cizince z toho, že je jakobínem. ‚Jakobín‘ není žádným agentem revoluce, nýbrž vyhnaným synem hraběte, který se vrátil zpátky, a s pomocí učitele a regenschoriho (do této postavy je vtělen zcela jedinečný typ starých českých muzikantů) dosáhl pro sebe a svoji paní odpuštění a chápavému bratranci zachránil nabitě dědictví.“¹²⁸

Následně společně Pirchan s Mordem realizovali inscenaci Janáčkovy *Její Pastorkyně* (premiéra 27. ledna 1935) a Šostakovičovu *Kateřinu Izmailovovou* (premiéra 29. ledna 1935). Max Brod se o inscenaci *Kateřiny Izmailovové* vyjádřil takto: „Pirchanova scéna a Mordova režie, vyznačující se podmanivou jednoduchostí a věrností dílu, obohatily půdorys moskevského provedení mnohými vlastními vizemi starého Ruska, nevolnictví, obytné a duchovní tísně.“¹²⁹ Inscenace *Kateřiny Izmailovové* byla jednou z posledních prací Pirchana v Praze, kterou roku 1936 opouští. Mordo na pražské německé scéně zůstává ještě další dva roky. Po uzavření pražských německých divadel roku 1938 přijímá nabídku z Řecka a působí v Aténách při založení národní opery. Dále pak působil v Ankaře, ve Vídni a Mohuči.

6.6 Československé státní ceny

¹²⁸ Deutsche Zeitung Bohemia, 9. 6. 1934

¹²⁹ Katharina Ismailowa, Prager Tagblatt, 30. 1. 1936, s. 5

Až do roku 1928 získávali státní ceny pouze Češi. Pravidla soutěže sice Němce nevyklučovala, ale omezujícím byl požadavek státního jazyka a povinnost vydat dílo v Československu. Státní vyznamenání přinášelo nejen osobní prestiž vyznamenanému, ale především potvrzovalo pozici českých osobností v kulturním prostředí. Německá kultura měla sice v českých zemích staletou tradici, ale v novém státě rozhodně nebyla dominantní. Stavba pražského Nového německého divadla v osmdesátých letech 19. století sice dokázala vzbudit německý zemský patriotismus, ale přesto se německá kultura v Praze stávala méně viditelnou. Po vzniku Československa přiměly nové poměry Němce, aby se začali hlouběji zabývat charakterem své vlastní kultury. Kulturní téma se záhy proměnilo v téma politické, na které nebyl ani uvnitř domácí německé populace jednotný názor. Tento politický tlak s sebou nesl otázku kulturní a územní sounáležitosti německého národa. V roce 1936 byla tato otázka položena už zcela otevřeně. Dne 23. února promluvil v Německém domě v Praze o kulturní politice sudetoněmecké strany Konrád Henlein a požadoval, aby v duchu jednotné německé kultury platily v Československu tytéž zásady, které se uplatnily v Německu. Šlo o vyřazení Židů, nebo o právo kontroly strany nad kulturním životem. Henleinova řeč v Německém domě vzbudila veliký ohlas, a to jak nadšeně pozitivní, tak i negativní, a jasně rozdělila německou komunitu. Státní ceny pro československé občany německé národnosti se v období mezi dvěma světovými válkami staly prostředkem hledání kulturní identity českých Němců.¹³⁰ V roce 1928 dochází ke změně pravidel a cenu může nyní obdržet také československý státní příslušník za dílo vyšlé v německém jazyce. Byla jmenována německá porota, která vybrala kandidáty pro řádné ocenění. Německá porota měla navrhnout po jedné ceně ve dvou kategoriích, literárně divadelní a hudební. Statut prikazoval zachovat počet německých cen, ale dovoloval převést obě do jednoho oboru, pokud by se nedostávalo

¹³⁰ Jitka Ludvová: Československé státní ceny pro německé hudebníky, in.: Hudební věda, 2, 1995, s. 99 - 126

vhodných prací. V roce 1928 a 1929 bylo rozděleno patnáct českých a dvě německé ceny. V letech 1930 a 1931 zůstal počet českých cen nezměněn, ale udílely se tři německé ceny v hudební kategorii a v samostatné literární a divadelní kategorii. V roce 1932 snížilo ministerstvo výrazně dotace, a proto měly být uděleny pouze čtyři české ceny, dvě za slovesné umění, jedna za divadlo a jedna za hudbu. Počet německých cen se snížil na jednu, a to pro nejlepší německé dílo roku bez ohledu na obor. Dále měla být udělena jedna slovenská cena v případě, že mezi českými nebude slovenský umělec. Roku 1936 žádal Schutzverband der deutschen Schriftsteller in der Tschechoslowakei zvýšení počtu německých cen na dvě a zrušení požadavku publikovat knihy na československém území. Oběma žádostem bylo vyhověno. Roku 1937 se však ceny udílely naposledy. V době jmenování porot pro udílení cen za rok 1938 se v Mnichově rozhodovalo o dalším osudu Československa. Okupací okleštěné republiky 15. března 1939 institut udílení státních cen prakticky zanikl. Nástupcem státní ceny se stala cena národní, udílená za literaturu, hudbu, divadlo a výtvarné umění.

V roce 1935 tvořili německou porotu Karl Essl, Emil Franzl, Anton Moucha, Walter Seidl a Erich Steinhard. Oceněn byl Emil Pirchan za „uměleckou činnost v oboru divadelní inscenace se zvláštním zřetelem k výpravám oper“.¹³¹ Cenu získal s přihlédnutím k výpravám opery *Boris Godunov* a činohry *Cenoduxus* v Novém německém divadle v Praze a opery *Figarova svatba* uvedené v Německém divadle v Brně. Premiéra Musorgského *Borise Godunova* se odehrála 4. února 1934 a činohra se středověkým námětem *Cenoduxus, Doktor von Paris*, byla poprvé uvedena 27. června 1935 v rámci oslav Prvního celostátního dne katolíků. Přípravy na tento svátek konali čeští a němečtí katolíci společně. Emil Pirchan navrhoval i kostelní a plenérové dekorace pro obřady na několika místech Prahy. Návrhy pro středověkou morailitu *Cenoduxus* jsou uloženy v archivu Národního muzea.¹³²

¹³¹ Jitka Ludvová: Československé státní ceny pro německé hudebníky, In.: Hudební věda, 2, 1995, s. 122.

¹³² Archiv Národního muzea, HG D 17 946.

6.7 Pirchanovy výpravy českých oper a her

Inscenace českých oper z této doby jsou velmi spoře doloženy fotografiemi. Na rozdíl od moderně koncipovaných návrhů k jiným dílům je společným znakem realizací českých oper tradiční pojetí, které užívá konvenčních kulis a někdy i lidových krojů. V roce 1924 Pirchan vytvořil v berlínské Státní opeře výpravu k Janáčkově *Její pastorkyni* (pod názvem *Jenůfa*). Premiéra se konala 17. března 1924 a scénické návrhy k tomuto berlínskému představení jsou uloženy v archivu Národního muzea.¹³³ Folkloristické pojetí je příznačné i pro Pirchanovu berlínskou *Jenůfu*. Dominantou scény je vesnické stavení, větší malovaný dům s doškovou střechou. O zeď domu jsou opřeny pytle mouky, vlevo na dům navazují hospodářská stavení. Vzadu uprostřed vede cesta do polí lemovaná břízami.¹³⁴ Rozdíl v Pirchanově přístupu je patrný na první pohled. Na otázku proč tomu tak je, neexistuje jednoduchá odpověď. Mohlo se jednat o záměr, vyplývající ze snahy lišit se co nejméně od českých představení. Jak upozorňuje Jitka Ludvová,¹³⁵ po prvních premiérách českých oper v německém divadle měla část české kritiky námitky proti „malé autenticitě jeviště“. Pokoušet se v Praze na německé scéně o nezvyklou výpravu známých českých děl znamenalo zároveň čelit nedůtklivosti většiny českého tisku. Z Pirchanovy výpravy však přesto zaujme úsilí o expresivní přehodnocení celku v zájmu posílení dramatičnosti.

V Praze navrhl Pirchan výpravu k poslednímu nastudování *Prodané nevěsty*, která byla poprvé uvedena na scénu 22. října 1935 a hrála se až do zániku divadla v roce 1938. Smetanovu *Prodanou nevěstu* zpracovává i pro Gran teatro liceo v Barceloně. Scénický návrh¹³⁶ je pojat jako náves se zvoničkou, na návsi je vlevo umístěna májka, v pozadí je mírně zvlněná krajina.¹³⁷ Druhý návrh¹³⁸ představuje prostředí hospody, v pravém rohu jsou

¹³³ Archiv Národního muzea, HG D 17 954

¹³⁴ Obrazová příloha 27

¹³⁵ Jitka Ludvová: Československé státní ceny pro německé hudebníky, in.: Hudební věda, 2, 1995, s. 124.

¹³⁶ Archiv Národního muzea, HG D 17 956

¹³⁷ Obrazová příloha 28

situována kachlová kamna.¹³⁹ Obě scény jsou lemovány girlandami. Oba tyto návrhy opět odkazují k folklorizujícímu pojetí.

V sezóně 1929–1930 vypravil Pirchan v Lieblově režii Smetanova *Dalibora*, uváděného v rámci májového festivalu pražského německého divadla. Smetanova *Dalibora* vypravuje i pro inscenaci Městského divadla v Curychu, kde byl uveden také v roce 1930. Scéna zobrazuje královskou síň s náznaky gotických oblouků s erby. Čelně jsou patrná tři vitrážová okna, přičemž v dolní části prostředního jsou umístěny dřevěné dveře. Vlevo je umístěn na čtyřstupňovém pódiu trůn, za kterým je vyobrazen lev na červeném podkladě. Trůn je ostře ozářen kuzelem světla.¹⁴⁰ Další návrh představuje část nádvoří a hradeb nad noční Prahou. Na nebi se sbíhají hvězdy jako paprsky do jednoho místa.¹⁴¹ Další návrh ukazuje přízemní domek s ostře špičatou střechou, za kterým je patrné panoráma města s Hradem a temně modré nebe.¹⁴² Daliborova věžeňská kobka je situována do gotické klenby, v jejíž zadní stěně ústí nízké schůdky. V dolní části klenby je patrné okno, z kterého vyzařuje kužel světla. V jednom z gotických oblouků je vyobrazen Dalibor s houslemi. Oproti ostatním výrazně barevným návrhům je scéna s kobkou provedena pouze v odstínech šedé barvy.¹⁴³ Pro tuto inscenaci curyšského divadla se dochovaly i tři signované návrhy kostýmů,¹⁴⁴ a to pro postavu krále,¹⁴⁵ který je oblečen do zlatého šatu, překrytého rudým pláštěm podšitým hermelínem. Přední díl šatu je vyplněn červeným polem s vyobrazením českého lva. Král má na hlavě zlatou korunu. Pro *Dalibora*¹⁴⁶ navrhl Pirchan brnění s helmicí s výraznou červeno-modrou ozdobou a černý plášť podšitý zlatými hvězdami. Přes brnění má Dalibor oblečenu košili rozdělenou na čtyři díly. Levý horní a pravý dolní díl je tvořen zlato-modře pruhovaným polem, protilehlá pole jsou červená se zlatou hvězdou. V ruce drží praporec rozdělený na dva díly, kopírující

¹³⁹ Obrazová příloha 29

¹⁴⁰ Obrazová příloha 30

¹⁴¹ Obrazová příloha 31

¹⁴² Obrazová příloha 32

¹⁴³ Obrazová příloha 33

¹⁴⁴ Archiv Národního muzea, HG D 17 951

¹⁴⁵ Obrazová příloha 34

¹⁴⁶ Obrazová příloha 35

barevné provedení košile. Jeden díl je zlato-modře pruhovaný a druhý červený se zlatou hvězdou. Postava Milady¹⁴⁷ je oblečena do jednoduchých černých šatů s výrazným zlatým křížem na řetězu. Přes šaty má oblečený šedý plášť.

