

Matulová, Jitka

Případ Pirchan : scénografická tvorba Emila Pirchana pro česká divadla meziválečného Československa

In: *Orbis artium : k jubileu Lubomíra Slavička*. Kroupa, Jiří (editor); Šeferisová Loudová, Michaela (editor); Konečný, Lubomír (editor). Vyd. 1. Brno: Masarykova univerzita, 2009, pp. 395-[414]

ISBN 9788021049727

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/123970>

Access Date: 25. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

PŘÍPAD PIRCHAN. SCÉNOGRAFICKÁ TVORBA EMILA PIRCHANA PRO ČESKÁ DIVADLA MEZIVÁLEČNÉHO ČESKOSLOVENSKA

JITKA MATULOVÁ

Rodina portrétisty a divadelního malíře Emila Pirchana st.¹ patřila v národnostní struktuře brněnské populace poslední třetiny 19. století k německé vrstvě obyvatel.² Právě zde, v centru jižní Moravy a nedaleko hlavního města habsburské monarchie, se manželům Pirchanovým narodil 27. května 1884 syn, který byl svými rodiči pojmenován po otci, Emil. Kulturní rodinné zázemí stejně jako německy mluvící prostředí nasměrovalo Emila Pirchana ml. nejen k pokračování v umělecké dráze jeho otce, ale do velké míry ho předurčilo i k celoživotnímu spojení s kulturou německou. Příznivé podmínky pro tvůrčí činnost našel výtvarník v říši Viléma II. i v rámci Výmarské republiky, ve sféře německého umění meziválečného Československa a závěrečná léta svého profesního života provázal s kulturním děním na území dnešního Rakouska.³ Přesto paralelně setrval i v kontaktu s českou společností a vývojem českého umění, včetně českého divadla. Tato linie jeho tvorby však vzbuzovala rozporuplné reakce už v době svého vzniku a po smrti umělce byla takřka vytěsněna z českých divadelních dějin.⁴ V důsledku toho zůstalo jméno brněnského rodáka, architekta a scénografa Emila Pirchana ml. prioritně spojeno s epochou německého divadelního expresionismu, kde jeho odkaz představuje neopomenutelnou součást vývo-

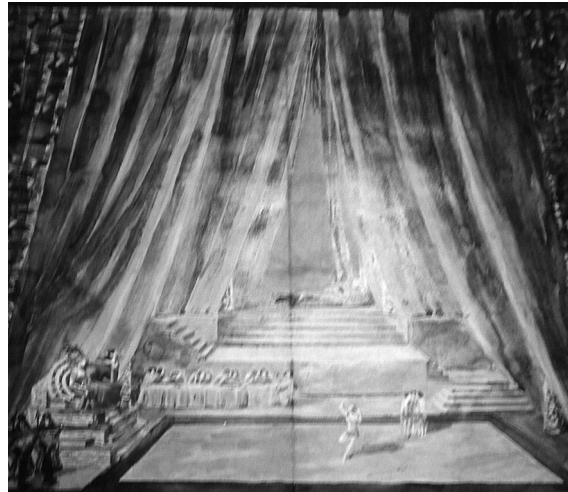
je německé i světové scénografie první poloviny 20. století.⁵ Ale jaký rozsah měla a jaké výsledky přinesla jeho spolupráce s tehdejšími divadlem českým?

Radikální proměna sociálně-politické tváře střední Evropy po roce 1918 nepředstavovala pro výtvarníka, který již překročil třicáté narozeniny, omezení pracovních příležitostí. Naopak, díky rostoucímu ohlasu jeho realizací přinesla rozšíření kontaktů a možností tvorby přes nové hranice států. Během jarních měsíců roku 1922 navázal takřka současně spolupráci s reprezentativními scénami německé i české sféry divadelní kultury v Československu – Novým německým divadlem⁶ a Národním divadlem v Praze. Emil Pirchan⁷ se stal nejen prvním zahraničním výtvarníkem hostujícím na jevišti přední scény od vzniku samostatné republiky, ale jeho debut v českém divadle provázela shodou okolností i mnohá další specifika.

Umělecké vedení pražského Národního divadla začlenilo do dramaturgického plánu závěru sezony 1921–1922 pantomimické drama s hudbou *Legenda o Josefovi* (prem. 14. června 1922) Richarda Strausse.⁸ V kontextu tehdejšího baletního repertoáru scény představovalo dílo žijícího skladatele, neproověřené příliš světovými jevišti, jednoznačně novum. Odpovědnost hudebního nastudo-

vání nesl umělecký šéf opery, dirigent Ota-
kar Ostrčil, ale další členy inscenačního týmu
tvořily převážně hostující osobnosti. Kmeno-
vého baletního mistra Národního divadla,
Augustina Bergra, vystřídal v zájmu inova-
tivní choreografie jeho žák, berlínský a mni-
chovský baletní mistr Heinrich Krölller.⁹
Obdobně i výtvarnou koncepci moderního
díla na pomezí několika žánrů, nesoucího
punc ďagilevského repertoáru, svěřilo umě-
lecké vedení Krölllerovu berlínskému spolu-
pracovníku, Emilu Pirchanovi, a pro obtížné
hlavní role byli angažováni umělci působící
mimo Československo.¹⁰

Záměrem „omlazení“ baletního umění
formou pantomimického dramatu s hud-
bou¹¹ přesáhl Strauss klasický balet smě-
rem k aktuálním trendům v oblasti rytmiky
a hledání významových paralel mezi pohy-
bem postav, prostorem, hudbou a světlem.
Z tohoto bodu vycházela inscenační kon-
cepce, která odmítla konkretizaci místa děje
předepsanou libretem (z hlediska příběhu
poněkud nelogický požadavek prostředí
veronesovské Itálie 16. století).¹² Vizuální
složka realizace představila takřka abstrak-
tní plasticky členěnou scénu, o jejímž vyzně-
ní rozhodovala sdělnost barvy a několika
detailů (silueta palmy na zadním prospek-
tu, orientální vzor závěsu za portálem). Vše-
objímající temnou zeleň prostoru, nabízející
paralelu exotického příšeří orientu, vystří-
dala ve druhém obraze šed' a prázdnota
Josefovy cely. Rytmičko-symbolický pohyb
sólových tanečníků i sboru odvozený z ryt-
mu a výrazu hudby nedokázal Krölller pro-
pracovat důsledně do všech detailů a vznik-
nuvší nevyrovnaná choreografie ustupovala
podle recenzentů často ke konvenčním pro-
středkům pohybového vyjádření.¹³ Světelné
efekty v rovině dramatického prvku pod-
trhovaly paralelně rozvíjené situace (kužel
světla, do kterého stoupal Josef na své sym-
bolické cestě k Bohu, zatímco v popředí
ztemnělého jeviště Putifarka tančila zbě-



Obr. 1: Richard Strauss – *Legenda o Josefovi*,
1922, akvarel, 31 x 37 cm, sign. „Pirchan“,
Divadelní oddělení Národního muzea v Praze.

silí a zoufalý tanec před sebevraždou)¹⁴
a násobily nereálnost a snovost potemnělé-
ho prostoru nabitého vášněmi, ve kterém
se pohybovali reflektory nasvícení taneční-
ci ve fantastických, výrazně barevných kos-
týmech, inspirovaných módou starověké-
ho Egypta. Emocionální náboj atmosféry
modelovaly do značné míry právě Pirchan-
ovy kostýmy. Oficiální moc charakterizo-
valy „neprůstřelné“ krunýře vojáků i ke
krku upnutý a v ostrých skladech zalamo-
vaný, temně zelený kostým Putifara. Ved-
le nich působila takřka nahá těla Putifar-
ky, příslušnic její suity a otrokyň na první
pohled bezbranně a měkce. Rafinované kos-
týmy ženských akterek obohatily scénický
obraz o lesklé materiály a dlouhé průsvitné
závoje v odvážných jasných barvách (Hana
Škrdlantová-Jenčíková v roli Sulamit byla
oblečena do stříbřitých dvoudílných „pla-
vek“, fantastické rudé čelenky tvaru pavího
ocasů a jen občas halil její tělo dlouhý rudý
plášť).¹⁵ Jemné materiály závoje nabízely
prodloužení pohybu tanečnic a tanečníků
v návaznosti na hudební melodii, stejně jako
provokativní hru s odkrýváním a zahalová-

ním těla, probleskujícího skrze průsvitné tkaniny. Podbarvován Straussovou hudbou se celek mísil do „*krutého kouzla orientu*“.¹⁶

Inscenace, jejíž premiéře dodala lesku i přítomnost samotného hudebního skladatele,¹⁷ sklídila na stránkách českého a německého tisku poměrně rozdílné hodnocení (s výjimkou jednoznačného ocenění mistrovství tanečníků a hudebního nastudování).¹⁸ Pozitivnější komentář německých deníků překryly výtky na české straně, jež se obracely skrze jednotlivé složky realizace přímo proti vedení divadla, zosobněnému Otakarem Ostrčilem (jehož přínos dirigenta byl přesto oceněn), Karlem Hugem Hilarem i novým ředitelem divadla Josefem Šafařovicem. Hlavním důvodem byla dramaturgická volba divácky atraktivního, ale umělecky problematického titulu i podíl hostů, do té doby v souvislosti s baletem nebývalý. V očích recenzentů znamenala inscenace ústupek vkusu publika a ekonomickým preferencím divadla na úkor „vysokého“ umění a osvěty, kterou od přední scény republiky očekávali. Díky podílu zahraničních osobností bylo představení označeno jako přehlídka „*pohostinského vystoupení berlínského umění u nás*“¹⁹ a zavedlo příčinu i k opakovaným ostrým útokům týdeníku *Jeviště*, jenž se snažil vyprovokovat štvavou kampaň s výrazně nacionálním podtextem.²⁰

Rozporuplného hodnocení se dočkala i výtvarná stránka realizace, která spolu s režijním uchopením v recenzentech evokovala tehdejší činoherní kreace Karla Huga Hilara.²¹ Pod tímto zorným úhlem se scéna jevila „*značně obvyklá, a mohla snad proto být pořizena stejně dobře kterýmkoliv domácím výtvarníkem*“.²² Uvedené komentáře nebraly zřetel na skutečnost zcela odlišné oblasti divadelního umění a fakt, že v rámci baletní scénografie zmíněné scény představovala expresivita Pirchanovy výpravy jasnou inovaci, a to z hlediska vztahu současné výtvarné formy ke stejně aktuální hudební



Obr. 2: Wolfgang Amadeus Mozart – *Kouzelná flétna: Háj se třemi chrámy*, 1933, pastel, 41 x 51,5 cm, nesign., Divadelní oddělení Moravského zemského muzea v Brně.

předloze.²³ Pirchanova vize cynického světa vášni modifikovala principy expresionismu a podněty Appiových teorií a navazovala na jeho úspěšné realizace na německých scénách z posledních let, včetně úspěchu výpravy berlínského nastudování téže předlohy.²⁴ Příležitost k průlomovému jevištnímu podání díla z oblasti netradiční dramaturgie byla promarněna absencí stmelujícího momentu, neboť Heinrich Kröller nepřesáhl klasické baletní školení a nepřinesl na jeviště nekonvenční choreografii.²⁵ Kritika tisku nic nezměnila na faktu mimořádného úspěchu divadelní kreace u recipientů v hledišti (jistě ovlivněného i počtem pouhých patnácti uvedení).

