

K PODÍLU SCÉNOGRAFIE NA PROFILU BRNĚNSKÉ ČINOHRY V LETECH TŘICÁTÝCH

První pokusy o osobitý scénografický projev v historii brněnského divadla přinesly H r s k o v y výpravy na počátku dvacátých let. Po této časově krátké, ale svým dosahem významné lekci nezůstala již hlavní moravská scéna netečnou k podpoře výtvarné složky v jevištním tvaru. Začala si dokonce vytvářet vlastní okruh scénografů, především z řad brněnských výtvarníků a architektů, kteří přinášeli nové podněty, nebáli se experimentů a později se velkou měrou přičinili o uznávanou osobitost a pokrokovou programovost tohoto divadla.

Mezi jména Bohumil B a b á n e k, Bohumil T u r e č e k, Karel J í l e k, František K a l á b a j. patří také jméno brněnského malíře, grafika a ilustrátora Eduarda M i l é n a. Počtem návrhů je tvorba tohoto umělce pro divadlo skromná; přesto však náleží k oněm počínům, jimž spolehlivě přisuzujeme novátorství, potřebné k vytvoření vlastního profilu dané scény.

Milén je pro historika scénografie provždy výrazně zapsán jako tvůrce výtvarného prostředí první inscenace Janáčkovy Lišky Bystroušky v roce 1924; jeho výpravy pro činohru i balet nejsou dosud patřičně zhodnoceny,¹ ač mnohé z nich se staly podstatnou příčinou úspěchu inscenace. Návrhem scény k Příhodám lišky Bystroušky spolupracoval Milén s brněnským divadlem podruhé; první svou výpravu vůbec navrhl pro činohru k Dvořákovým Husitům (premiéra 26. září 1924, režie Rudolf Walter). Činohře pak patřila podstatná část z Milénových dalších prací. Od roku 1929 se Milén v brněnském divadle zabýval jen činoherní scénografií.² Zatímco první Milénovy činoherní výpravy (*Husité* a pozdější Shakespearova *Zimní pohádka*, premiéra 13. února 1926, režie Oto Čermák) zůstaly poplatny tehdejšímu omezenému možnostem divadelní techniky a potvrzují tento fakt nápadnou rozdílností mezi návrhy a jevištní realizací,³ najdeme v jeho dalším scénografickém období – v třicátých

¹ Viz o tom první kratší studii Jiřiny Telcové v Programu Státního divadla v Brně: *Eduard Milén – brněnský scénograf* (k malířovým osmdesátinám), č. 10, 1971, str. 24.

² *Obrácení Ferdyše Pištory* (1929), *Urazení a ponížení* (1931), *Zdravý nemocný* (1936), *Záby* (1936), *Dáma skřítek* (1936).

³ Husité nebyli snadným úkolem – vybízeli k srovnání s nedávným pražským provedením ve vynikající výpravě Vlastislava Hofmana. Milén se však nedal ovlivnit a řešil svůj návrh v odlišném, méně expresivním pojetí. Převládala v něm spíše jasná barevnost – symbol nadějně budoucnosti českého národa. Barevné vyjádření

letech — výsledky již vzájemně si vyhovující spolupráce všech jednotlivých tvůrců každé inscenace. Situace v brněnském jevištním výtvarnictví se ovšem sezónu od sezóny měnila ve prospěch této složky, a zvláště v třicátých letech dosáhla křivka jistého vrcholu. Představa divadla, které napodobuje skutečnost, byla nahrazena úsilím o divadlo, které zasahuje do skutečnosti.