Pro operu *Švanda Dudák* Jaromíra Weinbergera, uvedenou v Národní opeře v Helsinkách, je scénickými návrhy pověřen také Emil Pirchan. Pro scénu odehrávající se před Švandovým statkem¹⁴⁸ navrhuje následující řešení. Dominantou scény je strom s kuželovitě pojatou korunou, pod kterým je stůl a dvě židle. Části korun dalších dvou stromů vykukují nalevo i napravo scény. Vpravo je umístěno malované stavení, vlevo menší budova. V pozadí je patrná zvlněná krajina.¹⁴⁹ Další návrh ukazuje pohled do modrozelené síně,¹⁵⁰ na jejímž pozadí jsou umístěna tyrkysová srdce. Vpravo je patrná zvýšená podesta s baldachýnem.¹⁵¹ Třetí Pirchanův návrh¹⁵² tvoří silueta nočního města s věžemi ozářeného měsícem. Tento návrh je, podobně jako předchozí, vybaven výraznou barevností. Pirchan zde také pracuje s geometrickými tvary.¹⁵³ Pro scény odehrávající se v pekle¹⁵⁴ navrhuje žluto-oranžovo-červené plameny a trojzubce na černém pozadí.¹⁵⁵ Ve výše zmíněných výpravách k českým operám dokázal Pirchan zachytit to základní, a to jejich vazbu s prostředím. Využil zde znalostí českých reálií, neznamená to však, že by se jim podřídil a ustoupil ze své vývojové cesty.

V roce 1921 vychází hra Karla a Josefa Čapka *Ze života hmyzu*. O dva roky později je inscenována v divadle v Königgrazer Strasse v Berlíně. Scénickými návrhy je pověřen Emil Pirchan.¹⁵⁶ Pro prolog navrhuje scénu odehrávající se v parku. Vlevo je postava pedanta se sít'kou na motýly, vpravo stojí temná mužská postava tuláka.¹⁵⁷ Pro první jednání, které

¹⁴⁷ Obrazová příloha 36

¹⁴⁸ Archiv Národního muzea, HG D 17 958

¹⁴⁹ Obrazová příloha 37

¹⁵⁰ Archiv Národního muzea, HG D 17 959

¹⁵¹ Obrazová příloha 38

¹⁵² Archiv Národního muzea HG D 17 960

¹⁵³ Obrazová příloha 39

¹⁵⁴ Archiv Národního muzea, HG D 17 961

¹⁵⁵ Obrazová příloha 40

¹⁵⁶ Archiv Národního muzea HG D 17 962-966

¹⁵⁷ Obrazová příloha 41

znázorňuje hru lásky mezi motýly, navrhuje zeleně zbarvenou scénu, v jejímž středu stojí na kruhovém stupňovitém pódiu stůl, u kterého sedí dva motýli. Nad jejich hlavami se pnou dvě rostliny s fialovými květy.¹⁵⁸ Pro druhé jednání, představující dva chrobáky valící si kuličku trusu, navrhuje Pirchan scénu jako louku se stébly trav, mezi kterými prosvětluje ostře modrá obloha. V popředí jsou po obou stranách díry v zemi, ze kterých vylézají další hmyz.¹⁵⁹ Pro třetí jednání, přibližující život mravenců, volí Pirchan scénu s ostře modrým pozadím, proti kterému se tyčí pět kopečků mravenišť. Na samotnou scénu umisťuje Pirchan schody a doprostřed pódium. V popředí je scéna volná, ponechaná pro pochod mravenců.¹⁶⁰ Pro epilog volí Pirchan modro-černou scénu, v jejímž popředí sedí postava tuláka. Před temně modrou hvězdnou oblohou se ozářeny kuželem světla zjevují tři jepice a ve světle tančí s bílými šátky v rukou.¹⁶¹ Emil Pirchan byl vůbec prvním výtvarníkem berlínského uvedení hry *Ze života hmyzu*, a jak je patrné z výše zmíněných popisů, převzal víceméně principy výpravy této hry v Národním divadle.

Za svého působení v Praze zasílá Pirchan svoje scénické návrhy také do brněnských divadel.

7. Divadlo v Brně

Nejstarší divadelní budovou v Brně byla Reduta. Divadelní představení se tu konala pravidelně už od roku 1734, a to denně kromě pátků a postních dnů. Z jeviště se ozývala především němčina, ale záhy se objevuje i italština v operních představeních. Brněnská opera měla vysokou úroveň, jak ukazuje fakt, že ve vídeňském dvorním divadle byla německá opera

¹⁵⁸ Obrazová příloha 42

¹⁵⁹ Obrazová příloha 43

¹⁶⁰ Obrazová příloha 44

¹⁶¹ Obrazová příloha 45

zavedena podle brněnského vzoru.¹⁶² Divadlo v Redutě mělo velký význam i pro probouzení českého národního vědomí u brněnských obyvatel. Poprvé se tu hrálo česky 31. ledna 1815, a to Müllerova opera *Strašidlo ve mlýně* v českém překladu. Roku 1831 byla dvakrát uvedena Štěpánkova hra *Berounské koláče*, s upraveným názvem *Komárovské koláče*. Od roku 1838 se hrálo česky pravidelně každou neděli odpoledne. Po několika letech se však u obecnstva dostavil pokles zájmu, takže se zde česká představení konala jen sporadicky.

Roku 1870 brněnské městské divadlo v Redutě vyhořelo, a tak v lednu následujícího roku přesídlil německý soubor do Prozatímního divadla. Dřevěnou, ale poměrně výstavnou zastřešenou budovu Prozatímního divadla postavili brněnští Němci za necelého půl roku podle plánů architektů Ferdinanda Fellnera ml. a Hermanna Helmera, tedy stejných architektů, kteří později pro Brno projektují i budovu Městského německého divadla. Divadlo stálo na místě dnešní Brandlovy ulice č. 4 a vchod byl situován směrem do parku na dnešním Moravském, dříve Lažanského náměstí, kde byl později, v roce 1891, postaven Německý dům. Velký sál Německého domu užíval soubor německého divadla ke svým představením později, a to v období mezi dvěma světovými válkami. Prozatímní divadlo bylo v provozu jedenáct let, od 1. ledna 1871 do 5. dubna 1882.

Také Češi, ve stejné době jako Němci, staví svoje vlastní kulturní středisko, Besední dům. Jeho divadelní dvorana byla slavnostně otevřena 3. dubna 1873, ale když ve Vídni shořelo Okružní divadlo v roce 1880, byla divadelní představení v Besedním domě z technických důvodů zakázána. Po této události vzniká Výbor pro zbudování nového divadelního jeviště, který se roku 1881 ustavil jako Družstvo českého národního divadla v Brně. Roku 1882 dochází k otevření nové budovy německého divadla Na hradbách. Tehdy se rodí myšlenka na zřízení vlastní české divadelní budovy. Podobně jako při stavbě pražského Národního divadla se družstvo obrací o pomoc na širokou veřejnost. Peněžní dar věnuje také Národní divadlo v

¹⁶² Helena Flodrová, Kamil Fuchs, Stanislav Sommer: Rekonstrukce budovy Reduty v Brně, Zprávy památkové péče, roč. XIX, č. 1-2, 1959, s. 41

Praze, které ještě navíc dává dekorace, inventář a zařízení hlediště z Prozatímního divadla. V roce 1883 kupuje družstvo dům na rohu Veverí ulice a adaptuje jej pro potřeby divadla. Tři dny před plánovaným zahájením, stanoveným na 26. listopad 1884, vyhořela část stropu a krovu, proto je divadelní budova slavnostně otevřena až v sobotu 6. prosince Kolárovým romantickým dramatem *Mageleóna*. Roku 1894 byla budova na Veverí přestavěna, rozšířena a nově upravena. Přestalo se jí říkat Prozatímní divadlo a Brno mělo od této doby své české Národní divadlo. Operní repertoár divadla na Veverí byl poměrně bohatý. střídání divadelních společností a hereckého obsazení sice znemožňovalo souvislejší dramaturgickou linii, ale vše vyvážil zájem obecnstva, zvláště o českou tvorbu. Významným činem bylo uvedení děl Leoše Janáčka, a to jeho druhé opery *Počátek románu* (1894) a hlavně premiéra hudebního dramatu *Její pastorkyňa*, konaná 21. ledna 1904.

Vlivem Janáčka stanul ve dvacátých letech v čele brněnského divadla šéf jeho opery, přerovský rodák František Neumann, který prošel několika divadla v Německu. Těžištěm jeho operní dramaturgie se staly Janáčkovy opery. Neumannovým přičiněním tak měly v Brně světovou premiéru Janáčkovy opery jako *Káťa Kabanová* (1922), *Liška Bystrouška* (1924), *Výlet pana Broučka do Měsíce* (1926), *Věc Makropulos* (1926), *Z mrtvého domu* (1930) a *Osud* (1958). František Neumann se také zasloužil o zavedení symfonických koncertů operního orchestru. Jako profesor konzervatoře vytvořil Neumann brněnskou dirigentskou školu v čele s Břetislavem Bakalou a Zdeňkem Chalabalou. Ti po Neumannově smrti roku 1929 vedli operu s nově angažovaným Antonínem Balatkou až do nástupu nového šéfa, Chorvata Milana Sachse v roce 1932. Milan Sachs prohloubil interpretaci Smetanových a Janáčkových oper. Do dějin brněnské opery se nesmazatelně zapsal nejen prvním uvedením Dvořákovy opery *Armida* (1935) a první symfonie (1936), ale také československou premiérou Odstrčilovy opery *Honzovo království* (1934). Pod Sachsovým vedením se brněnská scéna vrátila ke slovanské tradici.

7.1 Divadlo Na hradbách

Historii dnešního Mahenova divadla v Brně můžeme rozdělit na dvě zásadní epochy. Ta první patřila německému divadlu. Stavbu divadla iniciovala městská rada, zvláště pak starosta Gustav Winterholler. Architektonický návrh divadla byl zadán vídeňské kanceláři architektů Ferdinanda Fellnera ml. a Hermanna Helmera, kteří byli specialisty v projektování divadelních budov. Stavba byla zahájena 18. července 1881 a za neuvěřitelných osmnáct měsíců se již konalo slavnostní uložení závěrečného kamene. Situování divadla na východním okraji městského centra souviselo s rozsáhlou urbanistickou proměnou Brna ve druhé polovině 19. století. Na místě zbouraných hradeb byly, podle regulačního plánu z let 1861–63 od vídeňského architekta Ludwiga von Förstera a městského stavitele Johanna Lorenze, budovány reprezentační veřejné budovy, obytné domy i promenádní parky. Po vídeňském vzoru tak byla mezi historické jádro města a jeho předměstí vložena Okružní třída.

Budova sloužila svému původnímu účelu, tedy Německému městskému divadlu, až do roku 1918. Po zániku Rakousko-Uherska a vzniku samostatné Československé republiky připadlo divadlo Čechům a stalo se, vedle starého divadla na Veverří, jejich hlavní divadelní budovou. Brněnská radnice, od roku 1918 pochopitelně česká, sestavila už v prosinci roku 1918 divadelní komisi, která dostala za úkol řešit otázku nového obsazení brněnských divadelních budov. Komise, tvořená šesti Čechy a třemi Němci, rozhodla předat budovu Německého městského divadla, počínaje sezónou 1919/1920 na další tři roky českému Družstvu Národního divadla. Německý soubor získal k užívání Redutu. Tříletá lhůta byla stanovena proto, že město počítalo se stavbou nové divadelní budovy pro české divadlo. Němci spoléhali na možnost využití velkého slavnostního sálu Německého domu především k uvádění oper. Tento sál však pro Němce znamenal provizorium, zatížené navíc poplatkem

za pronájem. Provoz divadla byl v Německém domě také omezen pořádáním různých společenských akcí. Proto se Němci obrátili o pomoc na prezidenta Masaryka a na ministerstvo kultury a osvěty. Ve své původní divadelní budově pak získávají možnost hrát v pondělí a úterý. Město získává do své správy veškerý divadelní fundus a dle potřeby jej přerozděluje českému a německému divadlu. Německý soubor se s nově nastalou situací musí vyrovnat. Od sezóny 1919/1920 volí nový název Vereinigte deutsche Theater, který v sobě odrážel fakt, že divadlo hraje dohromady na třech scénách, v divadle Na hradbách, v Redutě a v Německém domě. V souvislosti s pořádáním Výstavy české soudobé kultury na brněnském Výstavišti v roce 1928 byly veřejnosti představeny architektonické návrhy na novou budovu Německého divadla v Brně. V období trvání druhé světové války získávají Němci znovu budovu svého bývalého divadla. S koncem války v roce 1945 však německé divadlo v Brně úplně zaniká.

