

Scénografie: Bohumír Matal

Nástin malířovy spolupráce s divadlem

Jitka Matulová

In the years 1964–1973, Bohumír Matal, a figure with many artistic interests – painting, drawing, and creating designs for applied graphic art and decorative architectural features – worked mainly with theatres in Brno as set designer on fifteen theatrical productions (in three cases designing not only the scenery but also the costumes). An analysis of three productions that were staged at the State Theatre in Brno in the years 1965–1968 (Václav Kliment Klicpera: Hadrián z Římsů [Hadrian of Římsy], premiere 30 April 1965; Milan Uhde: Děvka z města Théby [Whore from the City of Thebes], premiere 14 May 1967; and Euripides – Jean-Paul Sartre: Trójanky [The Trojan Women], premiere 22 November 1968) maps out the principles underlying his work (lack of descriptiveness, sobriety of the stage composition, use of poetic metaphor, and use of space), and his contribution to the field of stage design in contemporary Czechoslovakia.

Key words: Bohumír Matal; Czech scenography in the 20th century; theatre in the 1960s; Zdeněk Kaloč; State Theatre in Brno

Mgr. Jitka Matulová
Seminář dějin umění, Masarykova univerzita Brno /
Department of Art History, Masaryk University Brno
e-mail: matulova@mail.muni.cz

V roce 1998, deset let po smrti Bohumíra Matala (13. ledna 1922 – 7. července 1988), byla k uctění jeho památky vydána dlouhodobě připravovaná publikace ve formě souboru vzpomínek jeho blízkých přátel i dlouholetých či krátkodobých spolupracovníků.¹ V mozaice útržků, které z myslí pamětníků nevymazal čas, se vedle záznamů osobního charakteru objevují i pokusy zachytit Matalovu teoretickou reflexi vlastní tvorby.

„Nejsem abstraktní člověk, já prostě jen odmítám optickou jevovou informaci. Tvar u mé postavy je reálný svým pocitem bytí. To vlastně není optické, ale filozofické pojetí.“²

„Barva musí být postavená, musí být vybudovaná. Forma musí být stanovena barvou, prostor musí být skutečně vybudován, ale barvou, ne iluzí. Ta skladba musí být tak přesvědčivá, že se mi jeví reálná. Pocit z ní mám úplně reálný, ovšem ne opticky reálný, ale skutečně reálný. Třeba barvy určité atmosféry jsou tak autentické, že si řekneš, toto já odněkud znám – a to je ono. Já jsem vlastně realista, ovšem ne realista v popisném slova smyslu, ale realista v té autentičnosti. Takže smysl celé hry je dosáhnout maximální autenticity zobrazovaného předmětu. [...] Zachovat svědectví o člověku pro další generace. Forma je záležitost už pro odborníky, mechanika řemesla má samozřejmě svůj vývoj, svoje objevy, svoje vynálezy, ale to je sekundární. Primární je ten vnitřek. Prostě řečeno: nejdůležitější je to, co je za obrazem, a teprve pak přijde to, co je na obraze.“³

Matalův osobitý mluvní projev přenesený ze zvukového záznamu do textové podoby se primárně vztahoval k malbě jako těžišti malířovy tvorby sedmdesátých let 20. století. Jeho naturelu byl ale blízký intenzivní zájem prozkoumat podstatně širší spektrum uměleckých oblastí. Kromě malby uplatnil svůj talent v oblasti grafiky (plakát, knižní grafika a ilustrace, divadelní programy), zabýval se návrhy doplňků interiérů či exteriérů budov (v podobě keramických mozaik, sgrafit, vitráží nebo dřevěných reliéfů), spolupracoval s divadlem jako autor kostýmních i scénických návrhů a v samém závěru svého života se zaměřil na kresbu, jako ústřední vyjadřovací prostředek.



1 – František Muzika, **Václav Kliment Klicpera: Hadrián z Římsů, I.** jednání, fotografie realizace, 1930. Soukromá pozůstalost Jindřicha Honzla

Z výčtu je zřejmá Matalova mezioborovost. V paměti širší veřejnosti se udržela zvláště jeho tvorba malířská, ačkoliv zasvěcení čtenáři a majitelé bibliofilii mohou stále odhalovat kouzla Matala-ilustrátora. Na druhou stranu z řady jeho realizací v architektuře přestalo poslední dvacetiletí jen torzo, a efemérnost divadelního umění staví i jeho kostýmní a scénické návrhy mezi obtížně postižitelné doklady Matalových uměleckých přesahů.

Právě scénografii patří v komplexu jeho celoživotního díla ne právě nepodstatné místo. V rozmezí let 1964 až 1973 spolupracoval totiž s profesionálním divadlem na celkem patnácti divadelních inscenacích; u tří navrhl celou výpravu, ostatní podepsal pouze jako autor scény.⁴ Paralelně s ním se na jevištích českých divadel objevovaly scénografie dalších autorů z mimodivadelní sféry, jež vyprovokovala ke spolupráci dobová potřeba nových impulsů k oživení vizuální složky scénických realizací. Společensko-politické uvolnění po roce 1956 vyprovokovalo pozvolné opuštění striktně daných pozic socialistického realismu, jako stylového a ideového prostředku umělecké tvorby. Divadlo, podobně jako další obory umění, se v této době vydalo na cestu tvůrčího hledání návazností na meziválečnou avantgardu, kontaktuje se se soudobým děním ve světě a směřuje k metaforičnosti, stylizaci a osobitě interpretaci všech složek divadelní inscenace.⁵

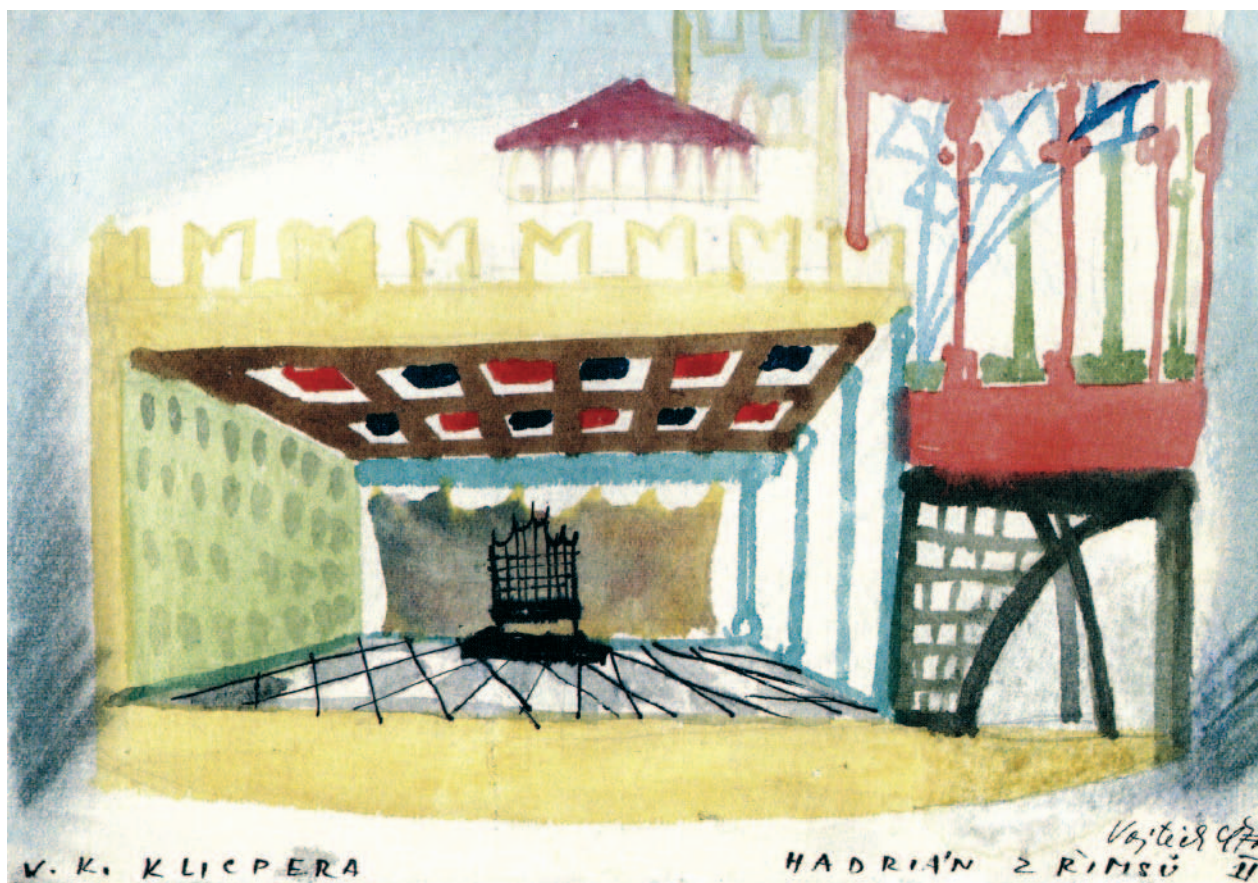
Torzálně dochovaná dokumentace divadelních kreslí Bohumíra Matala vybízí k pokusům o shromáždění dosud existujícího materiálu a následnou rekonstrukci díla. Záměrem textu je připomenutí alespoň části jedné stále nepříliš známé oblasti Matalovy tvorby, a to prostřednictvím tří divadelních inscenací realizovaných na scéně tehdejší Mahenovy činohry Státního divadla v Brně. Tři dramatické předlohy různého žánru i doby vzniku, realizované v letech 1965 až 1968, spojuje shodný jevištní prostor i osobnost režiséra. Na pozadí politického a společenského dění „zlomových let“ tehdejšího Československa (procesu směřujícím

k tzv. Pražskému jaru a následné okupaci vojsky varšavské smlouvy) je možné odhalit také specifické okolnosti dobové divadelní tvorby. Neboť scénografie je především jednou ze složek složitě konstruovaného komplexu divadelní inscenace. Navíc se otevírá otázka, nakolik je možné nacházet paralely mezi výše uvedenou citací a tvorbou Bohumíra Matala ve zcela jiném oboru – scénografii.