V následujících letech se Pirchanova činnost jevištního výtvarníka na území Československa omezila na občasnou pohostinskou spolupráci s německými scénami v Praze a v Brně. Změnu přinesl rok 1932, kdy nastoupil na post vedoucího výpravy v pražském Novém německém divadle²⁶ a trvale přesídlil do hlavního města republiky. Vzápětí se rozšířil okruh jeho tvůrčí činnosti i na českou sféru divadelního světa rodného Brna.

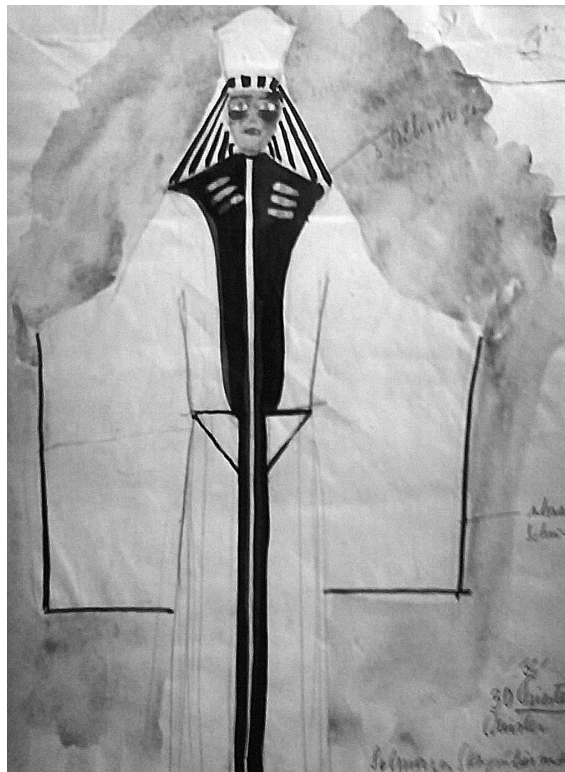
Místní česká scéna zahájila po svém pozemštění a nástupu ředitele Václava Jiříkovského v roce 1930 cestu k nové umělecké tváři prostřednictvím rozšíření dramaturgie o netradiční tituly a tvůrce i proměny inscenačního stylu. Společensko-politická situace Československa třicátých let se stala odrazovým můstkem proslovanské orientace dramaturgie divadla i přílivu osobností slovanských národů. Dlouhodobé angažmá dirigenta a hudebního skladatele Milana Sachse²⁷ (na pozici uměleckého šéfa opery) a Branka Gavelly²⁸ (jako operního i činoherního režiséra) doplňovalo krátkodobé hostování zahraničních výtvarníků slovanského původu.²⁹ Ambicí Zemského divadla však bylo uchovat na repertoáru i linii hudebnědramatických děl z pokladnice světové klasiky. Jejich realizace proběhla za spolupráce s renomovanými jevištními výtvarníky české národnosti či z širšího středoevropského prostoru. Ze zahraničních tvůrců našel v Brně opakovaně pohostinské angažmá například „wagnerovský“ scénograf Ludwig Sievert nebo právě Emil Pirchan.

Zkušený výtvarník, jehož tehdejší umělecké krédo odkazovalo na Goethovu „*pravdivost vyššího řádu*“,³⁰ se brněnskému publiku představil výpravou *Kouzelné flétny* Wolfganga Amadea Mozarta (prem. 21. června 1933).³¹ Nové nastudování operního díla, jehož předchází realizace Františka Neumanna v režii Vladimíra Marka měla premiéru už v roce 1919, bylo vnímáno dobovou kritikou jako úspěšné završení první sezony Milana Sachse v brněnském působišti. Sachsova profesionalita dirigenta se promítla do pečlivého propracování náročné slovní deklamace i hudební linie a prokreslení slohové mozaiky mnohvrstevnaté Mozartovy hudby. Gavellova režie vyzvedla v intencích stanovené koncepce rovinu pohádkově fantastickou a komickou, zatímco zednářský mysticismus ponechala až v hlubším plánu. Jak podotkl Gracian Čer-

nušák: „[...] z *příkroští a tísní doby rádo se uteklo obecenstvo na chvíli ve svět výpravné a kouzelné pohádky [...] pronikajíc k věčně platnému všelidskému myšlenkovému jádru.*“³²

Tvůrčího partnera pro interpretaci, preferující pohádkové a buffové elementy děje, našli oba v Emilu Pirchanovi. Jednoduché, osově symetrické kompozice načrtnuté spontánními tahy a se střídmou paletou sytých barev okořenil výtvarník svým osobitým smyslem pro ironii a vtip – prolнул monumentální architektonické formy starověkého Egypta s hravou rokokovou ornamentikou. Návrhy předkládají fantastický svět oscilující na pomezí zdobného rokoka, nevázaného lidového singspielu a důstojnosti kultu. Nadsázka Pirchanovy koncepce balancovala na ostrých zlomech zmíněných poloh: ve scéně tří chrámů musel Gustav Talman v roli Tamina překonat bohatě dekorované zlaté mříže, které překrývaly temné brány každého chrámového monumentu, a žertovné ladění scénického obrazu korunovala rokoková ornamentika zlatých kovových závěsů, nesoucích nad jevištěm symbolický sluneční kotouč; v Sarastrově sídle odpovídala Pamina na lůžku pod vratkými sloupy s exotickými hlavicemi tvaru palmových korun, které „podpíraly“ masivní kamenné kladí chrámové stavby.

Shodně se přehlídkou Pirchanovy invence staly i kostýmy, modifikující prvky módy 18. století, odívání starověkého Egypta i fantastické motivy. Neucelenost souboru kostýmních návrhů dává jen tušit, že výtvarník podřídil konkrétní ladění jednotlivých kostýmů postav jejich příslušnosti k určitému světu – lidské postavy charakterizovaly variace na módu 18. století, zatímco bytosti abstraktního světa dobra a zla identifikoval prostý střih, geometrické vzory a střízlivá barevnost (Tamino oblékl chinoserní zlatožlutý, ozdobně vyšíváný kostým „rokokového“ princátka, bílá tunika členěná černými liniemi halila mohutného Sarastra Leonida Pribytkova



Obr. 3: Wolfgang Amadeus Mozart – Kouzelná flétna: kostým Sarastro, 1933, akvarel, tuš, 34 x 21 cm, nesign., Divadelní oddělení Moravského zemského muzea v Brně.

a průsvitné pláštiky světle modré barvy splývaly z ramen družek Královny noci – trio Alexandra Čvanová, Marie Hloušková, Marie Žaludová).

Recenzenty příznivě překvapila herecká schopnost pěvců vyjít vstříc režisérovi požadavku a pohybovat se nejen v rovině vážné důstojnosti a soustředěnosti výrazu, ale především v linii rušnější a pohyblivější komiky lidového divadla. Úspěch nového nastudování opery potvrdila i příznivá odezva kritiky.³³ Mezi kladným komentářem všech složek inscenace zmiňovala také „velmi krásné, náladové dekorace Pirchanovy“,³⁴ jehož výprava „ve své stylisované uhlazenosti nikde nerušila a lektický detail mnoha proměn s úspěchem vyřešila“.³⁵

Emil Pirchan v tomto případě rozvinul své velice úspěšné scénické ztvárnění *Kouzelné flétny* pro Nové německé divadlo v Praze z roku 1930. Pražská inscenace byla stále na repertoáru a její výprava zůstala zachována i při obnoveném nastudování opery na téže scéně na podzim roku 1933.³⁶ Již tehdejší interpretace se pohybovala na pomezí komiky a mysticismu, mezi starověkým Egyptem a Mozartovým 18. stoletím, a to jak v užitých formách a ornamentice, tak zapojením iluzivní perspektivy dekorací. Výtvarník zde poprvé (a v souvislosti s Mozartovým dílem ne naposledy)³⁷ využil prvků scénické konvence, příznačné pro divadelní praxi v době skladatelova života. Skrze rokokový portál se hledišti otevíral pohled na perspektivní malbou ztvárněné ploché kulisy: Sarastrovu vzletnou arii korunovala naddimenzovaná temná socha Sfingy, přesahující výřez kukátka a prodlužující prostor do nekonečna; chrámovou síň zkoušky mlčení nahradila řada jehlanců ubíhajících v perspektivní iluzi do dálky; v dekorativní systém konkávních a konvexních půlkruhů se proměnily tři chrámy – moudrosti, rozumu a přírody (výtvarník jejich stavby transformoval do zjednodušené verze tří zdobených zlatých bran). Stejně jako brněnskou i pražskou inscenaci německého divadla poznamenala spíše spontánnost a hravost singspielu či opery buffa.

Ke komparaci na české straně vybízí jen o málo starší scénická koncepce Otakara Ostrčila a Ferdinanda Pujmana, realizovaná na jevišti Národního divadla v Praze v lednu roku 1932.³⁸ V mělkém prostoru vertikálně řešené, stupňovité scény Františka Kysely, dotvářené nejnutnějšími stylizovanými objekty, rozvinul režisér symbolickou linii předlohy, seznamující diváka prioritně s abstraktní rovinou souboje dobra a lásky s temnými silami. Formální uměřenost a barevná strohost zlatavě stříbritého nádechu nadreálné výpravy podbarvovaly Pujmanovu režij-

ní stylizaci pohybu, směřující k obřadnosti. Výše uvedené inscenace *Kouzelné flétny* s Pirchanovou účastí prosazovaly „druhou stranu mince“ – divácky přitažlivé pojetí, které si současně v duchu pohádek podrželo hluboký ideový podtext. Můžeme se domnívat, že kromě profesního renomé byla znalost oceňované Pirchanovy pražské německé inscenace z roku 1930 jedním z motivů pro první oslovení výtvarníka brněnským uměleckým vedením.