V Německém městském divadle začínali svoji kariéru mnozí významní umělci, kteří se později proslavili nejen ve Vídni, ale po celém světě. Byli to například operní pěvci Maria Jeritza¹⁶³ nebo Leo Slezak,¹⁶⁴ kteří se po angažmá v Brně stali členy vídeňské Státní opery a stálými hosty Metropolitní opery v New Yorku. Není bez zajímavosti, že se v Brně objevuje režisér Leopold Jessner, bývalý Pirchanův spolupracovník, který zde v roce 1922 vytvořil inscenaci Shakespearova *Macbetha*. Také ředitel brněnského Německého divadla, režisér a dramaturg Hans Demetz se po odchodu z Brna v roce 1922 dostává do Vídně, kde působí v divadle Vídeňská komedie a později ve Volkstheateru. Od roku 1914 pracoval Hans Demetz jako dramaturg v německém divadle v Praze, půl roku pobýval na studijní cestě v Anglii a ve Francii, kde se seznámil s moderním pojetím divadla. V repertoárové linii pražského divadla

¹⁶³ Maria Jeritza (6. října 1887 Brno – 10. července 1982 Orange, New Jersey) začínala v opeře v Olomouci, kde debutovala rolí Elsy ve Wáagnerově Lohengrinovi, pak působila v Brně, Vídni a od roku 1921 byla po dalších jedenáct let členkou Metropolitní opery v New Yorku.

¹⁶⁴ Leo Slezak (18. srpna 1873 Šumperk – 1. června 1946 Rottach-Egern) debutoval v Brně v roce 1896, poté zpíval ve vídeňské opeře, v roce 1909 získal tříletou smlouvu v Metropolitní opeře v New Yorku, účinkoval také v německých filmech.

prosadil Demetz řadu moderních děl. Jeho zásluhou se v Praze konala například světová premiéra Hasencleverova dramatu *Der Sohn*, stěžejního díla německé expresionistické dramatiky. Roku 1922 byl Demetz jmenován vrchním režisérem pražského německého divadla a o čtyři roky později se stává ředitelem brněnského německého divadla. Brněnské německé divadlo získalo v Demetzovi talentovanou osobnost velkého rozhledu, která navázala na nejlepší tradici německého divadla v Brně.

7.2 Pirchanovy scénografie pro brněnské scény

Za svého působení v Praze zasílá Pirchan scénické projekty také do Brna, kde pracoval pro německé divadlo v Německém domě, činohru v Redutě a také pro české divadlo Na hradbách.¹⁶⁵

Byla to právě posledně jmenovaná scéna, tedy divadlo Na hradbách, která uvedla 21. června 1933 Mozartovu *Kouzelnou flétnu* v režii Branka Gavelly. Dirigoval Milan Sachs a scénické návrhy vyhotovil Emil Pirchan. V Moravském zemském muzeu¹⁶⁶ jsou uloženy jeho návrhy kostýmů i s podrobnými poznámkami o kvalitě a barvě materiálu a také scénický návrh pro druhý obraz opery.¹⁶⁷ Při novém nastudování Wagnerova *Tannhäusera*, které bylo uvedeno premiérou v divadle Na hradbách 17. března 1934, se při spolupráci opět potkávají režisér Branko Gavella, dirigent Milan Sachs a scénograf Emil Pirchan. Scénické návrhy k tomuto představení¹⁶⁸ jsou uloženy v Moravském zemském muzeu.¹⁶⁹

Dne 14. března 1935 se odehrála premiéra nového nastudování Bethovenova *Fidelia* opět s Pirchanovou scénou, v režii Branka Gavelly a s dirigentem Milanem Sachsem. K představení

¹⁶⁵ Zemské divadlo, dnešní Mahenovo divadlo na Malinovského náměstí v Brně.

¹⁶⁶ Moravské zemské muzeum, divadelní oddělení, *Kouzelná flétna*, inv. č. 418/N, sign. I – 180

¹⁶⁷ Obrazová příloha 46

¹⁶⁸ Obrazová příloha 47 a 48

¹⁶⁹ Moravské zemské muzeum, divadelní oddělení, *Tannhäuser*, inv. č. 287/N, sign. II – 6

navrhoval Pirchan také kostýmy, jejichž návrhy jsou, podobně jako návrh první scény¹⁷⁰, uloženy v Moravském zemském muzeu.¹⁷¹ Reakce na stránkách tisku k jeho působení v Brně nebyla příliš příznivá. Lidové noviny například napsaly: „Německý architekt Emil Pirchan, spolupracovník Jessnerův, je divadelní rutinér, který však ustrnul na jevištním naturalismu, byť usiloval dáti mu syntetičtější výraz. Jeho výprava na Fidelia měla stylovou jednotnost, v obraze nádvoří věznice dosáhl masivy boků monumentálnosti a stísněné ponurosti vězeňské atmosféry, ve scéně zámeckého nádvoří, výtvarně nejčistší, slunné jasavosti. Přes to případ Pirchanův mluví pro oprávněnost protestu brněnských uměleckých spolků, stavících se proti zaměstnávání cizozemských výtvarníků na brněnské scéně, pokud nepřinášejí nových podnětných myšlenek a lze je snadno nahradit domácími výtvarníky.“¹⁷²

V listopadu měla v Redutě premiéru hra *Spiel um die Welt* Waltera Seidla. Kresba pro první obraz představuje pokoj, který je podán ve výrazné barevnosti, pozadí je podáno v pestrých plochách červené, zlaté a modré barvy. Pirchan si poznamenal: „Červená je láska, zlatá moc, ocelová modř zase boj.“ Na pravý otáčivý hranol navrhuje Pirchan umístit úplně nahoru namalovaný radiopřijímač. A na bílé plochy navrhuje umístit malé transparenty, které by se ve vhodnou chvíli vzadu rozblíkal. Strop je na pozadí vyobrazen černě. Třetí obraz představuje hotel a na tomto návrhu převládá stříbrná barva. Na pozadí je vyobrazeno velké množství bezpečnostních schránek, které jsou uzamykatelné a slouží hotelovým hostům. Jsou vysoké deset řad. Otáčivé hranoly mají mezi sebou nataženo plátno, za kterým se pohybují lampy nahoru a dolů a vzniká tak iluze výtahu. Stůl nemá mnoho úrovní, je velmi úzký a skládá se z latěk natřených na stříbrno. Pirchan si poznamenává, že by bylo pěkné, kdyby všechny stříbrné předměty byly vyrobeny ze stříbrného foliového papíru, jehož vzorek si opatřil. Jak se Pirchan zmiňuje, tento papír se dá zahrnout do nákladů a je jistě v Brně levně k dostání. Strop chce na pozadí opatřit osvětleným horním transparentem. Pro hru *Spiel um die*

¹⁷⁰ Obrazová příloha 49

¹⁷¹ Moravské zemské muzeum, divadelní oddělení, Fidelio, inv. č. 23/N, sign. III – 298

¹⁷² Lidové noviny, 10. května 1935, s. 7

Welt navrhuje Pirchan velmi jednoduché scény a jakoby odhmotněný prostor, který je ovšem výrazně geometricky členěný. Návrhy jsou uloženy ve vídeňském Theatermuseu.¹⁷³

Československou premiérou je v divadle Na hradbách v Brně uvedena 26. září 1936 hra Augusta Strindberga *Nejpravdivější sen*.¹⁷⁴ Režie se ujal Karl Meinhard a scénickými návrhy byl pověřen Emil Pirchan. V divadelním oddělení Moravského zemského muzea se kromě scénických návrhů dochoval také ručně psaný soupis obsazení s Pirchanovými poznámkami, komu je potřeba udělat kostým a kdo bude mít vlastní.¹⁷⁵ Pirchanova výprava k této Strindbergově hře je ostře kritizována v Lidových novinách: „Zato barvotiskově nevkusná a toporně realistická výprava Pirchanova, ukazující svou inspirací až kamsi k vídeňskému Platzerovi, nabyla nikterak vlastní transcendentní povaze Strindbergova díla ... Nepostřehl režisér, jak se uprostřed těchto jarmarečních malovánek ocitala mnohá tragicky zaostřená scéna přímo na pomezí komiky?“¹⁷⁶ Kromě scénických návrhů se z tohoto představení dochovaly také dobové fotografie,¹⁷⁷ které jsou uloženy v Moravském zemském muzeu.¹⁷⁸

7.3 Spolupráce s Milanem Sachsem

Při vytváření návrhů pro brněnskou scénu se Pirchan několikrát setkává při společné práci s vynikající osobností tehdejšího brněnského kulturního života, s Milanem Sachsem.¹⁷⁹ Sachs absolvoval v roce 1905 pražskou konzervatoř, kde vystudoval hru na housle. Poté nastoupil do České filharmonie, kde působil dva roky a upozornil zde na sebe i jako skladatel. Následující dva roky pracuje jako koncertní mistr v Bělehradě. V roce 1911 nastupuje jako

¹⁷³ Theatermuseum Wien, Spiel um die Welt, inv. č. HG 37 434 -37

¹⁷⁴ Obrazová příloha 50 - 61

¹⁷⁵ Obrazová příloha 62

¹⁷⁶ Lidové noviny, 28. září 1936

¹⁷⁷ Obrazová příloha 63 – 66

¹⁷⁸ Moravské zemské muzeum, divadelní oddělení, *Nejpravdivější sen*, inv. č. F 6534 – 6541

¹⁷⁹ Milan Sachs (28. listopadu 1884 Lišov - 4. srpna 1968 Záhřeb).

koncertní mistr operního orchestru v Záhřebu. Brzy začíná přecházet i k dirigentskému pultu a v roce 1919 se stává dirigentem opery. Od následujícího roku se na dalších devět let stává jejím ředitelem. Za dobu svého působení na postu ředitele uváděl reprezentativní repertoár a propagoval také českou hudbu, především novým nastudováním *Prodané nevěsty*, *Dalibora*, *Hubičky* a *Rusalky* a prvním provedením Janáčkovy *Její pastorkyně* v roce 1920. V této době také přijímá jugoslávské státní občanství.

Příležitost k návratu do vlasti mu poskytly nové poměry ve vedení opery Zemského divadla v Brně. Pro tuto scénu pohostinsky diriguje *Prodanou nevěstu* (premiéra 4. června 1931), *Parsifala* (premiéra 3. března 1932) a také Verdiho *Falstaffa* (premiéra 27. dubna 1932). Po úspěšném uvedení těchto kusů dostává nabídku stanout v čele opery. Svou šestiletou činnost na postu operního šéfa zahájil novým nastudováním *Dalibora* 31. srpna 1932. Zvolit Sachse do čela operního souboru se ukázalo jako šťastný tah. Pod jeho vedením se opera konsolidovala a Sachs ji povznesl nejen svým vyzrálým dirigentským uměním, ale především výběrem repertoáru. Postupem času nově nastudoval všechna díla Bedřicha Smetany, uvedl *Armidu* Antonína Dvořáka a uskutečnil původní premiéru Ostrčilova Honzova království. Soustavně se také věnoval nové interpretaci Janáčkových oper, která „zdůraznila ústrojnost jejich hudebního organizmu a skvěle uplatnila jejich dramatickou sílu“.¹⁸⁰ Těchto nesporných úspěchů však dosahoval tvrdým postupem proti výkonným silám, zvláště orchestru. Pomnichovské ovzduší a rasová diskriminace jej však donutili náhle opustit 25. října 1938 Brno a vrátit se zpět do Záhřebu.

Sachs byl bezesporu výraznou osobností a jistě není náhodou, že si v době svého působení na vedoucím postu brněnské opery vybírá pro scénické návrhy právě Emila Pirchana, který byl v té době již uznávaným výtvarníkem.

¹⁸⁰ Kol.: Československý hudební slovník osob a institucí, sv. 2, Praha, 1965, s. 465

8. Pirchanovy návrhy pro Burgtheater

Rok poté, co byla Pirchanovi udělena Československá státní cena, odchází ze svého angažmá v německém divadle v Praze a míří do Vídně. Dne 23. listopadu 1936 žádá zemský úřad v Brně o vyvázání z československého státního svazku a stává se rakouským občanem.¹⁸¹ V témže roce přijímá místo výtvarníka ve vídeňském Burgtheateru.