První krůčky na divadelním poli absolvoval Matal už v raném mládí jako výtvarník ochotnického souboru v Brně-Židenicích. Ve vzpomínkách strýce Václava Vacla je dokumentován zájem dospívajícího chlapce o meziválečné avantgardní divadlo jak v rovině četby, tak i praktických experimentů.⁶ O mnoho let později – v roce 1964 – ho k návratu do divadelního světa vyzval o generaci mladší režisér místního Divadla bratří Mrštíků, Zdeněk Kaloč.⁷ Matalův umělecký životopis obsahoval v této době již řadu úspěchů, konfrontací a významných momentů. Imaginativnost surrealistických kreseb z dob tzv. totálního nasazení v Ložbrücku a Oswitzu vystřídala po druhé světové válce mytologie města inspirovaná poetikou Skupiny 42.⁸ Existenciální civilismus v jeho tvorbě padesátých let v rámci skupiny Brno 57 se stal příčinou výpadů oficiálního tisku, v důsledku toho mezi lety 1959 až 1963 došlo k přetržce v jeho samostatných i skupinových výstavách. Teprve rok 1963 znamenal v tomto směru zlom.⁹ Účast na třech výstavách a pozitivnější hodnocení tiskem znamenalo novou éru Matalovy činnosti. Charakteristickým rysem jeho díla byla technická pregnanost s jakou prvotní spontánní ideu přivedl k výslednému tvaru. V roce 1963 se však malíř na další čtyři roky překvapivě přiklonil k abstraktně imaginativnímu projevu. Předchozí hladkou malbu vystřídala série pláten, kde se tvůrčím principem stala náhoda, užití kombinovaných technik a strukturální projev. Paralelně Matal pracoval i na zadáních pro dekorativní doplňky interiérů i exteriérů architektury, v oblasti grafiky¹⁰ a současně rozvíjel intenzivní spolupráci s profesionálním divadlem.

Motivem zmíněného režiséra Zdeňka Kaloče bylo rozšířit okruh svých spolupracovníků v Divadle bratří Mrštíků o osobnost nezatíženou mnohaletou scénografickou praxí. Tvůrčí setkání obou individualit bylo od počátku úspěšné. Ve chvíli, kdy byl Kaloč vyzván k pohostinské spolupráci s místní přední divadelní scénou, Státním divadlem v Brně, a následně zde získal i trvalé angažmá, obrátil se stále k Matalovi, jako „svému“ výtvarníku.

V šedesátých letech ovlivnil inscenační styl Mahenovy činohry Státního divadla v Brně program tzv. politického divadla realizovaný uměleckým šéfem činohry, režisérem Mi-



2 – Vojtěch Štolf, Václav Kliment Klicpera: *Hadrián z Římsů*, II. jednání, návrh scény, 1951

lošem Hynštem, dramaturgem Bořivojem Srbou a režiséry Aloisem Hajdou a Evženem Sokolovským. Charakterizovala jej jednoznačně profilovaná dramaturgie v rovině politického antiiluzivního divadla i její nezaměnitelná divadelní poetika vycházející z programu německého režiséra a dramatika Bertolta Brechta, francouzského avantgardisty Antonina Artauda, ale i české a ruské meziválečné avantgardy a lidového divadla. Dramaturgie se vyslovovala k soudobé společensko-politické situaci, scénická realizace pracovala s tzv. zcizujícími efekty v hereckém projevu i v rámci vizuální složky (například zapojení filmových nebo diapozitivních projekcí dokumentárního obsahu, lokalizačních nápisů, odstup herce od dramatické postavy a jeho komentování děje). Oproštěný jevištní prostor náznakových scén s minimálním dramaticky funkčním mobiliářem konkretizoval herecký projev. Jednoduchým kompozicím často dominoval objekt či výtvarný motiv symbolického, případně lokalizačního významu. Přibližně kolem poloviny šedesátých let rozvíjejí inscenátoři program tzv. totálního divadla. Divák byl často veden k intenzivnímu prožitku vědomí transformace empirické reality v realitu dramatickou prostřednictvím koncepce „divadla na divadle“ (na jevišti se tehdy v řadě inscenací objevila divadelní pódia nejrůznějšího typu).¹¹

V sezoně 1964/1965, kdy byl Zdeněk Kaloč osloven uměleckým vedením divadla k pohostinské režii komedie Václava Klimenta Klicpery *Hadrián z Římsů*, se dramaturgický plán skládal z titulů osobností světové dramatiky jakými byli Bertolt Brecht, Friedrich Dürrenmatt, Václav Havel, Jean-Paul Sartre nebo Vsevolod Višněvskij. Zmíněná díla představovala hlavní dramaturgickou linii divadla, neboť přinášela velká morální témata, problematiku chování jedince v časech významných okamžiků lidských dějin, společenských zvrátů a revolucí. Je zřejmé, že Klicperově „rytírně“ byla přisouzena zcela jiná role a první úkol hostujícího tandemu Kaloč – Matal se v tomto kontextu jevil jako přinejmenším ošidný.

**Václav Kliment Klicpera: *Hadrián z Římsů*
(premiéra 30. dubna 1965)¹²**

„Čechy krásné, Čechy mé...“

Na první pohled nabízel komediální žánr nenáročného pojetí v duchu národní klasiky pro nejširší veřejnost. Samo brněnské jeviště však v minulosti zažilo realizaci podstatně

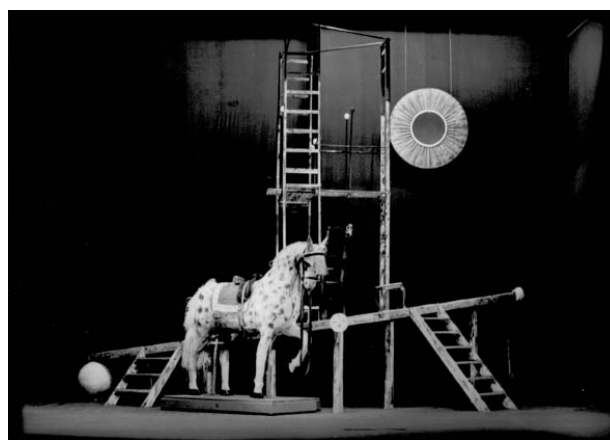
originálnější – byla jí adaptace Jindřicha Honzla z roku 1930.¹³ [obr. 1] Jeho interpretace *Hadriána z Římsů* jako divadla na divadle vtipně kombinovala prvky komedie dell'arte, taneční mezihry za doprovodu jazzové hudby a naivistickou výpravu Františka Muziky. Mimořádný úspěch popsané meziválečné inscenace ji posunul do roviny průběžného kamene dalších, především brněnských nastudování. V roce 1951 se na zmíněný úspěch pokusil navázat Oldřich Lukeš.¹⁴ Náznaková scéna Vojtěcha Štolfy, dosáhla optimistického pohádkového ladění směsí pastelových barev. [obr. 2] Ze zpětného pohledu Jaroslava B. Svrčka však realizace nedosáhla kvalit předchozího Honzlova nastudování¹⁵ a ani výtvarná složka nemohla v kontextu dobového úzu socialistického realismu přinést originální koncepci.