Dramaturgickou linii světové operní klasiky stavělo brněnské divadlo během celé meziválečné éry mimo jiné na tvorbě Richarda Wagnera. Nové vedení nastoupenou linii prohlubovalo a Milan Sachs měl takřka každou sezonu možnost prokázat své schopnosti dirigenta a znalce wagnerovského repertoáru. Jeho interpretace další skladatelovy opery, *Tannhäuser* (prem. 17. března 1934),³⁹ zapůsobila vyváženou slovní i hudební složkou, sólovými i ansámblovými party, stejně jako zprostředkováním dramatického náboje předlohy hledišti. Základní motto scénického pojetí představovalo romantické kouzlo času středověkých minnesängerů, které halilo tematiku protikladu lásky smyslné a lásky duchovní. Vítězný ideál duchovní, křesťanské lásky zde dochází naplnění až v podobě osvobozujícího milostného citu, spojujícího muže a ženu ve smrti.

Přizvání Emila Pirchana k práci na *Tannhäuserovi* neznamenal v tomto případě jen příchod renomovaného výtvarníka světových scén. V kontextu problematiky wagnerovské inscenační praxe první poloviny 20. století zosobňoval umělec vývojovou linii vedoucí od avantgardních projektů počátku dvacátých let, které se vyrovnávaly s iluzionismem bayreuthské tradice,⁴⁰ až po návrat k realističtějšímu zpodobení dějišť následující dekády jako základnímu kameni pro nadstavbu prohloubené psychologie postav a jejich emocionálního světa. Důraz na cito-

vou stránku příběhů zpracovaných ve Wagnerových operách se v této vývojové fázi zrcadlil i v práci s barvou a světlem. Přesně v tomto duchu postupoval výtvarník i při návrzích pro brněnskou premiéru. Charakterizuje je bohatství detailů, jemné obrysové linie a pestrá škála barev. Popisnost vzniklých dějišť utlumila expresivita světelné režie a užitá barevnost, stejně jako pro Pirchana typické funkční členění jevištní krychle. Branko Gavella využíval prostorové řešení a ve spolupráci s baletní choreografkou Mášou Cvejičovou komponoval jednotlivé mizanscény „pružným, ilustračním a výpravným slohem, někde snad až příliš obtížně podrobnostmi“.⁴¹ Navzdory drobným výtkám (vždy ne zcela zdařilé pohybové vedení pěvců a sboru) byla operní kreaace přijata velmi pozitivně, s důrazem na vysokou kvalitu Sachsova hudebního nastudování.⁴²

Konvolut Pirchanových scénických a kostýmních návrhů není úplný, kromě několika kostýmních skic chybí především koncepce úvodu prvního jednání – Venušina sluj. Jako náповeď výtvarníkovy přístupu k tomuto tématu se nabízí jeho řešení téhož prostředí, které zhotovil na podzim 1933 (tedy jen o několik měsíců dříve)⁴³ pro Nové německé divadlo v Praze. Zde nahlíželi diváci zúženým průhledem oblouku temné jeskyně do hřřivého bohatství teplých, vášnivě intenzivních odstínů rumělky, růžové a fialové, v jehož centru na lůžku odpočívala bohyně lásky v kruhu svých věrných. Omamné kouzlo prostupovalo jeskyni skrze průsvitné chvějivé závoje mihotající se ve vzduchu pod vlivem smyslného tanečního reje najád, bakchantek a satyrů.

Paralelu mezi Pirchanovou výpravou pražské německé a brněnské české realizace ospravedlňuje především existence a srovnání obou dochovaných kompozic II. jednání – Hradní síně na Wartburgu. Na první pohled různé řešení stejného námětu sblíží konstantní principy tvorby (netypický půdorys



Obr. 4: Richard Wagner – *Tannhäuser: II. jednání* – Hradní síň na Wartburgu, 1934, akvarel, 44 x 63 cm, nesign., Divadelní oddělení Moravského zemského muzea v Brně.

parabolického tvaru, systém schodišť a stupňů, určený pro rozvržení mizanscén do jednotlivých významových zón, i dějinné výjevy na stěnách sálu jako prostředek historického koloritu). Soubor minnesänggrů podkreslovala Pirchanova historizující výprava čarovným kouzlem dávno minulých dob, opředených legendami.

Extrémní posuny v náladě hudební roviny adekvátně změně dějiště potvrzuje atmosféra Krajiny pod Wartburgem (proměna I. jednání a III. jednání) – v tomto případě chybí naopak návrh pro německou scénu, která podle popisu recenzenta v divácích evokovala krajiny z pláten starých německých mistrů.⁴⁴ Koncepce pro brněnské jeviště se ostrým zlomem z emocemi bouřící jeskyně bohyně lásky proměnila do stříbrné svěžesti čisté přírody s březovým hájem

a hradem na kopci. Tannhäuserovo (Emil Olšovský) první procitnutí a strnutí pod tíhou hříchů mohl vyprovokovat právě jen zážitek posvátné, čisté přírody, lyrických zpěvů pastýře a poutníků hledajících klid duše. V závěru opery tatáž krajina potemněla a paralelně s osudy postav i ona ztratila svoji prvotní svěžest, nedotčenost a spolu se symbolickým příchodem podzimu i večerního stmívání pozvolna odumírala. Prohloubený lyrismus krajinné scenérie dokládá i fotografický záznam realizace III. jednání, kde v popředí sedící Wolfram (Géza Fischer) zpívá svoji zpověď nenaplněné lásky k Alžbětě (Alexandra Čvanová). Postava rytíře s loutnou, obklopená vertikálami černo-bílých bříz, evokuje zjitřenou atmosféru bolestné touhy po „nedosažitelném“, srovnatelnou s atmosférou *fin de siècle*. Roman-



Obr. 5: Richard Wagner – *Tannhäuser*: III. jednání – Krajina pod Wartburgem, fotografie realizace.
 Repro: *Divadelní list* 9, 1933–1934, č. 18, 31. 3., s. 593.

tické prvky inscenace předpokládaly diváckou spoluúčast na intenzivním prožitku zpřítomňovaných situací.

Tenkou linkou tužky jemně, až nesměle načrtnuté protáhlé postavy ve statických pózách se podobaly figurám středověkých maleb. Zvláště mužský svět oblékl výtvarník do přepásaných dlouhých tunik a plášťů, jejichž shodný střih rozlišovalo pouze barevné podání (lantkrabčící oděv vládce Leonida Pribytkova překypoval záplavou zlata, Tannhäusera charakterizovala karmínová, Wolframa teplý tón žluté ad.). Shodné barevné ladění (kombinace fialové a rumělky) použil Pirchan provokativně na kostýmech ženských představitelk obou protikladných světů. S vyzývavostí hluboce dekoltovaných krátkých šatů Venuše (Marie Žaludová) i její družiny kontrastovala cudnost důsledně zahaleného těla Alžběty v dlouhých volných šatech a pláští s bílou rouškou na hlavě. K originálnímu řešení dospěl Pirchan při koncepci úborů stráží a pážat rozvíjením principu šachovnicového střídání jednobarevných ploch.

Popsaná divadelní realizace potvrzuje zmíněné přehodnocení avantgardních stanovisek, které přinesla třicátá léta (na rozdíl od divadel v německy mluvících zemích neprobíhal na českých prvorepublikových scénách ani předchozí odklon od bayreuthské tradice rozhodně nijak radikálně).⁴⁵ Specifický příklon k realističtějšímu zachycení dějišť a prohloubení jejich senzuality v sobě nesou také obě Pirchanovy varianty vizuální složky *Tannhäusera*. Jeho přínos tkvěl ve schopnosti přesáhnout rovinu ilustrativního ztvárnění prostředí směrem k psychologizaci a emocionálnímu světu zpřítomňovaných postav. Šíří wagnerovské dramaturgie nabízelo brněnské Zemské divadlo svému publiku různé fasety popsaného interpretačního posunu: například monumentální, střídavě prostylizovanou architekturu *Lohengrina* Ludwiga Sieverta (prem. 3. března 1933), odkazující k jeho proslulým scénografiím německých scén předchozích dekád, fantaskní labyrint architektury Titurelova hradu, okořeněný romantickými scenériemi krajín, v *Parsifalovi* Vlastislava Hofmana (prem. 3. března 1932) až po

senzuálně vyhocenou divadelní kreaci Emila Pirchana, v tisku oceněnou jako „ukázka nového scénování Wagnera“.⁴⁶

Památku 165. výročí narození Ludwiga van Beethovena uctilo Zemské divadlo novým nastudováním jeho jediného dokončeného operního díla, *Fidelia* (prem. 14. března 1935).⁴⁷ Nad přípravami se setkala již osvědčená trojice osobností Sachs – Gavello – Pirchan. Dirigent pracoval s poslední, Beethovenem kodifikovanou, verzí opery s ouverturou E-dur a symfonií *Leonora* č. 3, uvedenou v proměně II. jednání. Realizace zprostředkovala divákům nejen symbolickou rovinu vítězného boje dobra, spravedlnosti a lásky se zlem, bezprávím a tyranii, ale i lidské momenty příběhu Leonory-Fidelie a její obětavé, strastiplné cesty za ztraceným manželským štěstím. V zájmu plastičnosti výsledné kreace se Gavellova režie zaměřila na přirozenou gestiku sólových árií i recitativů, zatímco u sborových pasáží směřovala k mizanscénám symbolického významu se silně apelativním podtextem. Expresivita nastudování rostla od úvodních žertovných pasáží singspielového rázu s tematikou neúspěšného nápadníka, přes vzletnou árii Leonory (představované Marií Žaludovou), impozantní zosobnění zla v Pizzarově (Nikolaj Cvejič) nenávislném výstupu až k sugestivnímu finále vězňů opěvujících svobodu; ve II. jednání pokračovala od nehybnosti času v podzemní kobce Florestana (zpodobený Gustavem Talmánem) k závěrečné jásavé apoteóze práva, svobody a lásky.