V jeho tvorbě dochází k obdobnému vývoji jako u většiny expresionistických umělců. Podobně jako u českého expresionistického scénografa Vlastislava Hoffmanna. Dochází u něj k přechodu k realistickému pojetí výpravy, respektujícímu svébytnost divadelní skutečnosti a hledajícímu dále rytmus dramatu a puls jevištního života. Nezapomíná však na odkaz divadelního expresionismu z hlediska architektonické, světelné i barevné koncepce dramatického prostoru. Pro tuto vývojovou etapu je typická výprava k Shakespearově tragédii *Romeo a Julie*, kterou Burgtheater uvedl v roce 1936. Pirchan se inspiroje renesancí a přetváří historické detaily do nových kompozičních sestav, jako příklad můžeme uvést sloupy ve scéně plesu u Capuletů nebo ve scéně hrobky. To mu pomáhá navodit atmosféru pro hru. Umělá kompozice věcí na scéně umocňuje dramatické napětí. Důležitou funkci zde plní světlo, které naplňuje prostorovou kompozici barevným chvěním. K výpravě pro *Romea a Julii* si Pirchan napsal studii, ve které popisuje dosavadní vývoj této inscenace v evropských divadlech a sleduje klady a zápory expresionistické etapy. Hlavní úkol jevištního výtvarníka ve třicátých letech vidí především v novém vztahu k herecké práci: „Také umělecký společný pocit dnešních herců touží opět po dostatečné šíři prostoru, aby se v něm gesty a posunky oddali vědomému patosu hry a hraní, a aby jej v jeho prostorové šířce, délce a hloubce zdůrazněně spoluzahrnuli do rytmu představení. Není to žádná módní svévolnost, nýbrž

¹⁸¹ Archiv města Brna, domovské právo 113517

vývoj, jasná reakce na dříve zkoušené vtěsnání představitele do španělských bot fixní režijní ideje, která však u Romea a Julie nemůže plynout z básně, nýbrž na ni použita může být udržena jen s jistým znásilněním díla."¹⁸²

V roce 1936 začíná také etapa Pirchanovy pedagogické činnosti orientované hlavně na scénografii na Meisterschule für Szenische Kunst, která vznikla při vídeňské Akademii výtvarných umění a od roku 1936 vycházela z několikasetmestrové systematické výuky oboru. Pirchan zde vyučoval především techniky scénografie a také práci výtvarníka na malém a velkém jevišti. Spolu s Pirchanem zde pedagogicky působil také Josef Gregor, který vyučoval dějiny divadla, o architektuře přednášel Clemens Holzmeister a o režii Lothar Wallerstein. Na konci padesátých let vystřídal Pirchana scénický výtvarník Caspar Neher. Z dvanáct let aktivní činnosti vytvořil Pirchan ve Vídni 54 scénických návrhů většinou pro klasický repertoár. Od roku 1948 řídil Pirchan každoročně pořádané letní kursy pro tvorbu masek a umělecké ličení v Salzburgu.

V roce 1956 získává Emil Pirchan čestný odznak republiky Rakousko. Ten se stal jeho posledním oceněním. Dne 20. prosince 1957 přichází z Vídně zpráva, že Emil Pirchan zemřel.¹⁸³

9. Pirchanova literární činnost

V době Pirchanova mnichovského a berlínského působení vzniká celá řada literárních a dramatických děl, která bych zde chtěla pro úplnost zmínit. Emil Pirchan projevoval zájem o dějiny divadla i dějiny umění a je podepsán pod celou řadou odborných i populárně naučných publikací. Podobně jako je tomu i v jeho činnosti scénografické, jsou i jeho první literární díla pod vlivem expresionismu. Zde můžeme zmínit jeho romány *Der Zeugende Tod*¹⁸⁴ (1918),

¹⁸² Emil Pirchan: Bühnenland Romeos und Juliens, in.: Theater der Welt, 1937, s. 87-89

¹⁸³ Divadelní noviny, 22. 1. 1958, s. 6

¹⁸⁴ Emil Pirchan: Der zeugende Tod, Die Wende, Berlin, 1918

Pyramide (1922)¹⁸⁵ a novelu *Mensalströme*¹⁸⁶ (1923), kterou vydal pouze ve 285 výtiscích s vlastnoručně kreslenými vyobrazeními. Pod expresionistickým vlivem vznikla i dramata *Das Teufelselixier*¹⁸⁷ (1916), *Weinwunder*¹⁸⁸ (1918) a *Gong*¹⁸⁹ (1926).

Z jeho prací populárně naučných stojí za zmínku zejména *Bühnenbrevier*¹⁹⁰ (1938) a *Künstlerbrevier*¹⁹¹ (1939). Obě dvě knihy vyšly v nakladatelství Wilhelm Frick Verlag ve Vídni a konfrontují životní osudy umělců, osvětlují jejich názory a popisují řadu aspektů techniky tvorby. *Bühnenbrevier* se více věnuje různým scénografickým kuriozitám a anekdotám. Například zde zmiňuje okolnosti uvedení prvního elektrického osvětlení jeviště. „První divadlo vybavené Edisonovými žárovkovými lampami na kontinentu bylo to v Brně. Ale při slavnostním otevření se muselo publikum ze širokého a dalekého okolí poslat domů, protože toto tolik oslavované novodobé zařízení vypovědělo službu a ponořilo divadlo do hluboké tmy. Teprve mnohem později vyšly najevo skutečné příčiny. Chybou nebyl zkrat, ale zasloužilý strojmistr, který měl na starosti bezchybné fungování osvětlovacího vedení a který tak vydatně slavil v předvečer uvedení nového osvětlení, že zůstal příští den nezvěstným a nikdo další neměl odvahu tehdy ještě neznámé komplikované zařízení uvést do provozu.“¹⁹² S podnětnými zajímavostmi z uměleckého života přichází kniha *Künstlerbrevier*, kde najdeme cenná zjištění o osudech uměleckých děl i přehled vývoje pojetí umělců. S cennými zajímavostmi o vývoji faustovské tematiky v divadle přichází kniha *Faustbrevier*¹⁹³, vydaná v nakladatelství Richarda Bonga v Berlíně v roce 1917. Pestrou mozaiku z vývoje vídeňského

¹⁸⁵ Emil Pirchan: *Pyramide*, Axel Juncker Verlag, Berlin, 1922. V pozmeněné formě vychází kniha znovu roku 1946 pod názvem *Labyrinth der Liebe*.

¹⁸⁶ Emil Pirchan: *Mensalströme*, Waldhaus-Verlag, München/Berlin, 1923

¹⁸⁷ Emil Pirchan: *Das Teufelselixier*, Ein Legendenspiel nach E.T.A. Hoffmann, Axel Juncker Verlag, Berlin, 1916

¹⁸⁸ Emil Pirchan: *Weinwunder*, Ein Spiel in Sinntänzen, Die Wende, Berlin, 1918

¹⁸⁹ Emil Pirchan: *Gong*, Schauspiel vom Weinschwelg Litai-pe in 3 Akten, Gustav Kiepenheuer Verlag, Potsdam, 1926

¹⁹⁰ Emil Pirchan: *Bühnenbrevier*, Theatergeschichten, Kulissengeheimnisse, Kunstkuriosa aus allen Zeiten und Zonen, Wilhelm Frick Verlag, Wien, 1938

¹⁹¹ Emil Pirchan: *Künstlerbrevier*, Vom Arbeiten, Leben und Lieben der Maler, Bildhauer und Baumeister aus zwei Jahrtausenden in aller Welt, Wilhelm Frick Verlag, Wien, 1939

¹⁹² Emil Pirchan: *Bühnenbrevier*, Wilhelm Frick Verlag, Wien, 1938, s. 136

¹⁹³ Emil Pirchan: *Faustbrevier*, Deutsches Verlagshaus Bong&Co, Berlin, Leipzig, Wien, Stuttgart, 1917

divadelního života přináší knížka *Unsterbliches Wien*¹⁹⁴, vydaná v Berlíně v roce 1939. Anekdotickou povahu má práce *Die Lachende Maske*,¹⁹⁵ vydaná v roce 1940 v nakladatelství Wilhelma Fricka.

Za druhé světové války se Emil Pirchan zabývá také studiem dějin německého divadla, které pak předkládá beletristickou formou čtenářům. Z této doby pochází jeho monografická práce věnovaná herečce Tereze Krones¹⁹⁶ (1942), monografie tanečníků Fanny Elssler¹⁹⁷ (1940) a Haralda Kreutzberga¹⁹⁸ (1941) nebo vídeňských výtvarníků Hanse Makarta¹⁹⁹ (1942) a Gustava Klimta²⁰⁰ (1942).

Ve třicátých a čtyřicátých letech Pirchan píše odborné studie o scénografii. V nakladatelství Wilhelma Fricka ve Vídni vychází v roce 1945 kniha *Bühnenmalerei*.²⁰¹ Cenná je zde kapitola o malování diapozitivů a zhodnocení zkušeností z využívání projekce ve vídeňské opeře, kdy byly v roce 1935 zabudovány nové přístroje a optické soustavy pro projekci.²⁰² V padesátých letech vychází knihy *Das Maskenmachen und Schminken*²⁰³ (1951) a *Kostüm-Kunde*²⁰⁴ (1952). Obě práce měly sloužit především potřebám Pirchanovy školy, stejně jako kniha *Zweitausend Jahre Bühnenbild*, ve které Pirchan sleduje vývoj scénografie.

Emil Pirchan přispěl svou bohatou odbornou i populárně naučnou publicistickou činností k poznání scénografických metod a technických možností divadla své doby. Významně přispěl také k popularizaci oboru scénografie a jeho literární práce je cenným pramenem zkoumání dějin scénografie.

¹⁹⁴ Emil Pirchan: *Unsterbliches Wien, Vom Wiener Wurstel bis zum Burgtheater*, Gustav Kiepenheuer Verlag, Berlin, 1939

¹⁹⁵ Emil Pirchan: *Die lachende Maske, Bühnenwitze und -blitze*, Wilhelm Frick Verlag, Wien, 1940

¹⁹⁶ Emil Pirchan: *Therese Krones, Die Theaterkönigin Altwiens*, Wallishausser Verlag, Wien/Leipzig, 1942

¹⁹⁷ Emil Pirchan: *Fanny Elssler, Eine Wienerin tanzt um die Welt*, Wilhelm Frick Verlag, Wien, 1940

¹⁹⁸ Emil Pirchan: *Harald Kreuzberg, Sein Leben und seine Tänze*, Wien, 1941

¹⁹⁹ Emil Pirchan: *Hans Makart, Leben, Werk und Zeit*, Wallishausser Verlag, Wien/Leipzig, 1942

²⁰⁰ Emil Pirchan: *Gustav Klimt, Ein Künstler aus Wien*, Wallishausser Verlag, Wien, 1942

²⁰¹ Emil Pirchan: *Bühnenmalerei, Das Malen von Theaterdekorationen*, Wilhelm Frick Verlag, Wien, 1946

²⁰² V doplněném vydání vychází v roce 1950 v nakladatelství Otto Maiera v Ravensburgu s přidanou statí o moderní jevištní technice od Waltera Unruha.

²⁰³ Emil Pirchan: *Das Maskenmachen und Schminken, Anleitung zur Ausführung von Maskieren*, Otto Maier Verlag, Ravensburg, 1951

²⁰⁴ Emil Pirchan: *Kostüm-Kunde, Die Bekleidung aus fünf Jahrtausenden*, Otto Maier Verlag, Ravensburg, 1952

10. Závěr

Scénograf Emil Pirchan prošel za svůj život hned několika významnými středoevropskými centry. Po svých uměleckých začátcích ve Vídni, odchází do Mnichova, kde navrhuje plakáty a také si doplňuje vzdělání v oblasti jevištního výtvarnictví. Pirchanova výstava plakátové tvorby a také prvních jevištních návrhů v paláci Arco nastartuje jeho kariéru scénografa, když si jej na jejím základě vybírá Albert Steinrück a Pirchan tak získává prestižní místo vedoucího jevištního výtvarníka v mnichovském Státním divadle. Už ve svých prvních návrzích se staví proti dekorativní scénografii a užívá jednoduchých scénografických prostředků. Pro toto jeho počáteční období je také charakteristická výrazná barevnost. Reakcí na úspěšnou výpravu k Wedekindovu *Herakleovi* byla jedinečná nabídka stát se jevištním výtvarníkem Státního divadla v Berlíně. Ve spolupráci s režisérem Leopoldem Jessnerem zde vytvořil základnu pro německý divadelní expresionismus. Jejich první spolupráce při výpravě Schillerova *Viléma Tella* vyvolala obrovský skandál u publika nejen pro herecký styl, ale hlavně pro důsledné oproštění prostoru od všech detailů. Dominantní hrací plochou na jevišti se stal systém schodů, označovaný v literatuře jako Jessnerovo schodiště. Právě inscenace režírované Jessnerem a vypravené Pirchanem byly ve svém období vrcholem a ukázaly nový směr. Pro sezónu 1931/1932 přijímá Pirchan místo vedoucího výpravy pražského Německého divadla, pro které pracuje následující čtyři roky. Z Prahy zasílá své scénické návrhy také do Brna, kde pracoval pro německé divadlo v Německém domě, Redutu a divadlo Na hradbách. Jeho návrhy pro pražské německé divadlo, ani pro brněnské scény už nebyly utvářeny stylově formující silou, jako návrhy z dvacátých let, ale přesto zde zanechal pozoruhodné dílo, abstraktní i realistické, které rozhodně stojí za zmínku. V roce 1936 nastupuje jako výtvarník do vídeňského Burgtheateru, kterému zůstává věrný až do konce své scénografické kariéry.