Všechny složky brněnského divadla bojovaly tehdy za prosazení své programové cesty a dosahovaly, navzdory objektivním potížím, pozoruhodných výsledků. Piliřem tohoto cílevědomého růstu byla řada opravdových tvůrčích osobností: v činohře to byli režiséři Aleš Podhorský, Josef Skřivan, Jan Škoda. V období tohoto živého uměleckého kvasu, který netěžil z nahodilosti či módnosti ani si neulehčoval cestu kopírováním pražských vzorů, došlo přirozeně k plnému ocenění výtvarné složky. Scénografie již neměla funkci vizuálního doplňku — popisu, ani nesloužila subjektivním experimentům. Byla přijímána jako *výtvarné vyjádření režijní koncepce* a tvořila s ní jeden harmonický celek. Důležitost výtvarné složky v jevištním tvaru, na kterou před lety poukazoval Jiří Mahen,⁴ vystoupila znovu do popředí. V sezóně 1935—1936 byla také v Brně instalována první větší výstava jevištních výtvarníků; věnoval jí pozornost všechen tehdejší denní tisk. V Divadelním listě Zemského divadla, r. XI, otiskl J. B. Svrček zahajovací proslov z vernisáže výstavy, v němž podrobně rozebral situaci brněnské scénografie.

V uvedené sezóně spolupracoval Eduard Milén se třemi významnými režiséry — Alšem Podhorským (výprava k Molièrovu *Zdravému nemocnému*, premiéra 28. dubna 1936), Josefem Skřivanem (Aristofanes, *Žáby*, premiéra 6. června 1936) a Josefem Bezdíčkem (Calderón de la Barca, *Dáma skřitek*, premiéra 17. srpna 1936). Z trojice těchto inscenací zasluhuje pozornosti po stránce výtvarné a režijní nastudování Aristofanovy komedie *Žáby* (překlad a úprava Ferdinanda Stiebitze). Starořecká dramatika našla již dříve své místo v činoherní dramaturgii brněnského divadla; v třicátých letech byl tento směr zvláště podporován, jak správně poukazuje Karel Bundálek v knize Kapitoly z brněnské dramaturgie,⁵ osobností v Brně žijícího a působícího znalce a překladatele řeckých klasiků Ferdinanda Stiebitze. Díky jeho přístupu ke starořecké dramatice promluvila zdánlivě archaická, pro tempo naší doby rozvláčná díla opět svěžím, dobře přístupným jazykem a k tomu překvapila i aktuální tematikou. Aleš Podhorský nastudoval v dubnu 1933, rovněž ve Stiebitzově překladu, Aristofanův *Mír* (výpravu navrhl František Muzika); byla to zdařilá inscenace, proklamující neohrožené myšlenku míru na celém světě. Časovost problematiky, podtržené zmodernizovanými jevištními prostředky (např. použitím jazzu, zvýrazněním revuálnosti apod.), ukázala se v těchto letech hrozícího fašismu zvláště případná.

S podobným účinkem na veřejnost, byť ne tak tematicky vyhoceným, setkalo se i nastudování další Aristofanovy hry, komedie *Žáby*. Jejím

myšlenek dramatu se uplatnilo též ve výpravě k Zimní pohádce (bílá, černá, zlatá) a zejména v kostýmech pro tuto hru. Odvaha Miléna-scénografa se zde nebála ani prudce barevné, karikující směsi nejrůznějších folklorních znaků. Bohužel, na scéně nebyly všechny tyto malířovy představy přesně oživeny a režijně zfunkčnány.

⁴ Viz anketu v Moravsko-slezském sborníku z roku 1918.

⁵ Spisy JAMU, Brno—Praha 1967, str. 69.

tématem je vlastně literární kritika, básnický zápas mezi Euripidem a Aischylem. Děj je situován především do podsvětí, odkud má Dionysos-Herakles přivést Euripida; přivede však Aischyla. Výměna názorů mezi oběma básníky nečerpá jenom z oblasti literatury, ale dovede karikovat společnost, v satirě se jí vysmát. Stiebitz odstranil ve hře všechny nerosrozumitelnosti a nahradil je vtipnými modernismy, a tak attická komedie z roku 405 před n. l. splnila své poslání ve 20. století. Skřivanova režie nemohla ovšem již opakovat prioritu Podhorského nápadu při inscenování Míru, dodržela však vytčený směr brněnské činohry, která si dala za úkol odpovídat i klasickými díly na otázky problematiky třicátých let. Podstatným spolutvořitelem těchto dramaturgických a režijních představ byla scenografická složka, svěřená Eduardu Milénovi.