Pirchanovy prostorové kompozice, barevnost i důraz na světlo podtrhovaly naléhavost a útočnost ztvárnění. Motiv napětí dokázal výtvarník začlenit už do kompozice úvodní scény – prostý interiér žalářnickovy světničky s muškáty v oknech vyrůstal nad netradičním trojúhelníkovým půdorysem. Obraz všedního života obyčejných lidí, okořeněný Marcelinovým (Karla Tichá) odmítáním Jaquina (Antonín Pelc), svírala v ostrém úhlu ramena

stěn pokoje. Rozpor provokoval stísněnost, jež z podtextu vystoupila na povrch při vstupu Leonory a odkrytí její situace a záměru.

Proměna scény uvozená pochodovými rytmy stráží přinesla nádvoří státního vězení. Ze srovnání s fotografií jevištní realizace je zřejmé pozměnění původní koncepce Pirchanova návrhu. Zamýšlená verze zaujme na první pohled barevností – rumělkový odstín na omítce vysoké vězeňské budovy v sobě obsahuje dramatičnost i symboliku. Vyvolává představu utrpení a prolité krve uvězněných bytostí, představu otřesnější, jde-li o politické vězně. Půdorysné řešení výchozího návrhu se však ve srovnání s apelativností barvy jeví jako konvenční a při realizaci došlo právě v tomto bodě ke změně – přesunu vysoké zamřížované brány z pozadí do prvního plánu. V nové kompozici plnila vysoká mříž přetínající celou šířku jeviště podstatně lépe funkci „znaku“, průhledné a přitom nepřekonatelné hranice mezi svobodným světem „tam venku“ a tvrdou realitou věznice. Trestanci puštění Fidelem a Jaquinem na několik okamžiků z kobek ven se za sborové árie pozvolna graduující od tichého bázlivého šepotu, podkresleného doprovodem smyčců, až k impozantní písni o touze po svobodě přibližovali ke kovové „hradbě“ a natahovali se skrze ni ven, směrem k publiku. Světlo, naděje i volnost splývaly vlivem inscenačního záměru se světem diváků v hledišti. Apelativnost popsaného scénického řešení a emocionální intenzita této konfrontace posouvaly inscenaci k výmluvné dobové výpovědi.

Temnými tóny nekonečné beznaděje místa, kde se „zastavil čas“, modeloval Pirchan prostor vězeňské kobky, lemované masivními kamennými kvádry. Oč strastiplnější byl pro vězně pobyt v podzemí, tím jasnější a světlejší odstíny barev našly své místo ve ztvárnění závěrečné proměny – prosluněné nádvoří u hradeb zámku a nekonečná volnost blankytného nebe charakterizova-

ly příchod Dona Fernanda (Vlastimil Šíma). Dominantním momentem scény se stalo schodiště, jeden z příznačných prvků Pirchanovy divadelní tvorby. Režisér Gavella plně využil nabízených možností a ve finální sborové scéně rozvrhl postavy vojáků a lidu do podoby symbolické pyramidy, v jejímž srdci se setkala manželská dvojice Leonory a Florestana.

Kostýmy inspirovala móda počátku 19. století (ačkoliv se dochovaly i skici oděvů Dona Fernanda a Pizzara, které ukazují na zamýšlenou variantu přeložení děje do 16. století). Marcelinu a Jaquina charakterizovala modrá barva, jinak převládaly neutrální odstíny šedé, hnědé, černé a bílé. Kostým obou protivníků, Pizzara a Fidelia, řešil Pirchan odlišným stříhem, ale ve stejné barevné kombinaci (černý oděv s bílými detaily a rudou vestou). Až závěr přinesl kromě symbolicky otevřeného a prosvětleného dějiště i celkové oživení palety scénického obrazu kostýmy sboru lidu i vládními standardami.

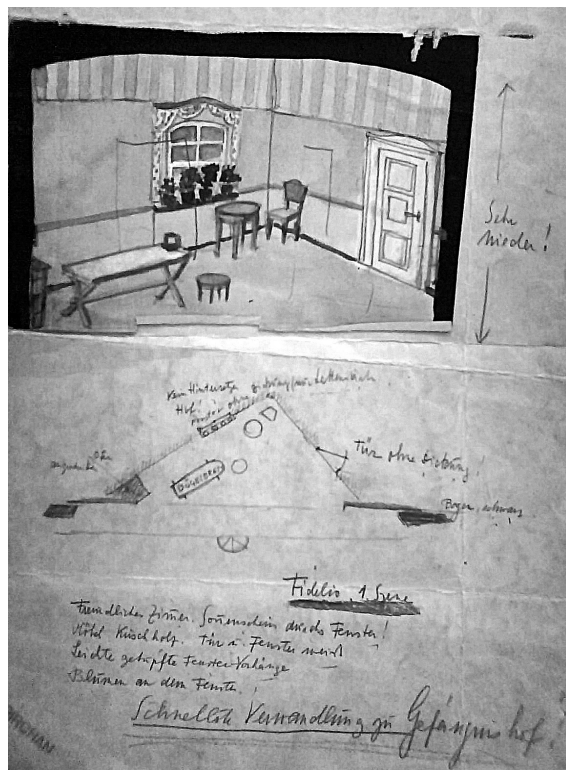
Inscenace vyprovokovala nejednoznačný ohlas diváků i recenzentů,⁴⁸ kteří měli v paměti minimálně předchozí nastudování z roku 1927, se scénografií hostujícího Alexandra Baranovského z Drážďan.⁴⁹ Jeho koncepčně jednodušší ztvárnění v sobě nelo o to zřetelnější rezidua expresionismu (šedé mátožné postavy vězňů, natahující se ze všech sil ke světlu, pronikajícímu vysokou mříží boční brány, upomínají na Hofmanovo pojetí z roku 1921).⁵⁰ Důmyslné řešení našel Baranovský pro obě části II. jednání – jednoduchý oblouk architektury nabídl prostor kobky a po výměně zadního prospektu umožnil výhled na blankyt nebe, ke kterému se při jásavé finální apoteóze vztahuje pestrý dav postav, stojící zády k publiku. Řešení odkazovalo na principy „davového divadla“ s jeho možnostmi identifikace recipienta s děním na scéně (jeviště i hlediště dosáhlo propojení v rovině společného prožitku slavnostního okamžiku). Pirchanova výprava směřova-

la k interpretaci méně symbolické, podstatně více zdůrazňující rovinu individuální, rovinu revolučního odporu. Jak podotkl Gracian Černušák, v tomto bodě se jinak přiléhavá výprava i režie neshodovaly s dobovým příklonem k nadosobnímu výkladu ideové roviny díla.⁵¹

Novou perspektivu otevřel příspěvek Jaroslava B. Svrčka z *Lidových novin*. Pirchanova výprava *Fidelia* „měla stylovou jednotnost, v obraze nádvoří věznice dosáhl masivní bloků monumentálnosti a stísněné pomurosti vězeňské atmosféry, ve scéně zámeckého nádvoří, výtvarně nejčistší, slunné jásavosti. 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“.⁵²

Komentář zrcadlí proměnu doby a situace ve společnosti i v umění – možnosti spolupráce v zemi, ve které byl Pirchan kvůli svému německému občanství cizincem, se pozvolna začaly jevit jako problematické. Československo v pozici útočiště mnoha německých i rakouských emigrantů čelilo nejen vlastní vysoké nezaměstnanosti, ale navíc i silicímú tlaku ze strany říšského Německa, ať už ve smyslu násilného prosazování jeho kulturních dogmat, k němuž docházelo už od počátku roku 1934, nebo z hlediska zmíněné československé migrační politiky.⁵³ Národnostní problematika se dostávala stále více do popředí a s ní i neobjektivnost kritických soudů, a to nejen ve vztahu ke konkrétním uměleckým dílům, ale také ve vztahu a netoleranci k menšinovým kulturním institucím meziválečné republiky.⁵⁴ Shodou okolností se stal Emil Pirchan na podzim téhož roku nositelem Československé státní ceny za „uměleckou činnost v oboru divadelní inscenace se zvláštním zřetelem k výpravám oper“.⁵⁵

V roce 1936, kdy se třicátá léta přechylovala do své druhé poloviny, poznamenala kul-



Obr. 6: Ludwig van Beethoven – *Fidelio*:
I. jednání – Světnička žalářníka, 1935, tužka,
akvarel, 45 x 26 cm, nesign., Divadelní oddělení
Moravského zemského muzea v Brně.

turní tvář Československa první zcela otevřená útočná vystoupení, odkrývající černo-bílé vymezení pojmů „čistého“ a „zvráceného“ umění.⁵⁶ Tendencí doby se stalo prioritně odlučování jednotlivých národů, jejich uzavírání uvnitř „vlastní“ kultury a s tím spojené přetínání tradičních vazeb, včetně těch uměleckých. Přesto i nyní vznikaly pokusy překročit úzké omezení národní identity, vyhročené k extrémnímu nacionalismu, a reflektovat témata nestabilní zjitřené doby prostřednictvím spolupráce nad uměleckým dílem, jehož výpověď o „člověku“ měla nadčasovou i nadnárodní hodnotu.

Zemské divadlo v Brně se pokusilo překročit začarovaný kruh nacionalismu přípravou dramatu *Hra snů* Augusta Strindber-

ga, uvedeného pod názvem *Nejpravdivější sen* (prem. 26. září 1936).⁵⁷ Realizace předlohy, označované samým autorem za nesnadno převoditelnou do materializované podoby,⁵⁸ spadala do netradiční dramaturgie divadla, zaměřené na nová či opomíjená díla. Vedení Zemského divadla přizvalo k nastudování osobu nadmíru povolnou, německého režiséra Karla Meinharda, majícího za sebou mnohou úspěšnou osobní zkušenost se Strindbergovou dramatikou, včetně připravovaného díla.⁵⁹ V daném kontextu se jeví jako vzpomínka na Meinhardova „berlínská léta“ i oslovení Emila Pirchana,⁶⁰ jeho tehdejšího spolupracovníka.

Mozaikovitá struktura vytváří ze Strindbergova textu útržkovitý sled situací, takřka výkřiků do mlžného oparu lidského snu. Poetika neskutečné atmosféry je dána specifickou logikou snění neuznávající čas ani prostor i snovou symbolikou zhmotňující rozostřenou děje a myšlenky. Spolu s Dcerou boha Indry putuje divák po Zemi a shledává obtížnost lidského života, s jeho věčnou oscilací na hraně mezi dobrem a zlem. „Lidé jsou hodni politování!“⁶¹ Jednotlivé situace se vracejí, prolínají, osoby se noří „odnikud“ a odcházejí neznámo kam, rozhovory se opakují jako na staré gramofonové desce nebo se najednou odvíjejí zcela jinak...