O patnáct let později přečetl Zdeněk Kaloč Klicperovu hru shodně s Honzlem jako komedii dell'arte. Režisér již v předchozích realizacích v Divadle bratří Mrštíků prokázal schopnost těžit z inspirace moderními divadelními prostředky a antiiluzivními postupy meziválečné avantgardy. Na základě toho vytvořil dynamickou inscenaci překypující nápady, spontaneitou a množstvím pohybových gagů (režisér v této době zkoumal možnosti využití tzv. biomechaniky v soudobém divadle, nešlo však o ortodoxní a důslednou aplikaci Mejercholdových postupů na jevišti, herce především oprostil od psychologizujícího přístupu k roli).¹⁶ V jeho intencích si nastudování Klicperovy naivní a přesto dokonale propracované zápletky o záměně Hadriánů se závěrečným happy-endem mělo udržet úsměvnou líbeznost. Podle některých recenzentů však došlo k jistému „zdrsnění komedie“,¹⁷ které „staromilce uvádí do rozpaků“.¹⁸

Inscenační záměr režiséra nalezl paralelu v Matalových návrzích scény i kostýmů. [obr. 3] Centrem dění i rozehrávání pohybových akcí se stal dřevěný objekt umístěný na točnu. Dramatikem požadovaný hrad Čelakov transformoval výtvarník do vysoké dřevěné konstrukce, tyčící se nad šikmou plochou, pokrytou motivem šachovnice. [obr. 4] Systém žebříků, tyčí a lan nesloužil jen k samoučelným pohybovým kreacím; v první řadě charakterizoval „zdravé temperamentní mládí“. Ke šplhání, houpání a slézání jej využívali výhradně příslušníci mladší generace dramatických postav: princezna Ruměna (Blažena Rýznarová), její milý Želmír (Oldřich Celeryn) i průvodce dějem, zosnovatel celé zápletky a věčný mluvka, Soběbor (Václav Postránecký). Starší generace, včetně hypochondrického pravého Hadriána (Josef Husník), využívala pro jednání základní šikmou plochu konstrukce vybavenou minimálním mobiliářem (hradní síň na Čelakově). Režisér neváhal rozvinout akci i ve zbylém prostoru jeviště (příjezd pravého Hadriána na dřevěném koníku taženém na kolečkách zbrojnošem Jehoněm [Karel Kabíček], pantomimické znázornění „hrůzostrašného“ útoku kance na rytíře Světislava [Miloš Hájek] při lovu v lese, ad.). Tempo inscenace podporovala absolutní variabilita navrženého prostoru, kdy k výměně



3 – Bohumír Matal, Václav Kliment Klicpera: *Hadrián z Římsů*, návrh scény, 1965



4 – Bohumír Matal, Václav Kliment Klicpera: *Hadrián z Římsů*, fotografie realizace, 1965. Archiv Národního divadla Brno

prostředí (tzn. otočení konstrukce do jiné její polohy) docházelo na otevřené scéně. Každým pootočením nabývala konstrukce nové podoby – odkrývala nová dějiště. V prvním okamžiku by mohla být čímkoliv, zpředmětnění získávala až díky herecké akci a mobiliáři. Vertikální koncepce prostoru i syrové dřevo jako ústřední materiál (pro Matalovy scénografie byla příznačná záliba v užívání přírodních materiálů, zvláště dřeva) asociuje návaznosti na meziválečnou avantgardu a její požadavek autenticity. Narozdíl od ruského konstruktivismu však nelze přehlédnout jisté zjemnění, dané několika naivisticky podanými detaily (motiv měsíce a slunce, dřevěný koník jako z pouťového kolotoče, symbolický motiv šachovnice – místa pro „hru“ o ruku krásné Ruměny). [obr. 5] Popsané motivy posouvají koncepci scény pocitově blíže k české meziválečné scénografii (ať už k poetisticko-konstruktivistickým scénografiím Antonína Heythuma z doby kolem poloviny dvacátých let 20. století,



5 – Bohumír Matal, Václav Kliment Klicpera: *Hadrián z Římsů*, III. jednání, fotografie realizace, 1965. Archiv Národního divadla Brno

nebo k naivnímu lyrismu Františka Muziky, aplikovanému v inscenaci Klicperovy komedie z roku 1930), ačkoliv Matal postupoval zcela osobitě.

Moderní interpretace rytířské komedie nezůstala u sentimentálního zahledění se do idylické minulosti. Z dochovaných recenzí je zřejmý i ostřejší akcent, probleskující mezi řádky této na první pohled divácky oddechové a v kontextu dobové ideologie „nekonfliktní“ hříčky: „...v *zmatené záměně do hladomorny uvržený Hadrián se svým zbrojnošem zpívají ve vězení, Čechy krásné, Čechy mé...?* Mnohé z návštěvníků zneužití národní písně přinejmenším zarazilo“.¹⁹ Paralely se soudobou situací Československa umocňovaly Matalovy kostýmy: oděvní doplňky a užité materiály se nesly částečně v civilním duchu (apartní Želmírův a Světislavův svetr, Ruměna s moderním rezavým ohonem v bílých lodičkách ad.), částečně evokovaly středověké odívání (přilby, opasky, škorňe a z materiálů kůže, kov, hrubá vlna s plastickou strukturou). Křížením časových a stylových rovin balancovala vizuální podoba konečného řešení kostýmního souboru mezi historií a současností, stejně jako mezi realitou a fantazií. Záměrným přiblížením postav divákům civilními prvky kostýmů²⁰ i aktualizujícími narážkami se týmu inscenátorů podařilo vyrovnat se s odkazem precedentní

inscenace meziválečné éry. Nastudování Klicperovy komedie z roku 1965 nezůstalo v rovině „pouhé“ kvalitní realizace předlohy zatížené balastem tradice národního obrození. Jejich realizace se podstatně více pohybovala na křehké hraně mezi zábavou a aktuální výpovědí o současném světě. Matalova koncepce vizuální složky inscenace byla z tohoto úhlu pohledu důležitým prostředníkem mezi inscenátory a diváky v hledišti. Podporovala režijní pojetí dynamizace celého prostoru a byla opěrným bodem pro práci herců; současně počáteční významová neutrálnost konstrukce vybízela divákovu fantazii ke spolupráci a drobnými soudobými detaily podporovala i veškeré podtextové aktualizace.

Jestliže zmíněné recenzní ohlasy zaznamenaly znepokojení části obecnosti nad příliš neuctivým ztvárněním klasiky, další vyslovily například i názor, že „*Klicperův nevážaný a pohádkově naivní humor je možno nenuceně vyostřit i jako kritiku do vlastních řad, takže se v repertoáru Mahenovy činohry až kupodivu dobře – přes rozdíl století, podmínek a záměrů – snáší s Havlovou Zahradní slavností.*“²¹

Schopnost inscenátorů vytěžit maximum i z předlohy na první pohled podceňované našla pozitivní odezvu také v uměleckém vedení Mahenovy činohry a vyprovokovala pokračování spolupráce v dalších sezonách.

Milan Uhde: *Děvka z města Thébý*
(premiéra 4. května 1967)²²

*Antigona: „Rozum nás učí žít vkleče.
Kde je něco, co napřimuje?...
Žijem dál,
a ta věc z nás ze všech dělá děvky.“*

Na jaře roku 1967 začala kulturní publicistika již podruhé skloňovat jméno českého prozaisty Milana Uhdeho v kontextu divadelního dění. Po tříleté odmlce od jeho velmi úspěšné dramatické prvotiny *Král Vávra*²³ se autor k práci pro divadlo vrátil s tématem vycházejícím ze všeobecně známého starověkého mýtu o Antigoně. Vzniklé předlohy se jako první ujalo Národní divadlo v Praze,²⁴ kde ji režisér Evžen Sokolovský inscenoval jako „*sevřenou quasi antickou tragedii. Statičnost předlohy znásobil sošností mizanscén a lineárním vršením významů všemi výrazovými prostředky*“.²⁵ Karel Vaca podtrhl režijní koncepci monumentální scénickou vizí evokující zkamenělou draperii, „*v jejíž prostotě se tají taková dramatická, že málem přehlásuje samu hru*“.²⁶ [obr. 6] Aktéři zahalení v dlouhých řasených oděvech asociovali antické skulptury promlouvající o mravním úpadku doby za pomoci výrazně stylizovaných postav a gest. Zmíněná premiéra vzbudila rozpaky vzhledem k autorovu zcela netradičnímu podání mýtu. Antigona, symbol pravdy a čistoty, je zde zasazena do světa mravního úpadku, v němž neexistuje její opozitum – Zlo. V Uhdeho Thébách se zabydlela deziluze a lhostejnost. Je to svět, ve kterém jsou všechny hodnoty zrelativizovány a kde nikoho nezajímá, co Antigona říká, co dělá nebo co píše na návštěvi.... Není to svět velkých tragických konfliktů, proto v něm Antigona ztrácí své místo a padá na samé dno společnosti – stává se děvkou, děvkou z města Thébý.²⁷

Zdeněk Kaloč viděl v Uhdeho předloze hned od počátku silný akcent tragikomický. V porovnání se Sokolovského interpretací podtrhl mnohem více funkci Chóru (v brněnské inscenaci Josef Karlík a Ladislav Lakomý, jejichž kostým z dílny manželů Ildy a Jiřího Pitrových v diváckých asociovaly meziválečný tandem Jiřího Voskovce a Jana Wericha). Příslušníci Chóru proměňovali v průběhu děje svoji ústřední roli šašků, našeptávačů, cynických komentátorů děje a stávali se celou řadou dalších postav (například Kreontova stráž, vrahové, ad.). Právě Chór, symbol příživnického průměru obyvatelstva Théb, se stal nejintenzivnějším pojítkem mezi současností diváků a světem antického mýtu. Matal koncipoval scénu jako šikmé pódium z hrubých prken vyběhající před portál až k prvním řadám diváků. Syrovost dřeva bez jakýchkoliv příkras, stejně jako potřeba

bližšího kontaktu s divákem řadí tuto inscenaci do aktuálního vývoje divadla (hnutí tzv. malých scén, které mimo jiné odstraněním divadelní rampy posílilo komunikaci herce s divákem). Významová neutralita pódia z něj dělala prostor pro středověké mystérium, komedii dell'arte i absurdní drama. Stejně tak mohlo být interpretováno i v rovině „prken, která znamenají svět“, jako divadlo na divadle. [obr. 7]