Milénův základní přístup k jevištně výtvarnému projevu byl formován zhruba dvěma aspekty: *odpovědností*, která čerpala z vlastního citového chápání uměleckého díla a nespokojovala se jen povrchním seznámením, a *smyslem pro humornou zkratku*, téměř až karikaturu, uplatňovanou zvláště v kostýmních návrzích. Potvrzení této Milénovy schopnosti najdeme v *Lišce Bystroušce* i v *Zimní pohádce*, *Vzpouře* i *Zdravém nemocném* – slovem: ve všech jeho nejúspěšnějších scénických a kostýmních návrzích. Tytéž podmínky našel Milén i při práci na Aristofanově komedii. Navíc zde měl všechny podklady ke svému, připomenutému již, zásadnímu přístupu: mohl se stát spolutvůrcem režijní představy a nezůstat s vlastním dílem v pasivní osamělosti. Milénovi byla blízká koncepce Skřivanova, stejně jako celkové zaměření tehdejší činoherní dramaturgie. Výsledek tedy mohl vyznít v harmonické jednotě. Svědčí o tom i zachovaná dokumentace, byť se skupě omezuje toliko na fotografie scény a účinkujících.

Dějová atmosféra *Žab* je rozdělena do dvou prostředí, do dvou odlišných vjemových rovin: světa pozemského a bájného podsvětí. Milén užil tmavého horizontu se středovou projekcí vlastních návrhů ve formě výtvarných zkratk, symbolů (antické sloupy, fantastická představa podsvětí brány apod.). Samotný dramatický prostor členil nízkými praktikáblý v úsporné funkční architektuře, kterou v atmosféře Athén oživovala jednak projekce, jednak předpokládaná barevnost kostýmu a herecké masky. Výtvarně jednoduše a čistě je například zachyceno prostředí před domem Heraklovým v 1. dějství, vznosnějšími architektonickými prvky odlišuje Plátónův palác ve 3. dějství. Skřivan nastudoval *Žaby* v bujném toku satiry, která se s osvobozujícím smíchem dovedla zastavit u maličerných lidských vlastností, aby tím ostřeji nenadále vyzněla aktuální narážka na politické poměry v třicátých letech. Milénovi se naskytlá vítaná příležitost vyjádřit tento záměr výtvarně v symbolice podsvětí, kde měl více možností pro rozvinutí fantazie. V druhém obraze – proměně 1. dějství např. zachytil představu podsvětí jezera (nikoli řeky) lapidárním náznakem vodních vln (s trochu surrealisticky působícím symbolem oka) a s jakýmsi šlahouny neskutečných rostlin, zavěšených do scénického prostoru. Podobně i u brány podsvětí města v proměně 2. jednání; nejlépe však vyzněl výtvarníkův záměr v představě podsvětí louky na počátku 2. dějství. Prostor ztratil plošnou členitost a rozdělil se do nepravidelného půdorysu s praktikáblý a kulisami různých rozměrů, pomalovanými surrealistickými znaky, představami posmrtných bytostí

a jejich symbolů. Milén si zde zahýřil výrazně osobitým způsobem, rozhodně v tehdejších poměrech brněnské scénografie nevšedním. Výprava Žab přispěla vedle atraktivní, záslužné spolupráce Stiebitzovy nejvíce k úspěchu inscenace.⁶

V historii brněnské scénografie má Milénova výprava k Žabám významné místo: je příkladem jednoty koncepce výtvarné a režijní a nese všechny znaky moderní scénografie třicátých let. V porovnání s celkovým tehdejším stavem jevištního výtvarnictví u nás obstojí Milénova scénografická tvorba i před náročnými požadavky tohoto oboru.

⁶ Kritiky ovšem odbyly i tuto scénu příznačnou lakoničností. Např. značka -st v Lidových novinách napsala 9. června 1936: „... pohádkové fantastická scéna Milénova...“ Podobně psali též jiní kritikové. O pouhou pohádkovou fantazii zde ovšem vůbec nešlo.