V tomto období u něj dochází k přechodu k realistickému pojetí výpravy. V Pirchanově tvorbě ve Vídni vystupuje v jeho návrzích výrazněji než dříve forma spirály a Pirchan požaduje, aby tuto formu používali i jeho žáci. Dalo by se nadneseně říci, že spirála je charakteristickým rysem i pro jeho osobu. To stálé hledání, proměna, sledování a upírání se na něco nového bez chvíle odpočinku. Za svůj bohatý umělecký život vypravil Pirchan stovky představení, a působil, či spolupracoval s významnými evropskými divadelními scénami. Přesto je dnes téměř zapomenut. Jeho dílo je uchováváno v mnoha evropských i českých muzeích, ale není vystavováno. Záměrem předkládané práce bylo představit pozoruhodné životní dílo scénografa Emila Pirchana a zaplnit tak bílé místo v dějinách středoevropského divadla.

11. Prameny a literatura

Archiv města Brna, domovská práva, 113516, 113517 AMB, M 6 / 61, 405.

Archiv Národního muzea, HG D 17 946.

Archiv Národního muzea, HG D 17 951.

Archiv Národního muzea, HG D 17 954 – 966.

Bondi, Gustav: Geschichte des Brünner deutschen Theaters 1600 – 1925, Brno, 1924.

Brauneck, Manfréd: Theater im 20. Jahrhundert, Hamburk, 1986.

Brockett, Oscar G.: Dějiny divadla, Praha, 1999.

Cejpek, Václav: Německé divadlo v Brně v letech 1918 – 1933, In.: Divadelní revue, č. 4, Praha, 1990, s. 29 – 42.

Craig, Edward Godon: Herec a nadloutka, In.: Loutkář, roč. 43, č. 10, 1993, s. 219 – 220.

Dreier, Martin: Adolphe Appia – divadelní reformátor (1862 – 1928), In.: Divadelní revue, č. 1, Praha, 2002, s. 35 – 41.

Das Interieur VI, 1905, s. 125.

Das Interieur IX, 1908, s. 31.

Das Interieur X, 1909, s. 6, 7, 8, 11.

Der Architekt XIII, 1907, s. 36.

Der Architekt XI, 1905, s. 115, 116.

Der Architekt XII, 1906, s. 25.

Der Architekt XIII, 1907, s. 36.

Der Architekt XIV, 1908, s. 54, 90, 91.

Der Architekt XV, 1906, s.11, 85, 92.

Deutsche Kunst und Dekoration XXI – 1907 / 1908, s. 209.

Deutsche Zeitung Bohemia, 9. 6. 1934.

Divadelní noviny, 22. 1. 1958, s. 6.

Fischer – Lichte, Erika: Kurze geschichte des deutschen Theaters, Franke Verlag, Tübingen, 1993.

Flodrová, Helena, Fuchs, Kamil, Sommer, Stanislav: Rekonstrukce budovy Reduty v Brně, Zprávy památkové péče, roč. XIX, č. 1-2, 1959, s. 38 – 45.

Frejka, Jiří: Železná doba divadla, Melantrich, Praha, 1945.

Fünfzig Jahre deutsch – mährischer Kunst, Jubiläumsausstellung des Mährischen Kunstvereins im Künstlerhaus in Brünn, 22. 10. – 22. 11. 1922, č. kat. 174, 175.

Havlíčková, Margita: Brněnské německé profesionální divadlo ve sbírkách Moravského zemského muzea, In.: Ztracené kontexty, K souvztažnostem české a německy mluvící kultury v Čechách a na Moravě, Brno, 2004, s. 152 - 159.

Jhering, Herbert: Der Kampf ums Theater und andere Streitschriften 1918 bis 1933, Berlin, 1974.

Jessner, Leopold: Das Theater – ein Vortrag In: Die Scene, březen 1928, s. 66 – 74.

Jeviště, 1921, s. 743.

Jeviště, 1922, s. 398.

Kazda, Jaromír: Kapitoly z dějin divadla, Praha, 1998.

Kindermann, Heinz: Theatergeschichte Europas, svazek 8, Salzburg, 1968, s. 181 – 182.

Kol.: Československý hudební slovník osob a institucí, sv. 2, Praha, 1965, s. 465.

Kol.: Dějiny českého divadla 4, Praha, 1983.

Kol.: Soupis repertoáru Národního divadla, Praha, 1983, sv. 2, záznam 2015.
Lidové noviny, 10. května 1935.

Lidové noviny, 28. září 1936.

Ludvová, Jitka: Československé státní ceny pro německé hudebníky, In.: Hudební věda, č. 2, Praha, 1995, s. 99 – 126.

Ludvová, Jitka: Divadelní encyklopedie, Emil Pirchan, In.: Divadelní revue, č. 4, Praha, 2005,

s. 76 – 77.

Ludovová, Jitka: Deutscher Theaterverein, In.: Divadelní revue, č. 1, Praha, 2004, s. 84 – 89.

Meyers Neues Lexikon in acht bänden, svazek II., B – E, Lipsko, 1962, s. 120.

Moravské zemské muzeum, divadelní oddělení, Fidelio, inv. č. 23/N, sign. III - 298.

Moravské zemské muzeum, divadelní oddělení, Kouzelná flétna, inv. č. 418/N, sign. I – 180.

Moravské zemské muzeum, divadelní oddělení, Nejpravdivější sen, inv. č. F 6534 – 6541.

Moravské zemské muzeum, divadelní oddělení, Tannhäuser, inv. č. 287/N, sign. II – 6.

Moreck, Kurt: Allgemeine Zeitung, Mnichov, 5. 1. 1919.

Mráz, Bohumír: Dějiny výtvarné kultury 3, Praha, 2000.

Němec, Bohumil: Ottův slovník naučný nové doby, díl 4, sv. 2, Praha, 1937.

Pavis, Patricie: Divadelní slovník, Slovník divadelních pojmů, Praha, 2003.

Pazourek, Gustav: Katalog zur Ausstellung von Emil Pirchan im Landesgewerbemuseum in Stuttgart, Mnichov, 1917.

Pirchan, Emil: Bühnenland Romeos und Juliens, In.: Theater der Welt, 1937, s. 87-89.

Pierwoss, Klaus: Der Szenen- und Kostümbildner Emil Pirchan, dizertační práce, Vídeň, 1970.

Pozzeto, Marco: Die Schule Otto Wagners 1894 – 1912, Vídeň, Mnichov, 1980.

Prager Presse, 28. 9. 1931.

Prager Presse, 29. 5. 1935.

Prager Tagblatt, 8. 12. 1934.

Prager Tagblatt, 30. 1. 1936.

Průša, Petr: Emil Pirchan, In.: Prolegomena scénografické encyklopedie 17, Praha, 1973, s. 50 – 55.

Ptáčková, Věra: Vlastislav Hofman a počátky českého divadelního expresionismu, In.: Interscena, roč. 2, č. 1, 1980, s. 15.

Ptáčková, Věra: Česká scénografie XX. století, Odeon, Praha, 1982.

Sedlářová, Jitka: Architekt, sochař, medailér a výtvarný pedagog Viktor Oppenheimer, In.: Židovská Morava, židovské Brno, Brno, 2001, s. 59 – 65.

Sedlářová, Jitka: Ein unvollständiger Bericht über Emil Pirchan, In.: Die Korngolds – ihre Zeit und Zeitgenossen, Brno, 2000, s. 79 – 85.

Schepelmann – Rieder, Erika: Emil Pirchan und das expressionistische Bühnenbild, Bergland Verlag, Vídeň, 1964.

Scherl, Adolf: Expresionistické divadlo na pražských německých a českých scénách 1914 – 1925, In.: Divadelní revue, č. 4, Praha, 2000, s. 36 – 44.

Scherl, Adolf: Renato Mordo a jeho operní režie v Československu, In: Divadelní revue 1, Praha, 2003, s. 29.

Srba, Bořivoj: Ztracené kontexty – Úkoly české teatrologie při výzkumu německy mluvícího divadla, In.: Ztracené kontexty, K souvztažnostem české a německy mluvící kultury v Čechách a na Moravě, Brno, 2004, s. 13 - 33.

Stamberg, Ursula: Německé divadlo v Praze ve 30. letech, In.: Hudební věda, č. 4, Praha, 1996, s. 319 – 330.

Steinhardt, Erik: Renaissance der Prager deutschen Oper, Der Auftakt 12, 1932, s. 228.

Telcová, Jiřina: Divadelní výtvarnictví a jeho vývoj na brněnské scéně v letech 1920 – 1952, Brno, 1953.

Telcová, Jiřina: Paleta a maska, Scénografie brněnského divadla v letech 1884 – 1944, Brno, 1988.

Thieme – Becker: Allgemeines Lexikon der Bildende Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, svazek XXVII, Lipsko, 1933, s. 84.

Theatermuseum Wien, Spiel um die Welt, inv. č. HG 37 434 -37.

Toman, Prokop: Nový slovník československých umělců, II, Ostrava, 1993.

Trilse, Christoph a kol.: Theater Lexikon, Berlin, 1977.

Vitruvius Pollio, Marcus: Deset knih o architektuře, Praha, 1953.

Vollmer, Hans: Allgemeines lexikon der Bildenden Künstler des XX. Jahrhunderts, svazek III., Lipsko, 1956, s. 595.

Zednicek, Walter: Wagnerova škola, katalog výstavy, Harmincova síň Slovenského národního muzea, Bratislava, 1994.

11.1 Literární dílo Emila Pirchana

Pirchan, Emil: Der zeugende Tod, Die Wende, Berlin, 1918.

Pirchan, Emil: Pyramide, Axel Juncker Verlag, Berlin , 1922.

Pirchan, Emil: Mensalströme, Waldhaus-Verlag, München/Berlin, 1923.

Pirchan, Emil: Das Teufselixier, Ein Legendenspiel nach E.T.A. Hoffmann, Axel Juncker Verlag, Berlin, 1916.

Pirchan, Emil: Weinwunder, Ein Spiel in Sinntänzen, Die Wende, Berlin, 1918.

Pirchan, Emil: Gong, Schauspiel vom Weinschweg Litai-pe in 3 Akten, Gustav Kiepenheuer Verlag, Potsdam, 1926.

Pirchan, Emil: Bühnenbrevier, Theatergeschichten, Kulissengeheimnisse, Kunstkuriosa aus allen Zeiten und Zonen, Wilhelm Frick Verlag, Wien, 1938.

Pirchan, Emil: Künstlerbrevier, Vom Arbeiten, Leben und Lieben der Maler, Bildhauer und Baumeister aus zwei Jahrtausenden in aller Welt, Wilhelm Frick Verlag, Wien, 1939.

Pirchan, Emil: Faustbrevier, Deutsches Verlagshaus Bong&Co, Berlin, Leipzig, Wien, Stuttgart , 1917.

Pirchan, Emil: Unsterbliches Wien, Vom Wiener Wurstel bis zum Burgtheater, Gustav Kiepenheuer Verlag, Berlin, 1939.

Pirchan, Emil: Die lachende Maske, Bühnenwitze und -blitze, Wilhelm Frick Verlag, Wien, 1940.

Pirchan, Emil: Therese Krones, Die Theaterkönigin Altwiens, Wallishausser Verlag, Wien/Leipzig, 1942.

Pirchan, Emil: Fanny Elssler, Eine Wienerin tanzt um die Welt, Wilhelm Frick Verlag, Wien, 1940.

Pirchan, Emil: Harald Kreuzberg, Sein Leben und seine Tänze, Wien, 1941.

Pirchan, Emil: Hans Makart, Leben, Werk und Zeit, Wallishausser Verlag, Wien/Leipzig, 1942.

Pirchan, Emil: Gustav Klimt, Ein Künstler aus Wien, Wallishausser Verlag, Wien, 1942.

Pirchan, Emil: Bühnenmalerei, Das Malen von Theaterdekorationen, Wilhelm Frick Verlag, Wien, 1946.

Pirchan, Emil: Das Maskenmachen und Schminken, Anleitung zur Ausführung von Maskieren, Otto Maier Verlag, Ravensburg, 1951.

Pirchan, Emil: Kostüm-Kunde, Die Bekleidung aus fünf Jahrtausenden, Otto Maier Verlag, Ravensburg, 1952.