Režisér rozčlenil tři dějství dramatikovy „snové vize“ do volného sledu čtrnácti obrazů, čímž se přiblížil jak rozvolněné formě snění, tak i střihové podobě divácky stále oblíbenějšího filmu. Interpretace se snažila udržet charakter světa lidského nevědomí, jeho zdánlivou nelogičnost, nspecifikovatelnost, zamlžení přesných kontur událostí, kde však místy probleskuje i druhý pól – zřetelné a přesně pojmenovatelné děje, momenty, myšlenky a vize. Jejich „ostrost“ a „realističnost“ je o to evidentnější, čím více se celek utápí v nezřetelnosti – jako záblesky lidské paměti mapující po probuzení sen, jehož existence zůstala přítomná jen jako



Obr. 7: *Ludwig van Beethoven – Fidelio: I. jednání, proměna – Nádvoří věznice, 1935, fotografie realizace, Divadelní oddělení Moravského zemského muzea v Brně.*

útržkovitá vzpomínka dospělého člověka na vzdálené dětství.

Sama kompozice hry napovídá obtížnost scénického řešení s mnoha rychlými proměnami, které nesměly zbrzdit rytmus představení. Dominantním rysem Pirchanových návrhů bylo malířské zobrazení prostředí děje pomocí pomalovaných kulisových segmentů, stavěných před černý horizont či malovaný zadní prospekt. Jen výjimečně se na jevišti objevilo několik plastických objektů v podobě nejnutnějšího mobiliáře. Realistický základ zobrazených dějišť (zámek, advokátní kancelář, pobřeží Středozevního moře, Fingalova jeskyně a další) vycházel důsledně z autorových poznámek v textu. Jako typicky „pirchanovský“ element se zde prioritně uplatnila barva. Provokativní, ostrá barevnost dekorací na návrzích je zdánlivě v rozporu s popsáním dramatickým světem – jasné, zářivé barvy v intenzivních útočných odstínech se odrážejí od černého nekonečna zpět,

směrem k pozorovateli. Po realizaci na scéně sice mohly výseky reality vystupovat ze tmy stejně jako útržky lidských snů, avšak v kontextu sociální tematiky předlohy pravděpodobně vystupovala do popředí spíše jejich přílišná ilustrativnost. Nad atmosférou lidského snu nakonec zvítězil důvěrně známý svět všedního života, jehož expresivní barevnost sice prohlubovala jeho dramatickou působivost, ale nedokázala jej povznést do nadreálné polohy. S výjimkou Dcery boha Indry ve zlatých šatech, variujících oděvy soch indických božstev, zaplnily vytvořený svět postavy v kostýmech z doby kolem roku 1900.

Úskalí předlohy, spočívající v udržení kompaktního tvaru snového zážitku, a tím i nadčasové roviny s možností pouhých dotyků sociálních a společenských témat doby, se v brněnské inscenaci nepodařilo vyhnout a „výprava, ačkoliv se snažila i v přestávkách snově obepřísti hlediště, upadala do kontrastní inscenace realistické (obraz z pobřeží stře-



Obr. 8: August Strindberg – Nejpravdivější sen: Zámek, 1936, kvaš, 23 x 32 cm, nesign.,
Divadelní oddělení Moravského zemského muzea v Brně.

dozemského: jižní květy a zbohatlíci na jedné a haldy uhlí s nakládači na straně druhé), takže publikum posléze chápalo hru tendenčně sociálně a pravděpodobně i socialisticky, čemuž napomáhali herci, ano i režie“.⁶²

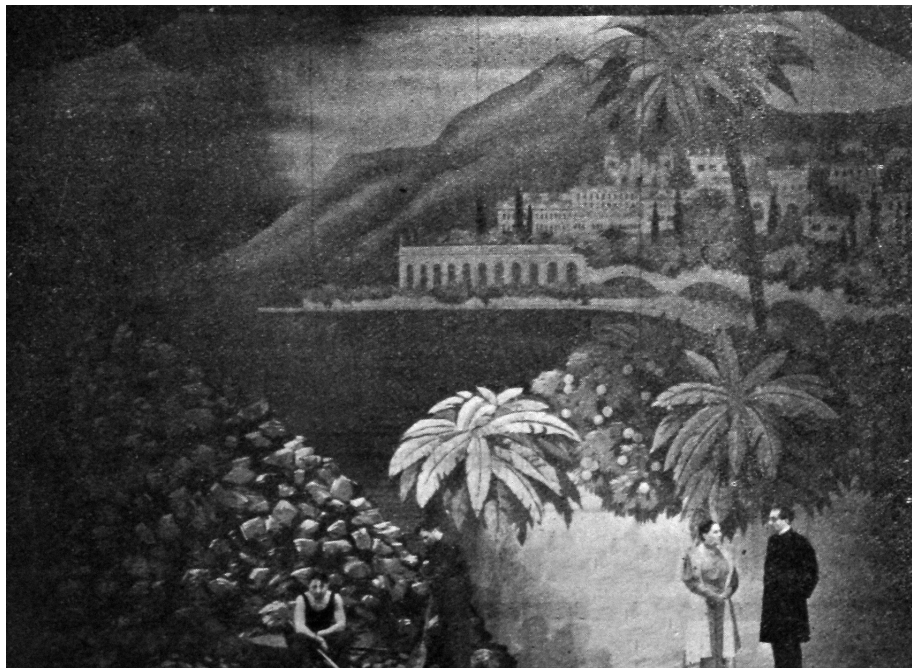
Odvážný titul i jeho provedení vzbudily rozporuplnou reflexi ze strany publicistů,⁶³ jež odkrývá světlé i stinné stránky nekonvenčního dramaturgického počínu, režijního uchopení a vedení herců i scénografie. Kritiky přinesly protichůdná hodnocení i „přečtení“ divadelní kreace a extrémnost soudů vypovídá o mnoha aspektech nejisté doby, stejně jako prozrazuje nevyrovnanost všech složek a absenci jejich harmonického skloubení v jeden celek.

Z recenzí je zřejmé, že divadlo obtížně hledalo dostatečné množství zkušených hereckých osobností, které by zvládly nároky vypjaté, takřka groteskní mimiky a gestiky, upomínající na Meinhardovu expresionistickou éru. Na inscenaci se podílel celý

soubor činohry, v hlavních rolích se představila Zdena Gráfová (jako Dcera boha Indry), Miloš Nedbal (Důstojník) a Josef Štrivan (v roli Advokáta). S těmito prostředky výpovědi rezonovaly disonantní prvky hudební složky rakouského žáka Richarda Strausse, Emila N. von Rezniczka.

O „velmi vysoké herecké úrovni“ hovoří Čestmír Jeřábek, který kritické místo inscenace shledává jinde: „[...] barvotiskově nevkusná a toporně realistická výprava Pirchanova, ukazující svou inspiraci až kamsi k vídeňskému Platzerovi, nebyla nikterak práva transcendentní povaze Strindbergova díla. [...] Co by tu byl vykouzlil náš Muzika! Nepostřehl režisér, jak se uprostřed těchto jarmarečních malovánek ocitala mnohá tragicky zaostřená scéna přímo na pomezí komiky?“⁶⁴ Přesto podle dalšího recenzenta „výprava [...] dobře vystihla fantastický smysl hry“.⁶⁵

Dochované černobílé fotografie realizace odkrývají především tradiční problematiku propasti mezi dvourozměrnou malbou kulís



Obr. 9: August Strindberg – *Nejpravdivější sen: Pobřeží Středozemního moře*, fotografie realizace, 1936, Divadelní oddělení Moravského zemského muzea v Brně.

a tělesným objemem herců. Nemohou však doložit působivost, či naopak nepřesvědčivost barevného řešení, které bylo Pirchanovou nejsilnější stránkou.

Inscenaci, jejíž hodnota spočívá prioritně v dobovém příkladu tehdy stále mizivější spolupráce tvůrců různých národností,⁶⁶ převzalo vídeňské Dvorní divadlo, kde působil Emil Pirchan od sezony 1936–1937 jako jevištní výtvarník. Neúspěšné nastudování Strindbergovy „snové vize“ se stalo epilogem Pirchanových kontaktů s česky mluveným divadlem i kulturou. Po roce 1945 už politická situace rozvíjení další podobné spolupráce nepřála.

Pirchanova činnost spojená s českým prostředím nespádala jen do oblasti tvorby pro kamenná divadla, ale zasahovala do podstatně širšího spektra uměleckých oborů první republiky.⁶⁷ Podobně i mimo její rámec existují doklady o jeho provázanosti s místní kulturou v podobě jeho výprav pro česká drama-

ta i opery uvedené na evropských i světových divadelních jevištích.

Stylově rozrůzněný rukopis scénických návrhů odkrývá rozporuplnost této všestranně nadané osobnosti. Ve stejné době vznikaly na jedné straně návrhy pojednané spontánními, rychlými tahy štětcem či pastelem, kde prudce nahozené barvy lemují silné černé obrysové linie a vášnivé podání vypovídá o naléhavosti přetlumočení prvotní vize. Tyto scénické koncepce jsou dokladem své „nedefinitivnosti“, pouhého mezistupně příští realizace na jevišti. Druhý pól představují křehká, precizně propracovaná díla, jejichž kresebné podání s tenkou obrysovou linkou (u kostýmních návrhů často měkkou tužkou) nese úzkostlivou preciznost nejistoty před dosažením hledaného tvaru. Nemnoho fotografických záznamů divadelních realizací však napovídá jeden významný problém doby, nevztahující se pouze k dílu Emila Pirchana – obtížnost materializace návrhu na

jevišti v intencích autora, uchování zamýšleného „výrazu“.