Minimální počet hlavních protagonistů (Kreon – Rudolf Jurda, Antigona – Vlasta Fialová, Ismena – Jana Hlaváčková, Haimon – Josef Husník) doplnil Kaloč „připsáním“ osmičlenného mimického sboru, jehož precizní choreografii vypracovala Věra Avratová. Kostýmování v oděvech bílé barvy, stylově na pomezí baletního trikotu a antické tógy, se jeho členové nehlukně pohybovali po jevišti a v podobě sněhobílých skulptur tvořili součást vizuální koncepce scénického prostoru (kontrastovala zde jejich sošnost s pohyblivostí a variabilitou). Kromě výtvarné funkce zastával mimický sbor i funkci dramatickou; zpředměťoval a významově obohacoval jednotlivé situace prostřednictvím torzálních prvků antické architektury a dlouhých barevných hedvábných pruhů látek. [obr. 8] Podobně jako v jiných inscenacích²⁸ využili režisér s výtvarníkem poetických znakových principů orientálního divadla. Zatímco prvky antické architektury historicky a geograficky ukotvily děj, pruhy lehkých barevných látek nejen dotvářely dějiště (stěny oddělující postavy), ale jako symbolické znázornění emocí podporovaly mnohovrstevnatost vyjádření (pruh látky jako symbol lásky „*spojující v milostné křeči Isměnu a Haimona*“).²⁹ Rytmizaci podpořily i světelné paprsky reflektorů, které vykrajovaly z příšeří „morálně se rozkládajících Théb“ dějové sekvence.

Kaločův režijní rukopis se odrazil i v důsledně zpracované zvukové složce inscenace, a to jak v podtržení různých intonací v promluvách postav, tak v hudebním partu postaveném na gongu, bubnech a zpěvních hlasech. Zcela zřetelně se zde vyjevila jeho tendence dynamizovat statickou a rétorickou předlohu výtvarnou i zvukovou složkou a promlouvat k divákovi řečí metafor.



6 – Karel Vaca, Milan Uhde: *Děvka z města Thébý*, návrh scény, 1967. Archiv Národního divadla Praha



7 – Bohumír Matal, Milan Uhde: *Děvka z města Théby*, II. obraz, fotografie realizace, 1967. Archiv Národního divadla Brno

Matalova významově neutrální a současně symbolická scénická koncepce napomohla v tomto směru režisérovi záměru syntetického divadla. Navíc provokovala jistou dvojakost. Z nekonečné hloubky černého horizontu vystupovaly vizuálně působivé kompozice vysoké estetické úrovně z bílých článků architektury a jemných barevných látek. Naopak autentičnost a prostota užitých materiálů (dřevo, hedvábí, sádra) a náznakovitost daná minimem scénických prostředků, provokovaly pocitový návrat k prvopočátkům divadla: k divadlu bez technických vymožeností, bez kaširovaných kulís a realistických detailů, k divadlu, jehož vizuální složka násobí metaforičnost textové předlohy a provokuje divákovu imaginaci. Zlom formální stránky mezi estetickým působením a autentičností, a obsahové stránky mezi antikou a současností, vedl k jisté nedefinovatelnosti. V tomto duchu podporovaly sémantičnost realizace i kostýmy manželů Pitrových oscilující mezi moderním oděvem (představitel Chóru), antickým oděvem hlavních aktérů a stylizovanými kostýmy mimického sboru. Konfrontaci zmíněných rovin odkrývá i komentář režiséra: „Hrajem si na antiku, herci hrají z pozic myšlení současného člověka, zřetelně používají starého příběh, aby se vyslovili k současnému postavení jedince ve světě. Celá inscenace je postavena na herecké

*práci. Zřekli jsme se jakékoliv divadelní mašinérie. Nevšední kvalita Uhdeho jazyka mě nejen lákala najít v českém jevištním jazyce zvukové až hudební kvality [...], ale provokovala mě rozvinout v odpovídajícím metru vizuální i hudební složku inscenace.*³⁰

Realizace Uhdeho dramatu proběhla ještě v době vrcholné éry brněnské Mahenovy činohry. Nicméně stačilo několik následujících měsíců a personální složení divadla se radikálně proměnilo. S velkým předstihem před společensko-politickými změnami v důsledku srpnových událostí roku 1968 (restrikcemi ve všech oblastech života společnosti, včetně umění), došlo v důsledku dlouhodobé negativní tiskové kampaně k odchodu profilových osobností souboru (režiséra Evžena Sokolovského a dramaturga Bořivoje Srby). Kontinuita uměleckého programu rezonujícího s aktuálním stavem společnosti byla přesto v okleštěné podobě zachována až do sezony 1970/1971 (teprve poté zasáhl do chodu většiny československých divadel, včetně brněnského, proces tzv. normalizace a prosadily se změny v personalistice, dramaturgii a inscenační poetice). Jedním z příkladů odmítnutí rezignace a snah o udržení umělecky kvalitní divadelní produkce i v bouřlivých časech po srpnu 1968 bylo nastudování Euripidových a Sartrových *Trójane*.³¹

**Euripides – Jean-Paul Sartre: *Trójanky*
(premiéra 22. listopadu 1968)³²**

Sbor Trójanek: „Štěstí je největší ze všech lží!“

„Je mír! – vykřiknou trojské ženy. Ale do jejich radosti náhle zazní výstražná hudba: Mohutný dřevěný kůň, který se vzpíná nad plošinou scény, rozsvítí oko. A pak se kůň otevře: v jeho nitru jsou řečtí ozbrojenci. Velkou branou vchází za víření bubnů okupační vojska...“³³

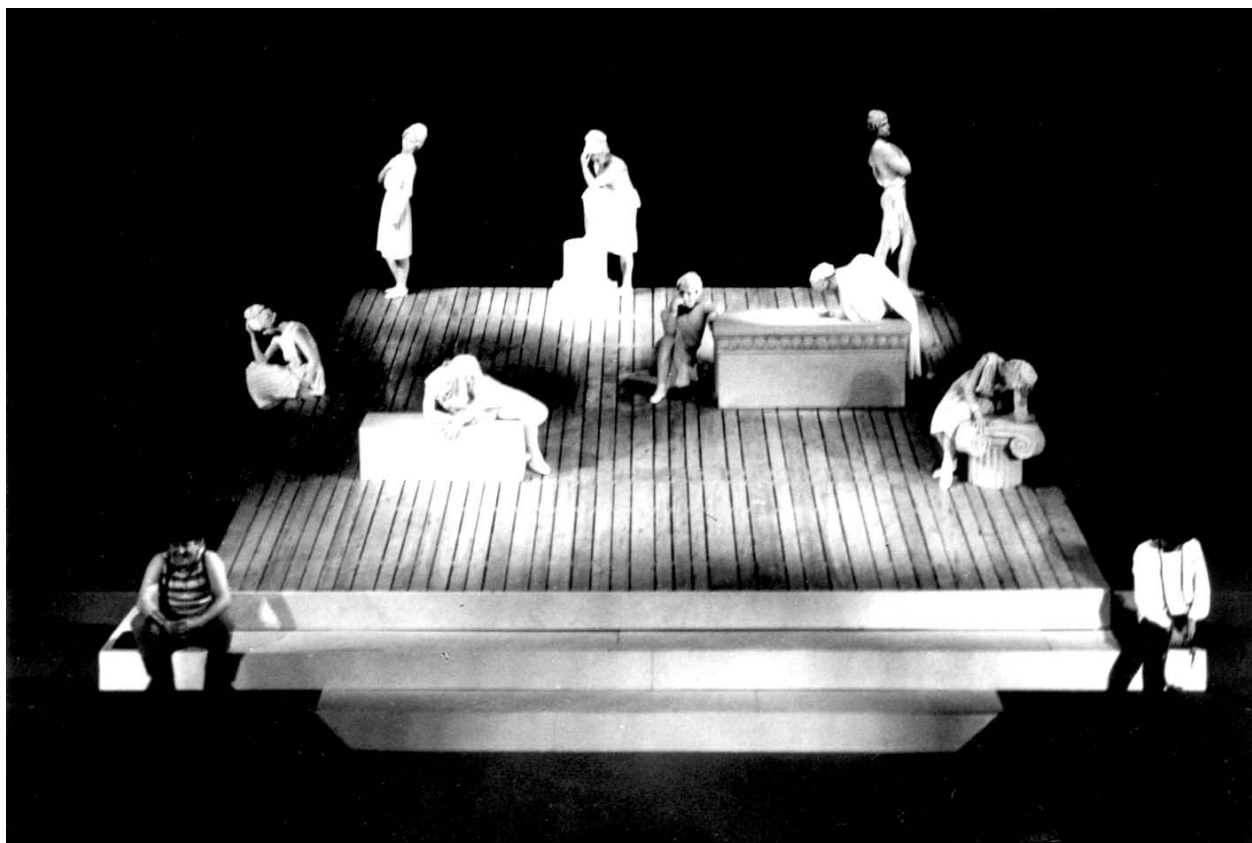
Soupis repertoáru československých divadel z podzimu roku 1968 obsahuje mnohá díla, vyrovnávající se s čerstvou zkušeností okupace země cizími vojsky a jejími politickými i morálními následky pro společnost. Jednou z dramaturgických linií, reagujících na aktuální vývoj byla tzv. vlastenecko-patetická reakce.³⁴ Vedle řady dramát čerpajících tematicky z historie a mytologie českého národa se na repertoárech divadel objevila i díla světové klasiky, případně moderního dramatu. Jejich kladem byla absence národně buditecké prvoplánovosti.