12. Chronologický soupis divadelních výprav provedených Emilem Pirchanem

1918

- DAS CHRISTELFLEIN (Kostýmy) / Nationaltheater München
(7. 12. 1918, režisér Wirk, dirigent Walter)
- HANNIBAL / Nationaltheater München
(20. 12. 1918, režisér Steinrück)

1919

- DER SCHÖPFER / Residenztheater München
(8. 1. 1919, režisér Basil)
- MEDEA / Nationaltheater München
(3. 3. 1919, režisér Lützenkirchen)
- SILHOUETTEN / Nationaltheater München
(5. 3. 1919, choreograf Kröller, dirigent Schlosser)
- SCHAHRAZADE / Nationaltheater München
(30. 3. 1919, režisér Wirk, dirigent Hess)
- HEIRAT / Residenztheater München
(14. 6. 1919, režisér Schwanneke)
- HERAKLES / Prinzregententheater München
(1. 9. 1919, režisér Steinrück)
- MARIA STUART / Staatstheater Berlin
(14. 10. 1919, režisér Bruck)
- ER KANN NICHT BEFEHLEN / Nationaltheater München
- KLEIN IDAS BLUMEN / Staatsoper Berlin
- SILHOUETTEN / Staatsoper Berlin
(5. 12. 1919, choreograf Kröller, dirigent Stiedry, Urack)
- WILHELM TELL / Staatstheater Berlin
(13. 12. 1919, režisér Jessner)
- ROMEO UND JULIA / Prinzregententheater München
(25. 12. 1919, režisér Liebscher)

1920

- DER GERETTETE ALKIBIADES / Residenztheater München
(29. 1. 1920, režisér Liebscher)

- 1913 / Residenztheater München
(14. 2. 1920, režisér Schwanneke)
- DER MARQUIS VON KEITH / Staatstheater Berlin
(12. 3. 1920, režisér Jessner)
- ALKESTIS / Staatstheater Berlin
(22. 4. 20, režisér Bruck)
- LICHT – VERSIEGELT / Staatsoper Berlin
(20. 5. 1920, choreograf Kröller, dirigent Urack – režisér Holy, dirigent Blech)
- JOURNALISTEN / Staatstheater Berlin
(režisér Legal)
- GODIVA / Staatstheater Berlin
(5. 10. 1920, režisér Legal)
- RICHARD III. / Staatstheater Berlin
(5. 11. 1920, režisér Jessner)
- DER MASKENSCHNITZER / Staatstheater Berlin
(režisér Legal)
- AMORETTEN / Staatsoper Berlin
(6. 12. 1920, choreograf Kröller, dirigent Schmalstich)

1921

- DIE STERNE / Staatstheater Berlin
(7. 1. 1921, režisér Bruck)
- TORQUATO TASSO / Staatstheater Berlin
(14. 1. 1921, režisér Berger)
- JOSEPHSLEGENDE – TAMOFA / Staatsoper Berlin
(4. 2. 1921, choreograf Kröller, dirigent Urack)
- FIESCO / Staatstheater Berlin
(6. 5. 1921, režisér Jessner)
- TURANDOT / Staatsoper Berlin
(19. 5. 1921, režisér Hörth)
- DER FREISCHÜTZ / Staatsoper Berlin
(18. 6. 1921, režisér Hörth, dirigent Stiedry)
- BITTE ZAHLEN! / Nelsontheater Berlin
(4. 10. 1921, režisér Burg, dirigent Petösi, choreograf Negrel)
- OTHELLO / Staatstheater Berlin
(11. 11. 1921, režisér Jessner)
- DER ZAUBERGEIGER / Staatsoper Berlin
(28. 11. 1921, choreograf Kröller, dirigent Weissmann)
- LEONCE UND LENA – DIENER ZWEIER HERREN / Staatstheater Berlin
(16. 12. 1921, režisér Bruck)
- DIE VÖGEL / Staatsoper Berlin
(20. 12. 1921, režisér Hörth, dirigent Stiedry)

1922

- DER SCHATZGRÄBER / Staatsoper Berlin
(3. 4. 1922, režisér Hörth, dirigent Kleiber)
- VOM SCHATTEN ZUM LICHT / Staatsoper Berlin
(20. 5. 1922, choreograf Kröller, dirigent Weissmann)
- MADAME POMPADOUR / Berliner Theater

- (9. 9. 1922, režisér Welisch, dirigent Fall)
- SALOME / Staatsoper Berlin
(11. 10. 1922, režisér Hörth, dirigent Schillings)
- WIR STEHN VERKEHRT / Nelsontheater Berlin
(choreografové Blanvalet, Jansen-Jacobs, dirigent Nelson)
- SYLVIA / Staatsoper Berlin
(30. 11. 1922, choreograf Kröllner, dirigent Weissmann)
- FREDIGUNDIS / Staatsoper Berlin
(9. 12. 1922, režisér Hörth, dirigent Stiedry)
- JOSEFSLEGENDE / Národní divadlo Praha
(choreograf Kröllner, dirigent Ostreil)

1923

- KÖNIGIN TAMARA / Staatstheater Berlin
(10. 3. 1923, režisér Bruck)
- GIANNI SCHICCHI – VERSIEGELT / Staatsoper Berlin
(25. 4. 1923, režisér Holy, dirigenti Stiedry, Blech)
- KREISLERS ECKFENSTER / Theater in der Königgrätzer Strasse Berlin
(28. 5. 1923, režiséři Meinhard, Bernauer, dirigent Uraek)
- ZE ŽIVOTA HMYZU / Theater in der Königgrätzer Strasse Berlin
- HOFFMANN'S ERZÄHLUNGEN / Hochschultheater Berlin
- TÖRICHTE JUNGFRÄUEN / Operettentheater Wien
- DRUNTER UND DRÜBER / Th. i. Admiralspalast Berlin
(režisér Haller, choreograf Jackson, dirigent Guttmann)
- ÜBERTEUFEL / Staatstheater Berlin
- FALSTAFF / Staatsoper Berlin
(16. 10. 1923, režisér Holy, dirigent Meyrowitz)
- TÄNZE / Staatsoper Berlin
- CANDIDA / Schillertheater Berlin
(24. 11. 1923, režisér Kalser)
- VIEL LÄRM UM NICHTS / Staatstheater Berlin
(31. 12. 1923, režisér Fehling)

1924

- DAS STIFTUNGSFEST / Schillertheater Berlin
(22. 1. 1924, režisér Legal)
- DIE EMPÖRUNG DES LUCIUS / Staatstheater Berlin
(2. 2. 1924, režisér Fehling)
- SOMMERNACHTSTRAUM / Th. i. d. Königgrätzer Strasse, Berlin
(9. 2. 1924, režisér Bruck)
- JENUFA / Staatsoper Berlin
(17. 3. 1924, režisér Holy, dirigent Kleiber)
- DIE NIBELUNGEN / Staatstheater Berlin
(8. 4. 1924, režisér Fehling)
- ANTIGONE / Stadttheater Hannover
- DIE TOTE STADT / Staatsoper Berlin
(12. 4. 1924; režisér Hörth, dirigent Szell)
- KÖNIG NICOLÒ / Schillertheater Berlin
(25. 4. 1924, režisér Jessner)

- DER FERNE KLANG / Städt. Bühnen Hannover
(17. 5. 1924, režisér Winkelmann, dirigent Krasselt)
- KORALLENKETTILIN / Schillertheater Berlin
(17. 5. 1924, režisér Legal)
- RIGOLETTO / Staatsoper Berlin
(20. 6. 1924, režisér Hörth, dirigent Kleiber)
- DAS RHEINGOLD Společně inscenovaný Prsten Nibelungů v
Novém německém divadle v Praze
(9. 7. 1924)
- DIE WALKÜRE (režisér Hörth, dirigent Zemlinsky)
(10. 7. 1924)
- SIEGFRIED
(13. 7. 1924)
- GÖTTERDÄMMERUNG
(16. 7. 1924)
- TARTÜFF / Staatstheater Berlin
- JOSEFSLEGENDE / Stadttheater Zürich
- KAMMERTÄNZE / Staatsoper Berlin
- TORQUATO TASSO / Staatstheater Berlin
(15. 10. 1924, režisér Josef)
- DIE KRONBRAUT / Schillertheater Berlin
(režisér Martin)
- SCHLAGOBERS / Stadttheater Breslau
(9. 10. 1924, choreograf Semmler, dirigent Richard Strauss)
- ZWINGBURG / Staatsoper Berlin
(21. 10. 1924, režisér Hörth, dirigent Kleiber)
- IRRELOHE / Stadttheater Leipzig
(25. 10. 1924, režisér Bruggmann)
- ARLECCHINO – DIE NÄCHTLICHEN / Staatsoper Berlin
(26. 11. 1924, režisér Hörth, dirigent Kleiber - choreograf Terpis, dirigent Meyrowitz)
- AUS DEM LEBEN DER INSEKTEN / Theater in der Königgrätzer Strasse Berlin
(režisér Emil Pirchan)

1925

- TRAVIATA / Staatsoper Berlin
(9. 2. 1925, režisér Hörth, dirigent Kleiber)
- TANNHÄUSER-PARODIE / Metropoltheater Berlin
(21. 2. 1925, režisér Jessner)
- DER FERNE KLANG / Staatsoper Berlin
(11. 5. 1925, režisér Hörth, dirigent Kleiber)
- RHEINISCHE REBELLEN / Staatstheater Berlin
(16. 5. 1925, režisér Jessner)
- GLÜCKSPILZ / Staatstheater Berlin
(režisér Rameau)
- BRAND IM OPERNHAUS / Staatstheater Berlin
(3. 6. 1925, režisér Neubauer)
- DOPPELSELBSTMORD / Schillertheater Berlin
(režisér Neubauer)
- JUGEND / Staatstheater Berlin
(20. 6. 1925, režisér Fehling)
- ANNEMARIE / Schillertheater Berlin

- (Sommer 1925, režisér Ziekel, dirigent Schachner)
- DIE GROSSE KATHARINA / Staatstheater Berlin
(režisér Fehling)
- DIE JUNGFAU VON OHLEANS / Schillertheater Berlin
(31. 8. 1925, režisér Neubauer)
- DER BÄR / Schillertheater Berlin
- BORIS GODUNOW / Staatsoper Wien
(24. 10. 1925, režisér Mutzenbecher, dirigent Schalk)
- KAPITÄN BRASSBOUNDS BEKEHRUNG / Schillertheater Berlin
(17. 11. 1925, režisér Neubauer)
- IM WEISSEN RÖSSL / Staatstheater Berlin
(31. 12. 1925, režisér Fehling)

1926

- GONG / Stadttheater Magdeburg
(25. 1. 1926, režisér Winds)
- BORIS GODUNOW / Staatsoper Berlin
(18. 2. 1926, režisér Hörth, dirigent Szell)
- DUELL AM LIDO / Schillertheater Berlin
(20. 2. 1926, režisér Jessner)
- KYRITZ-PIRITZ / Schillertheater Berlin
(19. 3. 1926, režisér Rameau)
- NICKEL UND DIE 36 GERECHTEN / Schillertheater Berlin
(28. 4. 1926, režisér Florath)
- DON MORTE! / Staatsoper Kroll Berlin
- DIE VOGELSCHEUCHE / Staatsoper Kroll Berlin
(28. 5. 1926, choreograf Terpis, dirigent Meyrowitz)
- DIE WELT, IN DER MAN SICH LANGWEILT / Staatstheater Berlin
(8. 6. 1926, režisér Patry)
- EIN MASKENBALL / Staatsoper Kroll
(30. 6. 1926, režisér Hörth, dirigent Kleiber)
- AMPHITRYON / Staatstheater Berlin
(4. 9. 1926, režisér Jessner)
- DIE BESTE POLIZEI / Staatstheater Berlin
(3. 10. 1926, režisér von Naso)
- DIE GEZEICHNETEN / Stadttheater Hannover
(19. 11. 1926, režisér Winkelmann, dirigent Krasselt)
- WILHELM TELL / Grosses Schauspielhaus Berlin

1927

- SPANISCHES FEST – VERSIEGELT / Staatsoper Berlin
(22. 1. 1927, režisér Holy, dirigent Blech – choreograf Terpis, dirigent Blech)
- CAVALLERIARUSTICANA – BAJAZZO / Staatsoper Kroll Berlin
(30. 1. 1927, režisér Kuhn, dirigent Blech – režisér Hörth, dirigent Blech)
- KILIAN ODER DIE GELBE ROSE / Staatstheater Berlin
(2. 2. 1927, režisér Engel)
- RAZZIA / Schillertheater Berlin
(4. 2. 1927, režisér Martin)
- TRAGÖDIE DER LIEBE / Thaliatheater Hamburg
(9. 2. 1927, režisér Holz)