Pirchanovu profesní dráhu jevištního výtvarníka provází několik osobitých prostředků vyjádření, typických pro celé dílo. Architektonické školení se promítlo v plastickém rozvrstvení prostoru, které však s postupem doby ztrácelo na intenzitě a ve třicátých letech se objevovalo pouze v poloze funkčního proclenění plochy jeviště v rámci požadavků inscenace. Původní abstrahovanost přísně stylizovaných dějů z doby kolem roku 1920 ustoupila posléze konkrétnějšímu podání. Paralelně se proměňoval i způsob práce s barvou. Od velkých ploch intenzivní barevnosti, jejichž výběr byl podřízen kritériu sdělnosti, se výtvarník na počátku třetí dekády 20. století posunul k malířskému ztvárnění dekorací, jejichž realističnost však nesouvisela se snahou o iluzivní nápodobu empirického světa. Tato tendence Pirchanovy tvorby se odvíjela paralelně s návratem k různým formám realismu ve středoevropském umění doby mezi dvěma světovými válkami. V jeho podání se na závěrečném nerealistickém dojmu podílela prvořadě specifická práce s barvou, které zůstal po celý život věrný. Rovnocenným partnerem barvy v rovině prostředníka emocionálního podtextu, nálady i vnitřního rytmu předlohy zůstávalo po celou Pirchanovu dráhu jevištního výtvarníka světlo. Od expresionistických kreseb s ostrými kužely reflektorů, protínajícími temný prostor, k přirozenějšímu, difuznějšímu světlu, jež si přesto ponechávalo dramatické kvality.

Specifika scénického pojetí abstrahovaného, rytmizovaného prostoru *Legendy o Josefovi* i všechny události vzniku poznamenaly danou kreací odstínem výjimečné události, která se proto nestala impulsem dalšímu vývoji prvorepublikové baletní scénické praxe. Vizuální koncepcí souvisela Pirchanova tvorba s linií výprav zosobněnou tehdejší tvorbou Vlastislava Hofmana.

Brněnské realizace nabízejí pestřejší pohled na Pirchanovu tvorbu v době, kdy se naplno realizoval na jevišti pražského Nového německého divadla. Tematická různorodost všech tří operních titulů zrcadlí schopnost vytěžit z každého titulu jeho podstatné rysy a přetlumočit je publiku v hledišti. Pirchanova spolupráce s Milanem Sachsem i Branckem Gavellou se projevila jako obohacující pro brněnskou scénu, ačkoliv režisér (a v této době už ani výtvarník) nezosobňoval radikální přístup k interpretaci předlohy, ale spíše umírněnou linií jdoucí paralelně s příklonem doby (i vkusem diváků) k jistému zvěcnění a konkrétnějšímu zobrazení.

Invenční osobnost nemůže zůstat stát, setrvat na jednu dosažených principech tvorby, měla by reagovat na proměny doby, konfrontovat se s nimi. I Pirchanovo scénické dílo našlo během jeho profesní dráhy různé podoby svého výrazu, základním principem tvorby pro něj však po celou dobu zůstalo již zmiňované Goethovo krédo, se kterým se výtvarník v dobách svého brněnského působení plně ztotožňoval: „*Pravdivost vyššího řádu.*“⁶⁸

PIRCHAN CASE. STAGE DESIGN PRODUCTION OF EMIL PIRCHAN
 FOR CZECH THEATRES IN INTERWAR CZECHOSLOVAKIA
 (JITKA MATULOVÁ) – SUMMARY

Emil Pirchan – an architect, stage designer, dramatist and novelist, pedagogue and an active participant in contemporary social life belonged to the population of Moravian Germans who lived in Brno in late 19th and early 20th centuries. As he was born to the German speaking family of a portrait-painter, his background predestined him to be tied to German culture. Contrary to that, even after 1918 Pirchan did not lose contacts with cultural life in the territory of the newly constituted republic, but later his activities in this field were ignored by the experts after 1948.

In addition to Pirchan's work for German speaking stages in Czechoslovakia, his professional career includes five sets of stage designs for Czech theatres. The projects of stage designs, which have been preserved, allow tracing the changes of Pirchan's production during the delimited period of twenty years and the richness of genres and topics which discloses the author's invention at the time of looking for the adequate forms.

Architectonic type of stage design with passionate colours in *The Legend of Joseph* (National Theatre in Prague, prem. 14th June 1922) brought to Czech ballet the principles of expressionist stage designs. His production for Brno's Land Theatre in 1930s unveils a brand new method of narration – inclination to more authentic presentation of story setting, which only through its light and variety of colours goes beyond the descriptiveness of stage conventions of the 19th century. This point is included in the stage designs for the operas *Tannhäuser* by Richard Wagner (prem. 17th March 1934) and *Fidelio* by Ludwig van Beethoven (prem. 14th March 1935), and also in visual concept for the drama *A Dream Play* by August Strindberg (prem. 26th September 1936). *The Magic Flute* by Wolfgang Amadeus Mozart (prem. 21st June 1933) was where Emil Pirchan summed up fully his imagination when he built up a surreal world at the border-line of monumentality of the Ancient Egypt and playfulness of fine Rococo ornaments. In the context of Brno's stage design of 1930s, Pirchan contributed to significant examples of staging (especially *The Magic Flute*, *Fidelio*), which cocreated the professional image of the theatre. At this time, Emil Pirchan no more belonged to those who took the line of radical interpretation of a play staged, but rather to the more soft line. His professionalism was aimed at the exploitation of the internal “expression” of the play and at its mediation for the audience.

As Emil Pirchan cooperated with Czech stages, the reviews of his work were quite imbalanced. On the one hand he was repeatedly criticized for insufficient innovativeness of his stage designs, on the other hand the visual component of his production was highly appreciated and he won Czechoslovak National Prize (28th October 1935, in the German section) for opera stage designs in Czechoslovak theatres of German language. The reflection of Pirchan's theatre activities mirrors the exacerbated relations of Czechs and Germans and the social issues in the interwar Czechoslovakia.

- 1 Emil Pirchan st. (*21. května 1844, Sv. Kateřina na Moravě, †22. června 1928, Vídeň), malíř, portrétista, v letech 1885–1904 navrhoval živé obrazy v německém Městském divadle v Brně; viz Prokop Toman, *Nový slovník československých výtvarných umělců II*, Praha 1950, s. 276.
- 2 Karel Kuča, *Brno. Vývoj města, předměstí a připojených vesnic*, Praha – Brno 2000.
- 3 Podobně jako jeho otec i Emil Pirchan ml. (*27. května 1884, Brno, †20. prosince 1957, Vídeň) navštěvoval vídeňskou Akademii výtvarných umění. Malířské školení otce však vyměnil za studium architektury u Otto Wagnera. V roce 1908 založil ateliér architektury a knižní grafiky v Mnichově, kde od roku 1914 působil jako divadelní výtvarník a v roce 1919 získal post šéfa výpravy ve Státním divadle v Berlíně. Shodnou funkci zastával v letech 1931–1936 v Novém německém divadle v Praze a závěrečná léta své kariéry strávil jako výtvarník Dvorního divadla ve Vídni.
- 4 Ani nekrolog otuštěný v *Divadelních novinách* se o jeho práci pro české scény nezmiňuje. Viz bs [?], Z Vídně přichází zpráva, *Divadelní noviny* 1, 1957–1958, č. 6, 22. ledna 1958, s. 6.
- 5 Viz Erika Schepellmann-Rieder, *Emil Pirchan und das expressionistische Bühnenbild*, Wien 1964. – Karl Pierwoss, *Der Szenen- und Kostümbildner Emil Pirchan. Eine Darstellung seines Gesamtwerkes unter besondere Berücksichtigung seiner Zusammenarbeit mit dem Regisseur Leopold Jessner* (Dissertationarbeit, Universität Wien), Wien 1970. – Herbert Ihering, *Von Reinhardt bis Brecht II*, Berlin 1961. V češtině vyšlo: Petr Průša, Emil Pirchan, *Prolegomena scénografické encyklopedie XVII*, Praha 1973, s. 50–56. – Jitka Ludvová, Československé státní ceny pro německé hudebníky, *Hudební věda* 32, 1995, č. 2, s. 99–129. – Eadem, *Neues Deutsches Theater v Praze 1888–1945 I–II*, Praha 2001, s. 367–368. – Eadem, Pirchan Emil, *Divadelní revue* 16, 2005, č. 4, prosinec, s. 76–77.
- 6 K provozu divadla viz Jan Němeček, *Dějiny opery, operety a baletu bývalého Nového německého divadla v Praze (Neues Deutsches Theater) 1888 (1883)–1944*, I–V, Praha 1962–1977. – Jitka Ludvová, *Neues Deutsches Theater v Praze* (pozn. 5).
- 7 Následující text se věnuje výhradně osobnosti Emila Pirchana ml.
- 8 Premiéra inscenace tvořila český příspěvek k týdenním oslavám narozenin hudebního skladatele, konaným formou přehlídky jeho tvorby na půdě Nového německého divadla. Divadelní cedule je uložena v pražském Archivu Národního divadla [dále AND], sign.: B-51a; Pirchanův návrh scény v podobě pohybové skici se nachází ve sbírkách Divadelního oddělení Národního muzea v Praze [dále DONM], sign.: S-Xc-4d.
- 9 Právě Krölller po první světové válce znovuobjevil *Legendu o Josefovi* (prem. 4. února 1921), když ji na scéně Státní opery v Berlíně uvedl ve výpravě Emila Pirchana, svého dlouholetého spolupracovníka. Podle Bergrových vzpomínek vybral Kröllera pro hostování v Praze tehdejší šéf činohry pražského Národního divadla, Karel Hugo Hilar, který v této věci Berlín dvakrát navštívil a zhlédl Krölllerovu inscenaci z předchozí sezony. Viz Ladislav Hájek, *Paměti Augustina Bergra*, Praha 1944, s. 300–301.
- 10 Je pravděpodobné, že výtvarníka přizval ke spolupráci také Karel Hugo Hilar, o čemž svědčí Pirchanův dopis ze 17. června 1922, v němž po premiéře inscenace a návratu do Berlína Hilarovi zpětně děkuje za přátelskou nabídku a laskavé přijetí v Praze. Uloženo v DONM, sign.: Č 9122, A 8766. Pohostinské vystoupení představitelů hlavních rolí zajistil pravděpodobně Krölller: Putifarku ztvárnila původem česká tanečnice berlínského divadla Lída Salomonová-Wenegerová a v roli Josefa se představil ruský tanečník Saša Leontěv, čeští tanečníci a činoherci získali úlohy vedlejší.
- 11 Při nastudování *Legendy o Josefovi* v Mnichově v roce 1941 zveřejnil Strauss autorský záměr v *Dramaturgische Blätter der Bayerischen Staatsoper*. Přetiskáno: Richard Strauss, *Dokumente. Aufsätze. Aufzeichnungen, Vorworte, Reden, Briefe*, Leipzig 1980, s. 154–155.
- 12 Viz libreto baletu Harry Kessler – Hugo von Hofmannsthal, *Legenda o Josefovi*, Berlin 1922.
- 13 hd [Hubert Doležil], Rich. Strausse „Legenda o Josefu“, *Československá republika* 243, 1922, č. 162, 16. 6., s. 5.
- 14 O. Š. [Otakar Šourek], Richard Strauss: Legenda o Josefovi, *Venkov* 17, 1922, č. 137, 15. 6., s. 3–4, cit. s. 3.
- 15 Ze scénické koncepce uložené v DONM (pozn. 8), pojaté jako pohybová skica s rozmístěním několika akterů, a z popisu kostýmů v recenzích lze vyčíst, že scéna i kostýmy odpovídaly berlínské inscenaci ze 4. února 1921, kterou vypravil také Pirchan. Bohatá dokumentace berlínské realizace, která je kromě komentáře v němčině místy doplněna i českými poznámkami, je uložena ve sbírkách Österreichischen Theatermuseum ve Vídni (dále ÖTM), viz Ferdinand Schmatz, *Nachlass-Dokumentation Emil Pirchan* (Typoskript), Wienn 1983, s. 4, 22, 43.
- 16 Dr. Ernst Rychnovsky, Richard Strauss Josef-Legende, *Prager Tagblatt* 47, 1922, č. 138, 16. 6., s. 1–2, cit. s. 2.
- 17 Richard Strauss se svých oslav v červnu 1922 v pražském Novém německém divadle aktivně zúčastnil jako dirigent cyklu vlastních oper. Premiéru *Legendy o Josefovi* v Národním divadle zhlédl a hodnotil velmi pozitivně. Viz Ernst Rychnovsky, Gespräch mit Richard Strauss, *Prager Tagblatt* 47,