Euripidův záměr, obžaloba vlastní obce po loupeživé výpravě Athén proti ostrovu Mélos, aktualizoval po více než dvou tisíci letech Jean-Paul Sartre v obdobné politické situaci (agrese Francie proti Alžíru). Zdeněk Kaloč s dramatur-

gem Jaromírem Vavrošem pokračovali v práci s textem, který shodně se Sartrem nahlíželi jako oratorium. Textovými škrty a změnami v pořadí jednotlivých scén dosáhli formy montáže. Cílem bylo posílit kompaktnost celku, zachovat obřadnou slavnostní atmosféru a rétoričnost, ale současně potlačit statickosti předlohy a vyostřit konflikty tak, aby dílo na diváka nepůsobilo příliš nedramaticky.

Matal v pozici výtvarníka scény vztyčil nad jednoduchým pódium (se třemi stupni jako do antického chrámu) vysoký dřevěný reliéf trojského koně. [obr. 9] Neměnná dekorace představovala memento historickému optimismu. Kromě symbolického významu byla podstatná dramatická funkčnost reliéfu. Jednotlivé části „koně“ se postupně otevíraly a diváci mohli zahlédnout zástupy řeckých vojsk ukryté v jeho útrobách. [obr. 10] Ve finální scéně se jedno pole po druhém paralelně s naložováním řeckých vojáků před cestou domů opět zavíralo, až i poslední z nich zapadlo za Trójankami odvečenými do otroctví. Strohou scénou, variabilní ve své neměnnosti, dotvářely kostýmy manželů Pitrových, pracujících se symbolickým využitím struktury a vlastností materiálů a inspirací antikou. Kov a kůže zastoupené na oděvech Řeků kontrastovaly s barevnými jemnými tkaninami roušek a plášťů bezbranných Trójanek.

8 – Bohumír Matal, Milan Uhde: *Děvka z města Théby*, III. obraz, fotografie realizace, 1967. Archiv Národního divadla Brno



Komentáře recenzentů potvrzovaly režiséřův cit pro zdíadelněnř předlohy rozvinutřm vřech sloŹek. „Kaloč vyspěl v režiséřera velké syntetické verry.“³⁵ Jednak důrazem na zvukovou partituru inscenace propracovanou od intonačnřho a rytmického přednesu verřů vřech interpretů (s důsledností sobě vlastní počítal i s barvou hlasu představitelk sboru Trójanek, s orchestrací výrazu jejich bolesti, působivě pracoval s výkřiky i kletbami z úst jednotlivců i sboru),³⁶ až po hudbu Zdeňka Pololánřka (úderu bubnů, vřřskavá kutálka i elegický zpěv, vojenské povely, dupot pochodujřících vojáků-dobyvatelů i odbřjení zvonů v závěrečné scéně). Ne nepodstatná byla spolupráce Kaloče s choreografem Lubošem Ogounem, ačkoliv s výjimkou tance posedlé Kassandry (Zdena Herfortová) se pohybová partitura nesla pouze v duchu obřřadně stylizovaných gest hlavnřích hrdinů i příslušnic sboru. Neřlo o baletnř evoluce, spřř o vynalézavě propracované mizanscény. Režiséř rozehrál nejen pódium akcentovaný centrálnř prostor, ale plně vyuŹíval i moŹností prostorových přesahů (v hloubkovém směru v otevřených polřích dekorace a v přednřm plánu napřříklad vyuŹitřm orchestřiřtě pro úvodnř nástup trójských Źen). Prostorových přesahů i emocionálně vyhocené atmosféry dosáhli režiséř s vřtvárnřkem i dramatickřm zapojenřm světla. Atmosféru teroru vyvolaly už v úvodnřích vteřinách inscenace bodové reflektory, jeŹ odkryla prvnř otevírajřící se pole trojského koně. Jeřtě před nástupem herců pročeřsávaly neklidně temnř prostor jeviřtě i hlediřtě kuŹele světla. Nebylo moŹné se před nimi schovat či utěct – dobyvatel byl zde.

Sřla Matalovy jednoduché scénické koncepce tkvěla v účinném symbolu, děsivém zhmotněnř naivnřho optimismu, v němŹ Źila československá společnost v předchozřích letech, a kterř vrcholil v podobě tzv. PraŹského jara. Sartrův přepis Euripřda se v posrpnovém Československu ocitl přesně v opačném kontextu, než pro jakř byl původně určen. Princip analogie k současně realitě umožnil extrémnř rezonanci s dobovřmi pocity diváků; jim nebylo potřeba otevírat oči před důsledky agrese cizřích vojsk tak jako divákům starověkých Athén či Francie poloviny 20. stoletř. Byla to jejich dennř realita.

Režiséř Kaloč prokázal v ředesátřch letech 20. stoletř své schopnosti tvorby syntetického divadla a jak sám odpověděl na otázku „Co je tedy režiséř v soukolř syntetického divadla?: Nejlepřř literát mezi herci, nejlepřř herec mezi hudebnřky, nejlepřř hudebnřk mezi vřtvárnřky a nejlepřř vřtvárnřk mezi literáty.“³⁷ Smělá slova napovřdají formu pracovnřho vztahu s členy inscenačnřho třmu, včetně vřtvárnřků. On sám pokládal za hlavnřho tvůrce divadelnřho artefaktu právě režiséřera. Jako bývalř asistent Alfrěda Radoka zdůrazňoval divadelnost divadla, jeho umělost a stylizovanost v porovnánř s iluzř a popisností. Jeho vizř bylo divadlo jako důsledně a do nejmenřřho detailu prokomponovaný celek, kde vřechny sloŹky podlěhají jasněmu řádu.³⁸

Od jara 1965 až do začátku roku 1969 spolupracoval Bohumřr Matal kromě jedině výjimky na vřech Kaločovřch realizacřch v brnřenské Mahenově činohře.³⁹ V důsledku toho byl v očřch dobovřch recenzentů neoddělitelně spjat s režiséřovou jeviřtnř poetikou. I to napovřdá o vzájemně přřnosně spolupráci. Klady jeviřtnřho vřtvárnřka vystihuje i vzpomřnka Aloise Hajdy, dalřřho z režiséřů, s nimiŹ se Matal v divadle pracovně setkal: „Matal ovládal mnoho druhů vřtvárněho projevu a jsem ochoten tvrdit, Źe scénické vřtvárnřctví zvládl znamenitě. Předevřřm uměl přečřst hru, vylousknout z nř to nejpodstatnějřř, a pak začal přemřřřlet o tom, jakř svět na jeviřti vytvořit, aby se v něm mohli maximálně realizovat herci se svřmi postavami. Jeho scěna přřmo určovala polohu hereckého projevu, takŹe režiséř ani herec nemohli spolěhat jenom na rutinu, ale museli respektovat tento určenř svět a tvořivě hledat jeho naplněně.“⁴⁰

Matalova velká imaginace a všestrannost předurčovala malřře k práci pro divadlo. V textu popsane třř inscenace zastupují komedii, tragikomedii a tragėdiu-oratorium. Vřtvárnřk při navrhovánř jejich vizuálnř sloŹky prokázal, Źe je schopen vystihnout vřechny nuance řirokého Źánrověho rozpětř předloh. Pro scénické koncepce byla přřznačná variabilita, dynamismus proměn, prostorovost (pocit plastického prostoru danř maximálnřm vyuŹitřm hloubky i vertikality jeviřtě). Jeho prostorová řešenř nabřzela moŹnost nepřetrŹitěho rozvřjení hereckých akcí jak následně v čase, tak simultánně v různých partiřch scénických kompozic. Je moŹné připomenout proměnlivost konstrukce a simultaneitu uplatněnou v *Hadřriánovi z Řřmsů*, paralelnř akce na jeviřti i v otevřených částech trojského koně v *Trójanřch*, z jeho dalřřch scénografií podporovala střřdánř dějřř dřevěná tribuna v biografickém dramatu Romana Brandstettera *Rembrandt* (premiěra 4. března 1967), pódia evokující středověké mansiony v *Jitřnř panř* Alejandra Casony (premiěra 7. května 1966) a výrazně pohybové akce rozehrál režiséř také na dřevěných Źebřřicřch a vozech v pořadu z Aristofanovřch komediř, *Źenský sněm-Jezdci* (premiěra 13. řřjna 1967).