- DER BARBIER VON SEVILLA / Staatsoper Berlin
(23. 2. 1927, režisér Holy, dirigent Szell)
- SALOME / Stadttheater Osnabrück
(30. 3. 1927, režisér Hörth)
- DER WILDSCHÜTZ / Staatstheater Berlin
(5. 4. 1927, režisér Holy, dirigent Kleiber)
- MUSIK / Schillertheater Berlin
(7. 5. 1927, režisér Engel)
- DER TROUBADOUR / Staatsoper Berlin
(30. 5. 1927, režisér Hörth, dirigent Blech)
- SPIEL IM LICHT / Stadttheater Magdeburg
- MASS FÜR MASS / Staatstheater Berlin
(11. 6. 1927, režisér Fehling)
- FRAU VON FORMAT / Theater des Westens Berlin
(režisér Welisch, choreograf Arno, dirigent Hauke)
- TREIBJAGD / Schillertheater Berlin
(režisér Martin)
- AMPHITRYON / Stadttheater Köln
(20. 10. 1927, režisér Jessner)
- BALLETT DER TECHNIK / Marmorsaal Berlin
- EGMONT / Künstlertheater Berlin
- WEH DEM, DER LÜGT / Schillertheater Berlin
(11. 11. 1927, režisér Engel)
- PENTHESILEA / Staatstheater Berlin
(15. 12. 1927, režisér Gielen)

1928

- ENDE GUT, ALLES GUT / Schillertheater Berlin
(28. 1. 1928, režisér Hoffmann-Harnisch)
- CLA VIGO / Schillertheater Berlin
(režisér Fehling)
- DER VERSCHWENDER / Künstlertheater Berlin
- ES LIEGT IN DER LUFT / Komödie Berlin
(15. 5. 1928, choreograf Erdelyi-Page)
- ZWISCHEN TANZENDEN KLEIDERN / Staatstheater Berlin
(25. 5. 1928, režisér Hoffmann-Harnisch)
- EIN SOMMERNACHTSTRAUM / Freilichttheater Jungfernheide Berlin
- DIE VERSUNKENE GLOCKE / Künstlertheater Berlin
(16. 6. 1928, režisér Lind)
- RHEINGOLD / Staatsoper Berlin
(26. 6. 1928, režisér Hörth, dirigent Kleiber)
- MORD IM HINTERHAUS / Schillertheater Berlin
(28. 6. 1928, režisér Hoffmann-Harnisch)
- OBERON / Stadttheater Magdeburg
- GAS / Staatstheater Berlin
- HERR DOKTOR, HABEN SIE ZU ESSEN? / Schillertheater Berlin
(9. 9. 1928, režisér Lindtberg)
- MAGGIE / Staatstheater Berlin
(14. 9. 1928, režisér Bildt)
- EIN MASKENBALL / Staatsoper Berlin

- (19. 10. 1928, režisér Hörth, dirigent Kleiber)
- DIE WALKÜRE / Staatsoper Berlin
(3. 11. 1928, režisér Hörth, dirigent Blech)
- PIERROT UND CO. / Schauspielhaus Hannover
- KÖNIG DROSSELBART / Künstlertheater Berlin
(6. 12. 1928, režisér Lind)
- IST ER GUT, IST ER BÖSE / Schillertheater Berlin
(25. 12. 1928)

1929

- HANS IM SCHNAKENLOCH / Staatstheater Berlin
(4. 1. 1929, režisér Gynt)
- FÜNF WÜNSCHE / Staatsoper Berlin
(12. 1. 1929, choreograf Terpis, dirigent Spies)
- NATHAN DER WEISE / Theater des Westens Berlin
- SIEGFRIED / Staatsoper Berlin
- DIE SCHWÄRMER / Theater in der Jacobstrasse Berlin
(režisér Lherman)
- GÖTTERDÄMMERUNG / Staatsoper Berlin
(17. 5. 1928, režisér Hörth, dirigent Blech)
- AMPHITRYON / Theater im Neuen Palais Potsdam
(1. 6. 1928, režisér Jessner)
- ANDRE CHENIER / Staatsoper Berlin
(režisér Hörth, dirigent Szell)
- TREIBJAGD / Schillertheater Berlin
- 2 X 2 = 5 / Staatstheater Berlin
(režisér Rameau)
- DER ZERBROCHENE KRUG – KOMÖDIE DER IRRUNGEN / Thaliatheater Berlin
(režisér Hoffmann – Harnisch)
- TRAUMJÄGER / Lessingtheater Berlin
(1. 12. 1929, režisér Lherman)
- BOXER / Staatstheater Berlin
- SO UND SO GEHT DER WIND / Schillertheater Berlin
(31. 12. 1929, režisér Hoffmann-Harnisch)

1930

- TRAVIATA / Staatsoper Berlin
(15. 2. 1930, režisér Hörth, dirigent Kleiber)
- DAS FRIEDENSFEST / Schillertheater Berlin
(8. 3. 1930, režisér Weichert)
- FAUST / Teatro Colon, Buenos Aires
- DES MEERES UND DER LIEBE WELLEN / Theater am Nollendorfsplatz Berlin
(6. 5. 1930, režisér Lind)
- DALIBOR / Deutsches Theater Prag
(25. 5. 1930, režisér Volkner, dirigent Szell)
- DER MANN MIT DEM KLEPPER / Schillertheater Berlin
(28. 6. 1930, režisér Legal)
- DIE ZAUBERFLÖTE / Deutsches Theater Prag
(28. 9. 1930, režisér Moor, dirigent Szell)

- DALIBOR / Stadttheater Zürich
- KÖNIG – DIE ZIERPUPPEN / Staatsoper Berlin
(27.10. 1930, režisér Hörth, dirigent Lert – režisér Holy, dirigent Lert)
- FLIEG, ROTER ADLER VON TIROL / Lessingtheater Berlin
- SCHWANDA, DER DUDELSACKPFEIFER / Nationaloper Helsingfors
- KATHARINA KNIE / Komische Oper Berlin
(7. 12. 1930, režisér Lind)
- FREMDE ERDE / Staatsoper Berlin
(10. 12. 1930, režisér Hörth, dirigent Kleiber)
- SILVESTERSPUK / Staatsoper Berlin
(31. 12. 1930, choreograf von Laban, dirigent Spies)

1931

- JEDERMANN / Teatro Colon Buenos Aires
- DIE RÄUBER / Teatro Colon Buenos Aires
- ARGENTINISCHE KOMÖDIE / Teatro Colon Buenos Aires
- KÄTHCHEN VON HEILBRONN / Komische Oper Berlin
- DIE MATRONE VON EPHEBUS / Schillertheater Berlin
(15. 2. 1931, režisér Lindtberg)
- DIE MACHT DES SCHICKSALS / Hochschultheater Berlin
- DIE MITSCHULDIGEN / Schillertheater Berlin
- MANON LESCAUT / Staatsoper Berlin
(13. 4. 1931, režisér Holy, dirigent Blech)
- DER FERNE KLANG / Staatsoper Berlin
(25. 4. 1931, režisér Hörth, dirigent Kleiber)
- WIE PLANETEN / Staatsoper Berlin
(9. 5. 1931, choreograf Kreutzberg)
- DAS NÜRNBERGISCHEI / Schillertheater Berlin AIDA / Deutsches Theater Prag
- DER WEIBSTEUFEL / Wallnertheater Berlin
- DAS HERZ / Deutsches Theater Prag
(28. 11. 1931, režisér Schuh)
- AIDA/ Deutsches Theater Prag
(28. 9. 1931)

1932

- MADAME L'ARCHIDUC / Deutsches Theater Prag
- SPUK IM SCHLOSS / Deutsches Theater Prag
- SIZILIANISCHE VESPER / Staatsoper Berlin
(5. 6. 1932, režisér Hörth, dirigent Kleiber)
- DER KAUFMANN VON VENEDIG / Deutsches Theater Prag
(2. 9. 1932, režisér Liebl)
- DIE DREI MUSKETIERE / Deutsches Theater Prag
(3. 9. 1932, režisér Mordo, dirigent Komlos)
- DIE HOCHZEIT DES FIGARO / Deutsches Theater Prag
(7. 9. 1932, režisér Mordo, dirigent Szell)
- RAUHNACHT / Deutsches Theater Prag
(17. 9. 1932, režisér Liebl)
- SAMSON UND DELILA / Deutsches Theater Prag

- (25. 9. 1932, režisér Mordo, dirigent Szell)
- DREIMAL OFFENBACH / Deutsches Theater Prag
(29. 9. 1932, režisér Mordo, dirigent Rudolf)
- RIGOLETTO / Deutsches Theater Prag
(16. 10. 1932, režisér Rudolf, dirigent Votto)
- BAJAZZO / Deutsches Theater Prag
- CAVALLERIA RUSTICANA / Deutsches Theater Prag
- OTHELLO / Deutsches Theater Prag
(15. 11. 1932, režisér Mordo, dirigent Votto)
- DIE ECHTEN SEDEMUNDS / Staatstheater Berlin
- HOFFMANNS ERZÄHLUNGEN / Deutsches Theater Prag
(25. 12. 1932, režisér Mordo, dirigent Szell)

1933

- ORPHEUS UND EURYDIKE / Deutsches Theater Prag
(18. 1. 33, režie a choreografie Wallmann, dirigent Rudolf)
- DIE SCHÖNE GALATHEE / Kleine Bühne Prag
(29. 1. 1933, režisér Mordo, dirigent Komlos)
- CARMEN / Deutsches Theater Prag
(5. 2. 1933, režisér Erhardt, dirigent Rudolf)
- DIE KÖNIGIN VON SABA / Deutsches Theater Prag
(2. 4. 1933, režisér Mordo, dirigent Kienzl)
- DON GIOVANNI / Deutsches Theater Prag
(21. 4. 1933, režisér Mordo, dirigent Szell)
- VERLOBUNG IM TRAUM / Deutsches Theater Prag
(18. 5. 1933, režisér Mordo)
- LOHENGRIN / Deutsches Theater Prag
(4. 6. 1933, režisér Graf, dirigent Szell)
- DIE ZAUBERFLÖTE / Landestheater Brünn
(21. 6. 1933, režisér Gavella, dirigent Sachs)
- WILHELM TELL / Deutsches Theater Prag
(2. 9. 1933, režisér Liebl)
- TANNHÄUSER / Deutsches Theater Prag
(3. 9. 1933, režisér Graf, dirigent Szell)
- JOHN GABRIEL BORKMANN / Deutsches Theater Prag
- MANTEL, HUT / Deutsches Theater Prag
- BALL IM SAVOY / Deutsches Theater Prag
(9. 9. 1933, režisér Mordo, dirigent Komlos)
- DER BARBIER VON SEVILLA / Staatsoper Berlin
(7. 1. 1933, režisér Hörth, dirigent Kleiber)
- DIE VERKAUFTE BRAUT / Deutsches Theater Prag
(14. 12. 1933, režisér Graf, dirigent Kienzl)
- KAMPF UNTER MÄDCHEN / Deutsches Theater Prag
- DIE REGIMENTSTOCHTER / Deutsches Theater Prag
(režisér Mordo, dirigent Rudolf)

1934

- DER EINGEBILDETE KRANKE / Deutsches Theater Prag
- GOTTESKIND / Sudetenbühne
- BORIS GODUNOV / Deutsches Theater Prag
(4. 2. 1934, režisér Mordo, dirigent Szell)

- TURANDOT / Deutsches Theater Prag
(14. 3. 1934, režisér Mordo, dirigent Szell)
- TANNHÄUSER / Landestheater Brünn
(17. 3. 1934, režisér Gavella, dirigent Sachs)
- JAKOBÍN / Deutsches Theater Prag
(8. 6. 1934, režisér Mordo, dirigent Szell)
- JOSUA / Deutsches Theater Prag
(12. 6. 1934, režisér Graf, dirigent Schmidt)
- WELTTHEATER / Vor dem Dom in Leitmeritz
- OTHELLO / Deutsches Theater Prag
- DON CARLOS / Deutsches Theater Prag
(12. 9. 1934, režisér Mordo, dirigent Szell)
- DIE HUGENOTTEN / Deutsches Theater Prag
(listopad 1934, režisér Mordo, dirigent Zweig)
- DER KREIDEKREIS / Deutsches Theater Prag
(9. 12. 1934, režisér Mordo)
- DIE SCHÖNE HELENA / Deutsches Theater Prag

1935

- JENUFA / Deutsches Theater Prag
(27. 1. 1935, režisér Mordo, dirigent Szell)
- FIDELIO / Landestheater Brünn
(14. 3. 1935, režisér Gavella, dirigent Sachs)
- MARGARETHE / Deutsches Theater Prag
(4. 4. 1935, režisér Mordo, dirigent Zweig)
- NACHTIGALL / Deutsches Theater Prag
(28. 5. 1935, režisér Mordo)
- CENODOXUS / Deutsches Theater Prag
- DER BETTELSTUDENT / Deutsches Theater Prag
(17. 9. 1935, režisér Mordo, dirigent Schick)
- DIE HOCHZEIT DES FIGARO / Deutsches Theater Brünn
- DIE VERKAUFTE BRAUT / Deutsches Theater Prag
(22. 10. 1935)
- DIE AFRIKANERIN / Deutsches Theater Prag
- SPIEL UM DIE WELT / Deutsches Schauspielhaus Brünn
- WOZZECK / Deutsches Theater Prag