- 1922, č. 141, 20. 6., s. 7. – Anonym, Richard Strauss o „Národním divadle“, *Československá republika* 243, 1922, č. 167, 21. 6., s. 5. (Straussovu spokojenost s pražským nastudováním dokládá i nabídka angažmá Heinrichu Kröllerovi do vídeňské opery, kterou v této době řídil. Zde Krölller *Legendu o Josefovi* téhož roku nastudoval potřetí, tentokrát přímo ve spolupráci se skladatelem, ale už ve výpravě Alfreda Rollera. Viz Alex Witeschnik et al., *300 Jahre Wiener Operntheater: Werk und Werden*, Wien 1953, s. 205.)
- 18 Anonym, Pirchan v Národním divadle, *Jeviště* 3, 1922, č. 26, 15. 6., s. 398. – E. R. [Ernst Rychnovsky], Strauss = Premiere im tschechischen Nationaltheater, *Prager Tagblatt* 47, 1922, č. 137, 15. 6., s. 8. – hd [Hubert Doležil], „Včerejší premiéra Legendy o Josefu...“, *Československá republika* 243, 1922, č. 161, 15. 6., s. 7. – O. Š. (pozn. 14). – Ernst Rychnovsky (pozn. 16). – hd (pozn. 13). – B. Vomáčka [Boleslav], Z pražské opery, *Lidové noviny* 30, 1922, č. 297, 16. 6., s. 7. – Josef Bartoš, Richard Strauss = Premiere im Tschechischen Nationaltheater, *Prager Presse* 2, 1922, č. 164, 18. 6., s. 5, 11. – Anonym, „Legenda o Josefu“, *Jeviště* 3, 1922, č. 27, 22. 6., s. 401–402. – Anonym, Hosté z ciziny, *Jeviště* 3, 1922, č. 28, 29. 6., s. 428. – Z. N. [Zdeněk Nejedlý], Legenda o Josefovi, *Smetana* 12, 1922, č. 6–7, 1. 7., s. 97–99.
- 19 Z. N. (pozn. 18), s. 98.
- 20 Viz anonymní články v divadelním týdeníku *Jeviště*, zaměřené prioritně proti Emilu Pirchanovi, ale i Lídě Salmonové-Wenegerové a v podtextu proti zmíněnému vedení divadla. Do napjaté atmosféry česko-německých vztahů zapadala i poněkud alibistická formulace na cedulích Národního divadla o tom, že byly pořízeny „Nové dekorace a kostýmy od Josefa Matěje Gottlieba dle návrhů Pirchanových“ (pozn. 8) a následně pochybnosti o autorství návrhů. Viz Hana Konečná (red.), *Soupis repertoáru Národního divadla v Praze 1881–1983*, II, Praha 1983, s. 22, záznam č. 2015. Zde je jako autor výpravy uveden pouze Josef Matěj Gottlieb.
- 21 O. Š. (pozn. 14), s. 3. – B. Vomáčka (pozn. 18), s. 3.
- 22 O. Š. (pozn. 14), s. 3.
- 23 Předchozí baletní inscenace spoléhaly na iluzivní dekorace doprovázené náladovým světlem z dílny šéfa výpravy Karla Štapfera, případně jeho asistenta a nástupce Josefa Matěje Gottlieba.
- 24 Ještě v roce 1932 vzpomíná Paul Eipper na bakchanálie zářivých barev, snovou atmosféru a světelné efekty berlínského nastudování. Viz Paul Eipper, Emil Pirchan, *Auftakt* 12, 1932, č. 1, s. 9–11. Dále kritiky a publikované fotografie berlínské inscenace uložené v pozůstalosti Emila Pirchana v ÖTM. Viz Ferdinand Schmatz (pozn. 15), s. 43. O úspěšnosti Kröllerovy berlínské inscenace, která dosáhla 53 repríz a na repertoáru zůstala do 6. prosince 1929, viz Hugo Fetting, *Die Geschichte der Deutschen Staatsoper*, Berlin 1955, s. 238–240.
- 25 Božena Brodská, *Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945*, Praha 2006, s. 170–171.
- 26 Viz Eipper (pozn. 24), s. 9–11. – we [Marian Wendt], Prag als Theaterstadt. Unterredung mit Professor Emil Pirchan, *Prager Presse* 12, 1932, č. 248, 11. 9., s. 10. – Erich Steinhard, Renaissance der Prager deutschen Oper, *Auftakt* 12, 1932, č. 9–10, s. 227–228. – Joseph Gregor, Emil Pirchan, der Bühnenbildner des Prager Deutschen Theaters, *Auftakt* 15, 1935, č. 1–2, s. 10–12.
- 27 Viz Eugenie Dufková (ed.), *Postavy brněnského jeviště*, I, Brno 1979–1984, s. 7–8.
- 28 Viz Eugenie Dufková (ed.), *Postavy brněnského jeviště*, III, Brno 1990–1994, s. 330–333.
- 29 Viz Eugenie Dufková (ed.), *90. let stálého českého divadla v Brně 1884–1974. Soupis repertoáru českého divadla v Brně 1884–1974*, Brno 1974.
- 30 we (pozn. 26).
- 31 Soubor návrhů není kompletní, tvoří ho dvě scénické koncepce (Háj se třemi chrámy a Komnata Paminy v Sarastrově paláci) a tři návrhy kostýmů (Sarastro, Tamino, Družky Královny noci). Materiály jsou uloženy v Divadelním oddělení Moravského zemského muzea v Brně (dále DO MZM), sign.: I-180.
- 32 -k [Gracian Černušák], Z brněnské opery, *Lidové noviny* 41, 1933, č. 313, 23. 6., s. 7.
- 33 -k (pozn. 32). – -šf- [Leopold Firkušný], Z brněnské opery. Mozartova Kouzelná flétna, *Národní noviny* 9, 1933, č. 144, 23. 6., s. 2. – -k [Gracian Černušák], Z hudebního života. Divadlo. Brno, *Tempo. Listy Hudební matice* 13, 1934, č. 2, říjen 1933, s. 57–58. – -el- [?], Z brněnské opery, *Moravské slovo* 1933, č. 122, 27. 6., s. 2.
- 34 -k (pozn. 32).
- 35 -el- (pozn. 33).
- 36 L. S. [?], Die Zauberflöte, *Bohemia* 103, 1930, č. 203, 30. 9., s. 6. – O. B. [Oskar Baum], Die neue Zauberflöte. Neues Deutsches Theater, *Prager Presse* 10, 1930, č. 269, 30. 9., s. 8. – o. p. [Otto Pick], „In jeder Hinsicht...“, *Prager Presse* 10, 1930, č. 269, 30. 9., s. 8. – L. S. [?], Die Zauberflöte, *Bohemia* 106, 1933, č. 241, 14. 10., s. 5. – O. B. [Oskar Baum], Zauberflöte, *Prager Presse* 13, 1933, č. 283, 15. 10., s. 9. – W. S. [?], Neue instudierte „Zauberflöte“, *Prager Tagblatt* 58, 1933, č. 241, 14. 10., s. 5–6. Scénické a kostýmní návrhy jsou uloženy v ÖTM, viz Ferdinand Schmatz (pozn. 15), s. 38.
- 37 Například Pirchanova výprava Mozartova *Dona Giovanniho* z roku 1933, pro pražské Nové německé divadlo. Viz Adolf Scherl, Renato Mordo a jeho operní režie v Československu, *Divadelní revue* 14, 2003, č. 1, s. 28–32.