Vřtvárnřk po celou dobu spolupráce s divadlem nezastřral, Źe jeho naturelu jsou nejbliŹřř přřrodnř materiály. Jeho preference konvenovala s dobovou potřebou přřhodnocenř odkazu meziválečné avantgardy, s její antiiluzivností a poŹadavkem pravdivěho scénického materiálu. V prvě řadě to bylo dřevo – kromě zde popsaných inscenací jej Matal vyuŹil napřříklad u zmřněného *Rembrandta* a *Jitřnř panř*, ale i v nastudovánř Klicperova *Zlěho jelena* (s režiséřem Aloisem Hajdou, premiěra 3. listopadu 1973). Dále dlouhé pruhy látek jako rekvizita mimickřch sborů v Uhdeho *Děvce z měřta Thěby*, nebo ve staroindickém dramatu *Hliněný vozřček* (4. května 1968). V *Jitřnř panř* vystihovala venkovské prostředí kromě dřeva i sláma.

Matal, v pozici tvůrce z mimodivadelnř sfěry, potřeboval spolupracovat s režiséřem, kterř ocenil a dokázal zhodnotit jeho vřtvárnř talent. Matalovy scénografie nedodrŹovaly konkrětnř stylově vymezenř, k prvotnř ideji se

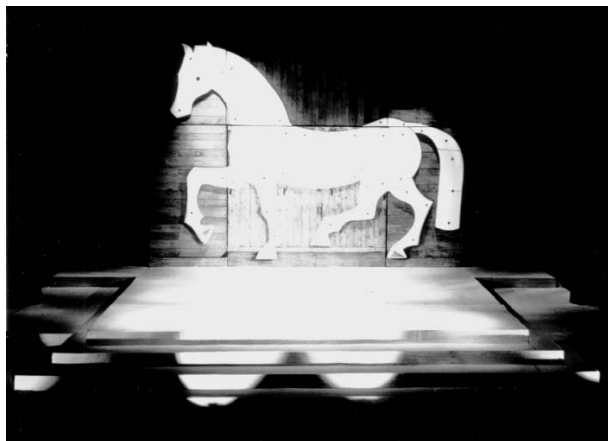
dostával „zevnitř“ z atmosféry a rytmu dramatu, nikoliv transformací autorských poznámek do jevištní podoby. Podobně jako ve volné tvorbě odmítal popisnost, cítil zřetelně odlišnost dramatické a empirické reality. Ačkoliv byl především malíř, v jeho scénických realizacích nedominovala ani výtvarnost. V kontaktu s režisérem navrhoval jevištní koncepcí vysoké estetické úrovně, které přesto ustupovaly herci. Právě herec byl v centru všeho dění, herec organizoval prostor potřebám děje, herec v mnoha inscenacích přímo určoval dramaticko-básnickou funkci scénického objektu (zcela patrné to bylo v Uhdeho *Děvce z města Théby*, v *Hliněném vozíčku*, nebo v Aristofanových komediích *Ženský sněm-Jezdci*). V souvislosti s popsaným principem Matal připravil neutrální prostor, často uzavřený černým horizontem nebo jednobarevným vykrytím a teprve herec jej konkretizoval.

Kompozice neobsahovaly nic samoučelného. Jejich emotivita byla skrytá pod strohým až asketicky jednoduchým rozvrhem. Minimální množství objektů střídmeho tvaru dává tušit i tlumenou barevnost – jen v komediích je možné zaznamenat výraznější spektrum odstínů. Je samozřejmě obtížné vyčíst z dochovaných pramenů (černobílé fotografie, tiskové zprávy) podíl barvy na výpravě. Pravděpodobným se v tomto směru jeví důraz na barevnou škálu kostýmů, vzešlých zpravidla z autorské dílny jiných umělců. Podobně jako celá řada výtvarníků i Matal přijal tehdejší standard dvou tvůrců výtvarné složky inscenace (zvláště návrhy kostýmů a scény). V počátku své spolupráce s divadlem koncipoval scénu i kostýmy pro tři realizace, ale od roku 1964 soustředil pozornost výhradně na scénické koncepcí.

Nebyl výtvarníkem pro realistické či psychologické drama, pro epické drama brechtovského typu nebo drama dokumentu – největšího úspěchu dosáhl v inscenacích textů vysoké básnické kvality; plných poetických obrazů, podobenství, podtextových významů. Zde byl prostor pro jeho imaginaci i pro hledání parabol se soudobým světem a tím i pro větší obsahovost jeho scénických kreačí.

V produkci činohry Státního divadla v Brně se Bohumír Matal zařadil po bok šéfa výpravy Miloše Tomka nebo stálého výtvarníka Vojtěcha Štolfy, ale i osobností „zvenku“ – Konráda Babraje, Luboše Hružy, Aloise Mikulky, Karla Vacy, Františka Tröстера či Ladislava Vychodila. Z kostýmních výtvarníků zde paralelně s Matalem působil například Petr Diviš, manželé Ilda a Jiří Pitrovi, Ludmila Purkyňová nebo Inez Tuschnerová.

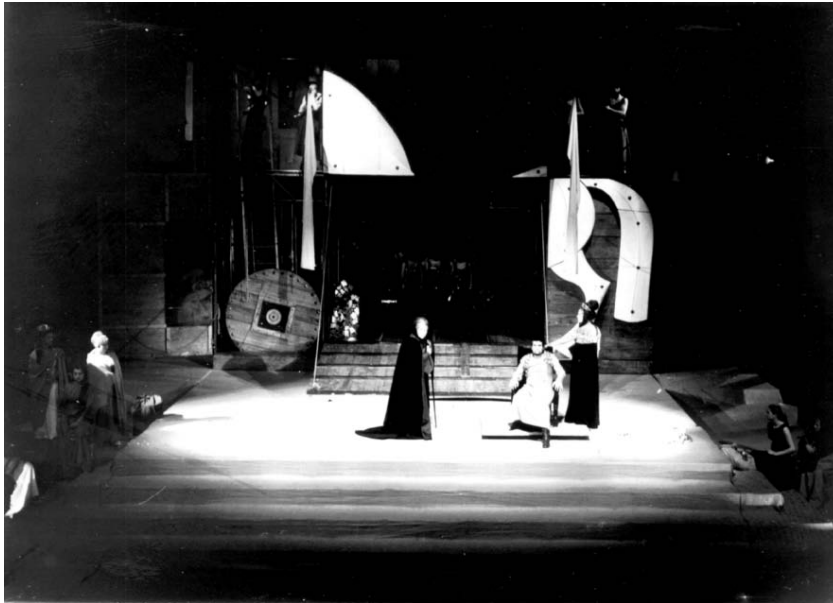
V šedesátých letech 20. století byla pro brněnskou Mahenovu činohru charakteristická již zmíněná inscenační tvorba inspirovaná tzv. epickým divadlem. Tón udávala antiiluzivnost preferující vyprázdněné jeviště jen s minimálními



scénografickými prvky. Daná poetika našla nejčastěji konkrétní podobu v díle zmíněného šéfa výpravy, Miloše Tomka,⁴¹ stěžejního spolupracovníka režiséra Evžena Sokolovského. Jeho tvorba se často soustředila na kombinaci trojrozměrného realistického detailu a perspektivy, pojednaného malířskou stylizací. Centrální plocha jeviště zůstala volná pro rozvíjení hereckých akcí (Bertolt Brecht, *Matka Kuráž a její děti*, premiéra 16. května 1964). Z toho důvodu se uplatňovala náznaková závěsná dekorace a prostor dynamizovalo dramatické užití točny. Interpretace předloh prostřednictvím principu divadla na divadle podporovala pódia nejrůznějšího typu začleněná do strohých scénických kompozic (Peter Weiss, *Pronásledování a zavraždění J. P. Marata*, premiéra 21. května 1965). Tomkovy scénografie této doby vystihuje tvarová jednoduchost, minimum detailů a barevná neutrálnost, podporující režijní výklad a hereckou akci. Scénické vize Vojtěcha Štolfy, výtvarníka spojeného více s baletem a operou, vycházely podobně z potřeby uprázdnit centrální jevištní prostor. Základní konflikt či ideu realizace vystihl nejčastěji dominantní motiv symbolického významu na zadním prospektu (například reprodukce fresky Posledního soudu ze Sixtinské kaple ve Vatikánu v inscenaci Rolfa Hochhutha *Náměstek*, premiéra 25. června 1966; motiv boha slunce v nastudování hry Petera Schaffera *Královský hon na slunce*, premiéra 2. června 1967). Příznačným bylo užití kulisové dekorace, linearita kresebného pojednání dekoračních elementů a schopnost vystihnout danou historickou epochu.

Inscenační poetiku danou programem politického divadla naplňovala a také obohacovala spolupráce s hostujícími výtvarníky. Osobitý výtvarný projev uplatnil na jevišti činohry brněnského divadla malíř Alois Mikulka. Jeho plošně malířsky řešené kulisy zobrazovaly naivisticky podané motivy ve stylu pouťového nebo lidového divadla. Výrazná výtvarná stylizace předpokládala specifický charakter předlohy spíše komediálního, poetického, naivistického ladění (Marc Conelly, *Černošský pánbůh a jeho proroci*, premiéra 22. března 1963).