1936

- DER JACOBINER / Gran Teatro Liceo Barcelona
- DIE ZAUBERFLÖTE / Deutsches Theater Prag
(13. 1. 1936, režisér Liebl, dirigent Szell)
- DIE VERKAUFTE BRAUT / Gran Teatro Liceo Barcelona
- KATHARINA ISMAILOVA / Deutsches Theater Prag
(29. 1. 1936, režisér Mordo, dirigent Szell)
- DER FREISCHÜTZ / Deutsches Theater Prag
(22. 2. 1936, režisér Graf, dirigent Zweig)
- AIDA / Deutsches Theater Prag
(31. 3. 1936, režisér Liebl, dirigent Zweig)
- SPIEL UM DIE WELT / Deutsches Theater Prag

- BOCCACCIO / Deutsches Theater Prag
- BORIS GODUNOV / Stadttheater Aussig
- TRAUMSPIEL / Landestheater Brünn
(26. 9. 1936, režisér Meinhard)
- DIE HEILIGE JOHANNA / Burgtheater Wien
(24. 10. 1936, režisér Röbbeling)
- ALLE RECHTE VORBEHALTEN / Akademietheater Wien
(24. 11. 1936, režisér Eidlitz)
- ROMEO UND JULIA / Burgtheater Wien
(5. 12. 1936, R Rosenthal)
- DER FUCHS GEHT UM / Akademietheater Wien
(31. 12. 1936, režisér Zeska)

1937

- FIESKO / Burgtheater Wien
(únor 1937, režisér Martin)
- DIE VIER GESELLEN / Akademietheater Wien
(3. 4. 1937, režisér Zeska)
- DIE KRONZEUGIN / Akademietheater Wien
(březen 1937, režisér Wengraf)
- DIE ANDERE GERMAINE / Akademietheater Wien
(duben 1937, režisér Eidlitz)
- PRINZ FRIEDRICH VON HOMBURG / Burgtheater Wien
(květen 1937, režisér Röbbeling)
- TANTE OLGAS BESTE IDEE / Akademietheater Wien
(2. 10. 1937, režisér Wengraf)
- SUMMA CUM LAUDE / Burgtheater Wien
(26. 10. 1937, režisér Eidlitz)
- DER VORHANG FÄLLT / Akademietheater Wien
(17. 11. 1937, režisér Eidlitz)
- HANNIBAL / Burgtheater Wien
(8. 12. 1937, režisér Rott)
- DER GOTT IM KREML / Burgtheater Wien
(23. 12. 1937, režisér Gielen)

1938

- DIE THOMPSON BROTHERS / Akademietheater Wien
(leden 1938, režisér Waniek)
- TRAUER MUSS ELEKTRA TRAGEN / Burgtheater Wien
(11. 2. 1938, režisér Gielen)
- KAP DER GUTEN HOFFNUNG / Burgtheater Wien
- DALIBOR / Staatsoper Wien
(26. 2. 1938, režisér Wallerstein, dirigent Bruno Walter)
- JULIUS CAESAR / Burgtheater Wien
(19. 3. 1938, režisér Ebert)
- DIE SCHÖNE WELSERIN / Burgtheater Wien
(20. 5. 1938, režisér Rott)
- STILLE GÄSTE / Akademietheater Wien
(27. 6. 1938, režisér Rott)
- THOMAS PAINE / Burgtheater Wien

(17. 9. 1938, režisér Rott)

- HIMMELBLAUE TRÄUME / Zentraltheater Dresden

1939

- SICKINGEN / Burgtheater Wien
(18. 1. 1939, režisér Rott)
- DIE HEILIGE JOHANNA / Burgtheater Wien
(2. 2. 1939, režisér Rott)
- DIE PFINGSTORDEL / Burgtheater Wien
(4. 3. 1939, režisér Rott)
- WIE WARES WOHL? / Schuburg Amsterdam
- DER WIDERSPENSTIGEN ZÄHMUNG / Stadttheater Reichenberg
(27.4.1939, režisér Neubauer)
- MORAL / Akademietheater Wien
- DER BIRNBAUM / Akademietheater Wien
(14. 6. 1939, režisér Rott)
- HEROISCHE LEIDENSCHAFTEN / Burgtheater Wien
(9. 12. 1939, režisér Rott)
- WAS WIRD HIER GESPIELT? / Akademietheater Wien
(31. 12. 1939, režisér Lingen)

1940

- BENEDEK / Burgtheater Wien
(23. 1. 1940, režisér Bettac)
- ROMANZE / Akademietheater Wien
(28. 3. 1940, režisér Rott)
- JUSTITIA / Burgtheater Wien
(4.9. 1940, režisér Bettac)
- DIE GESCHWISTER VON KORSIKA / Burgtheater Wien
(8. 12. 1940, režisér Rott)

1941

- DER STURZ DES MINISTERS / Burgtheater Wien
(30. 3. 1941, režisér Müthel)
- STELLA / Burgtheater Wien
(9. 4. 1941, režisér Rott)
- GENOVEVA / Burgtheater Wien
(5. 9. 1941, režisér Rott)

1942

- MAMSELL SEWASTITZA / Akademietheater Wien
(14. 1. 1942, režisér Zeska)
- DAS MÄDCHEN IM FENSTER / Akademietheater Wien
(21. 3. 1942, režisér Zeska)
- DER RUBIN / Akademietheater Wien
(4. 6. 1942, režisér Lietzau)

1943

- COLLEGE CRAMPTON / Akademietheater Wien
(10. 3. 1943, režisér Bettac)

- MAXIMILIAN VON MEXIKO / Burgtheater Wien
(duben 1943, režisér Waniek)

1944

- KAISERIN MARIA THERESIA / Burgtheater Wien
(4. 5. 1944, režisér Rott)

1945

- DIE THOMPSON BROTHERS / Akademietheater Wien
(15. 6. 1945)
- NATHAN DER WEISE / Burgtheater im Ronacher Wien
(20. 12. 1945, režisér Müthel)

1946

- DER TALISMAN / Theater St. Peter Salzburg

13. Obrazová část

13.1 Seznam vyobrazení

1. Sebastiano Serlio, tragická, komická a satyrská scéna.
2. Telari – otočné trojboké jehlany.
3. Niccolo Sabbatini, zařízení na změnu osvětlení.
4. Perspektiva „per angolo“.
5. Emil Pirchan, projekt urbanistického řešení čestného pohřebiště Camposanto s centrální kaplí na Monte Pantaleone nedaleko Terstu
6. Emil Pirchan, model krematoria s urnovým hájem.
7. Emil Pirchan, model a půdorys dělnické ozdravovny v Semmeringu.
8. Emil Pirchan, návrhy textilních vzorů.
9. Emil Pirchan, návrh interiéru obývacího pokoje.
10. Emil Pirchan, návrh interiéru obývacího pokoje.
11. Emil Pirchan, Bunte Stadtbilder, Mnichov, 1912.
12. Emil Pirchan, Karolinenplatz, Mnichov, 1912.
13. Emil Pirchan, Domfreiheit, Mnichov, 1912.
14. Emil Pirchan, Viktualienmarkt, Mnichov, 1912.
15. Emil Pirchan, Lebenbachplatz, Mnichov, 1912.
16. Emil Pirchan, Blick in die Au, Mnichov, 1912.
17. Emil Pirchan, Um die Frauentürme, Mnichov, 1912.

18. Emil Pirchan, plakát k výstavě v paláci Arco v Mnichově v roce 1912.
19. Emil Pirchan, návrh pozvánky na výstavu v paláci Arco v Mnichově v roce 1912.
20. Budova Státního divadla v Berlíně.
21. Emil Pirchan, scénický návrh, Vilém Tell, premiéra 19. 12. 1919.
22. Emil Pirchan, scénický návrh, Legenda o Josefu, premiéra 14. 6. 1920.
23. Emil Pirchan, skica k masové scéně, Boris Godunov, premiéra 4. 2. 1934.
24. Emil Pirchan, scénický návrh, Boris Godunov, premiéra 4. 2. 1934.
25. Emil Pirchan, scénický návrh, Don Giovanni, premiéra 21. 4. 1933.
26. Emil Pirchan, skica scény, Jakobín, premiéra 8. 6. 1934.
27. Emil Pirchan, scénický návrh, Její pastorkyně, premiéra 17. 3. 1924.
28. Emil Pirchan, scénický návrh, Prodaná nevěsta, premiéra 22. 10. 1935.
29. Emil Pirchan, scénický návrh, Prodaná nevěsta, premiéra 22. 10. 1935.
30. Emil Pirchan, scénický návrh, Dalibor, 1930.
31. Emil Pirchan, scénický návrh, Dalibor, 1930.
32. Emil Pirchan, scénický návrh, Dalibor, 1930.
33. Emil Pirchan, scénický návrh, Dalibor, 1930.
34. Emil Pirchan, návrh kostýmu krále, Dalibor, 1930.
35. Emil Pirchan, návrh kostýmu Dalibora, Dalibor, 1930.
36. Emil Pirchan, návrh kostýmu Milady, Dalibor, 1930.
37. Emil Pirchan, scénický návrh, Švanda Dudák,
38. Emil Pirchan, scénický návrh, Švanda Dudák,
39. Emil Pirchan, scénický návrh, Švanda Dudák,
40. Emil Pirchan, scénický návrh, Švanda Dudák,
41. Emil Pirchan, scénický návrh, Ze života hmyzu, 1923.
42. Emil Pirchan, scénický návrh, Ze života hmyzu, 1923.

43. Emil Pirchan, scénický návrh, Ze života hmyzu, 1923.
44. Emil Pirchan, scénický návrh, Ze života hmyzu, 1923.
45. Emil Pirchan, scénický návrh, Ze života hmyzu, 1923.
46. Emil Pirchan, scénický návrh, Kouzelná flétna, 2. obraz, premiéra 21. 6. 1933.
47. Emil Pirchan, scénický návrh, Tannhäuser, premiéra 17. 3. 1934.
48. Emil Pirchan, scénický návrh, Tannhäuser, premiéra 17. 3. 1934.
49. Emil Pirchan, scénický návrh, Fidelio, premiéra 14. 3. 1935.
50. Emil Pirchan, scénický návrh, Nejpravdivější sen, 1. obraz, premiéra 26. 9. 1936.
51. Emil Pirchan, scénický návrh, Nejpravdivější sen, 2. obraz, premiéra 26. 9. 1936.
52. Emil Pirchan, scénický návrh, Nejpravdivější sen, 3. obraz, premiéra 26. 9. 1936.
53. Emil Pirchan, scénický návrh, Nejpravdivější sen, 4. obraz, premiéra 26. 9. 1936.
54. Emil Pirchan, scénický návrh, Nejpravdivější sen, 5. obraz, premiéra 26. 9. 1936.
55. Emil Pirchan, scénický návrh, Nejpravdivější sen, 6. a 7. obraz, premiéra 26. 9. 1936.
56. Emil Pirchan, scénický návrh, Nejpravdivější sen, 8. obraz, premiéra 26. 9. 1936.
57. Emil Pirchan, scénický návrh, Nejpravdivější sen, 9. obraz, premiéra 26. 9. 1936.
58. Emil Pirchan, scénický návrh, Nejpravdivější sen, 10. obraz, premiéra 26. 9. 1936.
59. Emil Pirchan, scénický návrh, Nejpravdivější sen, 11. obraz, premiéra 26. 9. 1936.
60. Emil Pirchan, scénický návrh, Nejpravdivější sen, 12. obraz, premiéra 26. 9. 1936.
61. Emil Pirchan, scénický návrh, Nejpravdivější sen, 13. obraz, premiéra 26. 9. 1936.
62. Soupis kostýmů, Nejpravdivější sen, premiéra 26. 9. 1936.
63. Fotografie z představení, Nejpravdivější sen, 9. obraz, premiéra 26. 9. 1936.
64. Fotografie z představení, Nejpravdivější sen, 10. obraz, premiéra 26. 9. 1936.
65. Fotografie z představení, Nejpravdivější sen, 11. obraz, premiéra 26. 9. 1936.
66. Fotografie z představení, Nejpravdivější sen, 12. obraz, premiéra 26. 9. 1936.