- 38 Scénické a kostýmní návrhy jsou uloženy v DONM, sign.: S-IXa-3d; S-IXb-4a; S-IXb-4. Korespondence v AND, sign. O 155h. Recenze: B. V. [Boleslav Vomáčka], *Z pražské opery. Kouzelná flétna, Lidové noviny* 40, 1932, č. 36, 21. 1., s. 9. – Il- [Václav Tille (?)], Mozartův cyklus, *Národní listy* 72, 1932, č. 23, 23. 1., s. 5. – O. Š. [Otakar Šourek], W. A. Mozart. Kouzelná flétna, *Venkov* 27, 1932, č. 19, 22. 1., s. 6. – Karel Hába, Státní opera v Praze, W. A. Mozart „Kouzelná flétna“, *Československá republika* 253, 1932, č. 18, 21. 1., s. 5.
- 39 Soubor návrhů je uložen v DO MZM, sign.: II-6; fotografie realizace I. jednání a kostýmovaných aktérů ibidem, sign.: F-7726 až F-7730. Fotografie III. jednání otiskl *Divadelní list* 9, 1933–1934, č. 18, 31. 3., s. 593. Uvedení inscenačně náročného titulu provázela napjatá situace způsobená stávkou orchestru, která zapříčinila posun dříve ohlášeného termínu premiéry až na 21. března 1934. Viz sv. [Vladimír Sach (?)], Spory v brněnském divadle, *Národní noviny* 10, 1934, č. 76, 18. 3., s. 4. – sv. [Vladimír Sach (?)], Po zmařeném představení v Zemském divadle v Brně, *Národní noviny* 10, 1934, č. 78, 20. 3., s. 4. – Anonym, O likvidaci sporu v Zemském divadle v Brně, *Národní noviny* 10, 1934, č. 79, 21. 3., s. 3.
- 40 Například Pirchanova výprava pro tetralogii *Prsten Nibelungův*, kterou realizoval v letech 1923–1924 režisér Franz Ludwig Hörh a dirigent Alexander Zemlinsky na scéně Nového německého divadla v Praze. Tato inscenace představuje v kontextu divadla na československém území meziválečné éry jednu z výrazných výjimek v tomto směru. Viz Adolf Scherl, Expresionistické divadlo na pražských německých a českých scénách 1914–1925, *Divadelní revue* 11, 2000, č. 4, s. 36–43.
- 41 -k [Gracian Černušák], Z brněnské opery. Tannhäuser..., *Lidové noviny* 42, 1934, č. 149, 23. 3., s. 7.
- 42 -k, (pozn. 41). – šf- [Leopold Firkušný], Richard Wagner: Tannhäuser, *Národní noviny* 10, 1934, č. 95, 7. 4., s. 5. – hl [?], Brněnská opera, *Moravské slovo*, 1934, č. 69, 10. 4., s. 4.
- 43 V Novém německém divadle měla inscenace premiéru 3. září 1933. Scénické návrhy Venušiny sluje a Hradní síně na Wartburgu (chybí návrh krajiny proměny I. jednání a III. jednání) jsou uloženy v ÖTM. Viz Ferdinand Schmatz (pozn. 15), s. 33, 49. Recenze: G-b [?], Tannhäuser, *Prager Tagblatt* 55, 1933, č. 36, 4. 9., s. 7. – L.B. [?], Tannhäuser, *Bohemia* 106, 1933, č. 207, 5. 9., s. 5. – Lise Adler, Deutsches Theater in Prag, *Tagesbote* 83, 1933, č. 407, 5. 9., s. 6. – p. [?], Tannhäuser, *Prager Presse* 13, 1933, č. 243, 5. 9., s. 6.
- 44 p. (pozn. 43).
- 45 Například expresionisticky laděná výprava *Tristana a Isoldy* Vlastislava Hofmana, uvedená v roce 1924 v Národním divadle v Praze. V Německu vzniklé avantgardní scénografie Ludwiga Sieverta, Lothara Schenck von Trappa, Wilhelma Reinkinga či právě Emila Pirchana realizované v desátých a dvacátých letech 20. století. Viz Helena Spurná, Nástin vývoje inscenační praxe v operním divadle, in: eadem (ed.), *Hudební divadlo jako výzva*, Praha 2004, s. 351–405.
- 46 -k (pozn. 41).
- 47 Scénický návrh úvodu I. jednání (Světnička žalářníka) je spolu s kostýmními návrhy uložen v DO MZM, sign.: III-298, fotografie realizované inscenace ibidem, sign.: F-9250, F-5263 až F-5265; fotografie finále II. jednání přetištěna in: *Divadelní list* 10, 1934–1935, č. 19, 10. 4., s. 386. Část scénických návrhů (Vězení, Vězeňský dvůr a závěrečná scéna Na hradbách) obsahuje Pirchanova pozůstalost v ÖTM, viz Schmatz (pozn. 15), s. 15, 42.
- 48 -el. [?], Z brněnské opery, *Moravské slovo*, 1935, č. 54, 16. 3., s. 2. – hp [?], Zemské divadlo v Brně, *Národní noviny* 11, 1935, č. 74, 16. 3., s. 5. – k [Gracian Černušák], Brněnská opera, *Lidové noviny* 43, 1935, č. 137, 16. 3., s. 9. – PH [?], Opera v Brně, *Národní listy* 75, 1935, č. 76, 17. 3., s. 15. – k [Gracian Černušák], Z hudebního života. Brno, *Tempo. Listy Hudební matice* 14, 1935, č. 8, duben, s. 238–239. – jbs. [Jaroslav B. Svrček], Výtvarníci na brněnské scéně, *Lidové noviny* 43, 1935, č. 235, 10. 5., s. 7.
- 49 Scénické a kostýmní návrhy jsou uloženy v MZM, sign. I-191. Recenze: A. J. [?], Z hudebního Brna, *Československá republika* 248, 1927, č. 75, 30. 3., s. 4. – k [Gracian Černušák], „Brněnské divadlo...“, *Lidové noviny* 35, 1927, č. 159, č. 29. 3., s. 7.
- 50 Inscenace *Fidelia* realizovaná v Národním divadle v Praze (prem. 21. prosince 1921).
- 51 -k, Brněnská opera (pozn. 48). – Idem, Z hudebního života (pozn. 48).
- 52 jbs. (pozn. 48).
- 53 K problematice zaměstnanosti emigrantů z řad divadelníků z říšského Německa v Československu viz Hansjörg Schneider, Nepřišli do cizího (Emigranti německého divadla 1933–1938 v Československu), *Divadelní revue* 3, 1992, č. 2, březen, s. 19–26. – Ursula Stabmerg, *Deutschsprachiges Theater in Prag der Zwischenkriegszeit* (Dissertationarbeit, Universität Wien), Wien 1993. V češtině byla publikována zkrácená kapitola z této práce, viz eadem, Německé divadlo v Praze ve 30. letech, *Hudební věda* 33, 1996, č. 4, s. 319–330.
- 54 V prvních měsících roku 1934 rozpoutal časopis *Přítomnost* nacionalistickou kampaň proti vedení Nového německého divadla z důvodu nedostatečně československé dramaturgie, projevů podpory říšskému Německu a zaměstnávání cizích státních příslušníků nad povolené kvóty. Zkreslující přístup a nedostatečná informovanost vedly k přejímá-

- ní těchto stanovisek dalšími periodiky. Viz *Visitor*, K čemu je pražské německé divadlo? *Přítomnost* 11, 1934, č. 13, 28. 3., s. 204–206. – Eger [Paul], O duchu pražského německého divadla, *Přítomnost* 11, 1934, č. 15, 11. 4., s. 236–238 (včetně následující odpovědi Visitora). – B. [?], Jakým směrem slouží pražské německé divadlo? *Národní listy* 74, 1934, č. 94, 6. 4., s. 2.
- 55 Ceny byly udělovány každoročně 28. října. Viz Ludvová, Československé státní ceny (pozn. 5), s. 122.
- 56 První otevřené vystoupení Konráda Henleina proti „zvrácenému“ umění v Československu 23. února 1936 v Německém domě v Praze. Viz Ivan Pfaff, Zápas o německé divadlo v českých zemích 1934–1938, *Divadelní revue* 18, 2007, č. 1, leden, s. 43–52.
- 57 Název, pod kterým bylo drama uváděno, vyplýval z překladu Niny Balcarové. Scénické návrhy jsou uloženy v DO MZM, sign.: II-11, fotografie z inscenace otiskl *Divadelní list* 12, 1936/1937, č. 4, 1. 10., s. 1. Návrhy scén Zámku, Fingalovy jeskyně a Zálivu u Krasotína jsou uloženy v ÖTM, viz Schmatz (pozn. 15), s. 34.
- 58 K. [Karl] Meinhard, Strindbergův Nejpravdivější sen. Před brněnskou premiérou, *Lidové noviny* 44, 1936, č. 480, 24. 9., s. 9.
- 59 Karl Meinhard (1886–1949), pražský rodák, v letech 1911–1925 divadelní ředitel berlínského divadla na Königgrätzer Strasse, kde uváděl symbolistická a expresionistická dramata. Byl dlouholetým přítelem Karla Huga Hilara a podporovatelem české dramatiky v tehdejší Německu (například v roce 1923 uvedl na scéně svého divadla hru bratří Čapků *Ze života hmyzu* ve výpravě Emila Pirchana). V letech 1935–1936 působil ve funkci režiséra činohry v brněnském německém divadle. Viz Wilhelm Kosch, *Deutsches Theater-Lexikon*, II, Klagenfurt – Wien 1960, s. 1416.
- 60 Během Meinhardova angažmá v brněnském německém divadle v letech 1935–1936 s ním Emil Pirchan spolupracoval i zde, např. Walter Seidl, *Spiel um die Welt* (prem. 8. prosince 1935). Viz Aleš Jurda, *Německé divadlo v Brně 1932–1945* (diplomová práce FF UJEP), Brno 1977.
- 61 August Strindberg, *Hra snů*, Praha 1966, s. 21 aj.
- 62 Ivo L., [Jan Liškutín], Aug. Strindbergův „Nejpravdivější sen“ na brněnské scéně, *Národní listy* 76, 1936, č. 270, 3. 10., s. 5.
- 63 -ba [?], Sen o životě, *Národní noviny* 12, 1936, č. 266, 30. 9., s. 4. – Č. J. [Čestmír Jeřábek], Strindberg: Nejpravdivější sen, *Lidové noviny* 44, 1936, č. 489, 30. 9., s. 9. – F. [?], Strindbergův Nejpravdivější sen, *Moravské slovo*, 1936, č. 227, 30. 9., s. 4. – Ivo L. (pozn. 62).
- 64 Č. J. (pozn. 63).
- 65 F. (pozn. 63).
- 66 O kulturních transferech mezi Československem (Prahou) a Vídní ve třicátých letech v oblasti činohry viz Hilde Haider-Pregler, Von gespielten und nicht gespielten Stücken. Kulturtransfer zwischen Prag und Wien in den 30er Jahren, in: Alena Jakubcová et al., *Deutschsprachiges Theater in Prag*, Praha 2001, s. 318–332.
- 67 Byla to například přednášková činnost pro veřejnost, doložená mnoha anoncemi v českém i německém tisku, věnoval se výuce jevištního výtvarnictví na pražské *Akademie für Musik und darstellende Kunst*, spolupracoval s rozhlasem, zabýval se psaním románů i dramát atd.
- 68 we (pozn. 26).