Ladislav Vychodil přinesl nekonvenční vnímání prostoru i užití nových materiálů. V *Optimistické tragedii*



10 – Bohumír Matal, Eurípides Jean-Paul Sartre: *Trójanky*, fotografie realizace, 1968. Archiv Národního divadla Brno

(premiéra 20. listopadu 1964) Vsevoloda Višněvského využil půdorys nepravidelně vybíhající přes portál až do hlediště a v kombinaci s členitým pódium umožnil rozehrát prostor ve všech směrech. Metaforičnost a skrytá emotivita charakterizovala také Vychodilovo pojetí Shakespearova *Hamleta* (premiéra 8. listopadu 1963), kde z „mřížoví“ lodních lan vystavěl románský hrad Elsinor. Evokoval vězení (materiální i duchovní) v tragédii, již režisér interpretoval jako střet dvou epoch (středověku a renesance). I zde bylo možné pomocí světla prohloubit prostor do nekonečna černého horizontu.

Mezi dalšími osobnostmi hostujících výtvarníků je nutno zmínit Karla Vacu, jehož dílo bylo Matalově poetice nejbližší.⁴² Shodně s Matalem přinesly Vacovy koncepce sklon k metaforičnosti, jednoduchost zvolených prostředků, dřevěná pódia, tribuny či mansionové konstrukce vertikálně rytmizující scénický prostor. Výtvarná stránka konvenovala režijní interpretaci a podporovala herecké akce. V jedné ze svých nejznámějších kreací, scéně k prepisu barokní lidové hry *Komedie o umučení a slavném vzkříšení pána našeho Ježíše Krista* (premiéra 28. listopadu 1965) využil inspirace středověkým mansionovým jevištěm, jež nabídlo interpretaci příběhu jako divadla na divadle. Tragédii Antonina Artauda *Pravdivý příběh o smrti Giacoma i Beatrice a Lukrécie Cenciových* (premiéra 15. září 1967) charakterizovala asketicky strohá jevištní koncepce – dva rudé renesanční gobelíny (jeden položený na šikmém podlaze jeviště, druhý jako meziaktní opona) byly základním znakem historické i místní lokalizace a desivého bezpráví. Naopak scénu pro *Mrtvé moře* Jiřího Mahena (premiéra 6 listopadu 1968) zbavil do té doby preferovaného realismu a v duchu brechtovského vyprázdnění jeviště vyjádřil základní ideu v zobecnělé rovině pomocí ponuré barevnosti a dřeva jako ústředního materiálu.

Stručný náznak inscenační tvorby Mahenovy činohry v šedesátých letech mapuje základní tendence scénografie, které se zde rozvíjejí. Výrazným rysem, daným dramaturgií a důrazem na program politického divadla, byla brechtovská strohost a šedivá střízlivost. Tendence nového pojetí prostoru, související s hnutím tzv. malých scén se odrazily ve snahách výtvarníků překročit rampu a směřovat herce do blízkého kontaktu s diváky, stejně jako využít hloubku a výšku jevištní krychle důrazem na vertikalu prostoru či znejasněním jeho dimenzí. Realismus předchozí éry byl opuštěn, objevovaly se pouze realistické detaily, jejichž funkce však byla důležitá v kontextu celkové stylizace divadelního tvaru. Využití malovaných kulis bylo ospravedlněno důsledně stylizovanou malbou v kontaktu se specifickým charakterem předlohy. V kontextu těchto realizací znamenaly Matalovy scénické koncepce nejen vstížení potřeb interpretace předlohy a herecké tvorby, adekvátně dobovým trendům divadla, ale v kontrastu se strohou funkčností scénografie spojené s linií epického divadla ozvláštňovaly dění na scéně i nenapodobitelnou poetikou a vysoce estetickou úrovní vizuální složky.

V únoru 1969 navrhl Bohumír Matal svoji čtrnáctou scénickou koncepci. Okolnosti jeho osobního života (i politický vývoj) ho záhy přiměly k odchodu do ústraní v Prudké u Doubravníka. Zde, v údolí řeky Svitavy, se v dalších letech setkávala řada osobností tehdejšího, nejen kulturního, světa. Matalova divadelní anabáze tím v podstatě skončila. Nadále se zaměřil na malbu; rozpracovával cykly *Přítomnost člověka*, *Ptačí herci*, *Pomníky* a další, kde se znovu projevovale nutková potřeba řádu, technická preciznost a intenzivní barevnost.

V kontextu jeho primární profese představovalo divadlo jednu z dosud neprobádaných oblastí, vzbuzujících

v určité životní etapě intenzivní zájem a zvědavost malíře. I v divadle uplatnil v plné míře svá základní kritéria tvorby – nepopisnost, podtextové významy a metaforičnost, zpracovanost kompozice, autenticitu ve smyslu vytvoření atmosféry konkrétního emocionálního prožitku. „Divadlo nepatřilo zrovna k jeho zálibám [...]. Ale když už začal divadlo

dělat, začal o něm stále přemýšlet, studovat a začal ho mít rád, ba víc, byl ho plný, nemluvil o ničem jiném a žil v té době jenom divadlem. Vlastně každá práce u něj vzbudila zájem a věnoval se jí cele a důsledně a i v divadle začal nacházet nebývalé polohy a možnosti, které do té doby neznal.“⁴³

Původ snímků – Photographic Credits: 1: Soukromá pozůstalost Jindřicha Honzla; 2: repro: Eugenie Dufková, *Vojtěch Štolfa. Malíř a scénograf*, Brno 2001, obr. příloha za s. 63; 3: repro: Jana Vránová (ed.), *Bohumír Matal*, kat. výst., Dům umění města Brna 1998, s. 79; 4–5, 7–10: Archiv Národního divadla Brno; 6: Archiv Národního divadla Praha

Poznámky

¹ Antonín Přidal (ed.), *Takový byl Matal: Vzpomínky malířových přátel*, Brno 1998.

² Roman Ráž, *Deník nahého v trní*, in: Přidal (pozn. 1), s. 113.

³ Pavel Knesl, *Matal o věcech tvorby*, in: Přidal (pozn. 1), s. 18–19.

⁴ Bohužel se nedochovaly takřka žádné Matalovy skici a návrhy scén a kostýmů. Pouze návrh ke Klicperově hře *Hadrián z Římsů* v podobě barevného diapozitivu (viz pozn. 12), scénický návrh pro večer Aristofanových komedií *Ženský sněm–Jezdci* (přetištěný v černobílé podobě v časopise *Meandr* II, 1969, č. 2, s. 32) a dva originální scénické návrhy ke komedii Václava Klimenta Klicpery *Zlý jelen*, uchované v osobním vlastnictví režiséra inscenace Aloise Hajdy. V ostatních případech je nutné vycházet z dobových černobílých fotografií a novinových recenzí, k některým inscenacím se dochovaly režijní knihy s nákresey mizanscén. Soupis Matalových prací pro divadlo, viz Ludvík Kundera (et al.), *Bohumír Matal*, Brno 2006, s. 241. K Matalově spolupráci s divadlem viz Kateřina Svobodová, *Divadelní svět Bohumíra Matala*, in: Jana Vránová (ed.), *Bohumír Matal*, kat. výst., Dům umění města Brna 1998, s. 75–82. – Jitka Matulová, *Bohumír Matal – scénograf*, magisterská diplomová práce, Ústav pro studium divadla a interaktivních médií FF MU, Brno 2005.

⁵ Základní informace viz Věra Ptáčková, *Česká scénografie XX. století*, Praha 1982. – Eadem, *Zrcadlo světového divadla*, Praha 1995. – Věra Ptáčková (et al.), *Český divadelní kostým. Czech Theatre Costume*, Praha 2011.

⁶ Ve čtrnácti letech nastoupil Matal do učení k panu Fertovi, výrobci divadelních kulís pro ochotnická divadla. Vzpomínky Matalova strýce Vladimíra Vacla dále dokládají zájem dospívajícího chlapce o soudobé avantgardní divadelní tendence. Jeho praktické pokusy směřovaly k náznakové scénografii a využití diapozitivních projekcí; srov. Lada Hubatová-Vacková, *Trnitá cesta Bohumíra Matala do „Světa, v němž žijeme“*, in: Vránová (pozn. 4), s. 43.

⁷ Podle režiséra Kaloče se první vzájemné setkání uskutečnilo náhodně prostřednictvím společného přítele, hudebního skladatele Jana Nováka. Kromě Kaloče spolupracoval Matal ještě v Divadle pracujících v tehdejšímu Gottwaldově (Zlín) s režisérem Aloisem Hajdou a v Činoherním studiu JAMU s režisérem Liborem Plevou; v obou případech na jedné inscenaci; viz Kundera (pozn. 4), s. 241. Záznam rozhovoru s režisérem Zdeňkem Kaločem ze dne 13. března 2002 a 5. srpna 2004 je uložen v osobním vlastnictví autorky; viz Matulová (pozn. 4). K Zdeňku Kaločovi viz dále osobní složku in: Archiv Národního divadla v Brně (dále AND Brno), sign. 897. – VK [Viktor Kudělka], heslo Zdeněk Kaloč, in: Eugenie Dufková (ed.), *Postavy brněnského jeviště 1884–1989 I*, Brno 1979, s. 573–577.

⁸ Viz Hubatová-Vacková (pozn. 6), s. 43–54. – Lada Mrázková, *Bohumír Matal – raná tvorba do roku 1948*, diplomová práce, Seminář dějin umění FF MU, Brno 1991.

⁹ Retrospektivní výstava *Skupina 42 v pražském Mánesu, Konfrontace brněnských tvůrčích skupin Brno 57, M Brno, Parabola, Profil* v Domě umění města Brna a výstava *Umění 1900–1963* v Alšově jihočeské galerii v Hluboké nad Vltavou. Soupis Matalových výstav in: Kundera (pozn. 4), s. 242–244.

¹⁰ Kromě knižních ilustrací navrhl i divadelní programy pro dvě inscenace Divadla bratří Mrštíků v Brně, na nichž pracoval jako scénograf; uloženo v Archivu Městského divadla Brno: Jiří Voskovec – Jan Werich, *Kat a blázen*

(premiéra 23. října 1964, sign. 225) a Félien Marceau, *Vajčíčko* (premiéra 26. února 1965, sign. 230). Grafická podoba programů motivicky variuje ústřední téma daných inscenací.

¹¹ Srov. Karel Bundálek, *Cestou k politickému divadlu*, in: idem, *Kapitoly z brněnské dramaturgie*, Brno 1967. – Miloš Hynšt, *Brněnské divadelní bojování 1959–1971*, Brno 1996. – Bořivoj Srba, *Umění režie. K tvůrčí metodě režiséra Miloše Hynšta*, Brno 1996. – Klára Kovářová, *Posedlost divadlem – Evžen Sokolovský. Inscenační tvorba v Mahenově činohře v šedesátých letech 20. století*, Brno 2008.

¹² Materiály uložené v AND Brno: fotografie, program inscenace, recenze k inscenaci, sign. 565. Barevný diapozitiv originálního scénického návrhu uložený v osobním vlastnictví Zdeňka Kaloče; recenze: Karel Bundálek, *Hadrián z Římsů* 1965, *Rovnost* LXXX, 1965, č. 108, 6. 5., s. 3. – (jbs) [Jaroslav Bohumil Svrček], *Obnovený „Hadrián“ na brněnské scéně, Lidová demokracie* XXI, 1965, č. 129, 11. 5., s. 3. – Jaroslava Suchomelová, *Hadrián omládlý, Mladá fronta* XXI, 1965, č. 122, 22. 5., s. 4.

¹³ Premiéra 8. října 1930 v tehdejšímu Národním divadle v Brně; viz Světlana Medulánová, *Inscenační tvorba Jindřicha Honzla v Národním divadle v Brně (1929–1931)*, in: *Brněnské divadelnictví a česká divadelní avantgarda*, Brno 2000, s. 13–28.

¹⁴ Autorem výpravy byl Vojtěch Štolfa, scénické návrhy jsou uloženy v jeho osobní pozůstalosti; dokumentace in: AND Brno: složka Činohra – cedule do roku 1941, *Hadrián z Římsů* (divadelní cedule s obsazením) a osobní složka Oldřicha Lukeše, sign. 1018. Dále viz VK [Viktor Kudělka], heslo Oldřich Lukeš, in: Dufková (pozn. 6), II, s. 715–719. – ZL [Zuzana Ledererová], heslo Vojtěch Štolfa, in: Dufková (pozn. 6), I, s. 549–553. Scénický návrh publikován in: Eugenie Dufková, *Vojtěch Štolfa: Malíř a scénograf*, Brno 2001, obrazová příloha s. 63.

¹⁵ Svrček (pozn. 12).

¹⁶ Viz Oscar G. Brockett, *Dějiny divadla*, Praha 1999, s. 602.

¹⁷ Svrček (pozn. 12).

¹⁸ Bundálek (pozn. 12).

¹⁹ Svrček (pozn. 12).

²⁰ Tento trend se na českých jevištích rozvíjel již od konce padesátých let 20. století; viz Ptáčková, *Český divadelní kostým* (pozn. 5).

²¹ Suchomelová (pozn. 12).

²² Materiály uložené v AND Brno: fotografie, recenze, program, sign. 617; originální návrhy scény a kostýmů se nedochovaly; recenze: Karel Bundálek, *Parafráze na sofoklovské téma, Rovnost* LXXXII, 1967, č. 115, 13. 5., s. 5. – jv., *Děvka z města Théby, Rovnost* LXXXII, 1967, 13. 5., č. 115, s. 4. – Artur Závodský, *Báseň o anti-Antigoně, Lidová demokracie* XXIII, 1967, č. 134, 17. 5., s. 5. – Vladimír Pazourek, *V Brně Uhde úspěšnější, Svobodné slovo* XXIII, 1967, č. 137, 20. 5., s. 3. – Jaroslava Suchomelová, *Ne-tragédie o Antigoně, Mladá fronta* XXIII, 1967, č. 148, 31. 5., s. 5.

²³ Světová premiéra v Satirickém divadle Večerní Brno 26. února 1964. Srov. Milan Uhde, *Král Vávra*, Praha 1965. – Zdeněk Smejkal (ed.), *Bylo nebylo: Satirické divadlo Večerní Brno (1959–1992)*, Brno 1999.

²⁴ Dokumentace v podobě scénických kostýmních návrhů Karla Vacy, programu, recenzí a smluv je uložena v Archivu Národního divadla v Praze, sign. 168a; recenze: Pavel Grym, *Dramatik vzdává hold prastarému příběhu, Lidová demokracie* XXIII, 1967, č. 91, 2. 4., s. 5. – M. Urbánková, *Moderní přepis Antigony, Zemědělské noviny* XXIII, 1967, č. 88, 12. 4., s. 116. – Alena

- Urbanová, Antikonflikt Antigony, *Kulturní tvorba* V, 1967, č. 16, 20. 4., s. 13.
- Václav Hep, Uhdého výklad Antigony, *Práce venkov* XXIII, 1967, č. 97, 22. 4., s. 3. – Sergej Machonin, Nová česká hra, *Literární noviny* XVI, 1967, 22. 4. – Jaroslav Opavský, Antigona a Juan, *Rudé právo* XLVII, 1967, č. 103, 29. 4., s. 5.
- ²⁵ Karel Bundálek, Objevení režiséra, *Divadlo* 1968, č. 9, září, s. 50–54, cit. s. 51.
- ²⁶ Urbanová (pozn. 24). Opačné hodnotící stanovisko vyjádřil Sergej Machonin ve své analýze: „*Vacova výprava se mi líbí na obrázku, v provedení dílen Národního divadla je necitlivá a těžká – každou chvíli jsem se bál, že ta tuna zkamenělé draperie spadne a někoho zabije. Aby měli diváci jistotu, že jde o krvavou tragédii, dal výtvarník namalovat na Hermův sloup krvavou čmouhu.*“ Viz Machonin (pozn. 24).
- ²⁷ Eva Stehlíková, Obrana Antigony, *Divadelní noviny* X, 1967, č. 23, 31. 5., s. 5. – Jan Patočka, Ještě jedna Antigona a Antigone ještě jednou, *Divadlo* 1967, č. 12, s. 1–7.
- ²⁸ V kontextu jeho spolupráce s Bohumírem Matalem šlo především o inscenaci Šúdrakova staroindického dramatu *Hliněný vozíček*, premiéra 4. května 1968 ve Státním divadle v Brně. Zde se obdobně uplatnily barevné pruhy látek v rukou mimického sboru, jakožto mezičlánek mezi složkou výtvarnou a hereckou.
- ²⁹ Bundálek (pozn. 25), cit. s. 51.
- ³⁰ jv. (pozn. 22).
- ³¹ Hynšt (pozn. 11). – Srba (pozn. 11). – Vladimír Just, Divadlo normalizace (1969–1989), in: Idem (et al.), *Česká divadelní kultura 1945–1989 v datech a souvislostech*, Praha 1996, s. 74–105. – Kovářová (pozn. 11).
- ³² Dokumentace v AND Brno: fotografie, program inscenace, recenze k inscenaci, sign. 664. Režijní kniha v osobním vlastnictví Zdeňka Kaloče; recenze: Karel Bundálek, Pád Tróje Sartrovými očima, *Rovnost* LXXXIII, 1968, č. 304, 26. 11., s. 5. – Vladimír Pazourek, Lekce antickou tragédií, *Svobodné slovo* XXIV, 1968, č. 319, 27. 11., s. 4. – Artur Závodský, Utrpení, žalozpěv a vzdor, *Lidová demokracie* XXIV, 1968, č. 317, 27. 11., s. 3. – Zdeněk Srna, Oratorium, *Práce* XXV, 1969, 14. 1., č. 11, s. 6. – Artur Závodský, Ještě za dva tisíce let..., *Rudé právo* XLIX, 1969, č. 16, 20. 1., s. 2. – Jana Patočková, Trójanští tragické, *Listy* II, 1969, č. 41, 30. 1., s. 8. – Jana Pilátová, Lidský zákon, *Divadlo* 1969, č. 3, březen, s. 75–77.
- ³³ Závodský, Ještě za dvatisíce let... (pozn. 32).
- ³⁴ Termín Vladimíra Justa; srov. Just (pozn. 31), s. 90.
- ³⁵ Závodský, Utrpení, žalozpěv a vzdor (pozn. 32).
- ³⁶ Zdeněk Kaloč, Divadlo je dětská hra pro dospělé, *Divadlo* 1970, č. 3, s. 18–23.
- ³⁷ Kaloč (pozn. 36), s. 22.
- ³⁸ Viktor Kudělka, Pokus o specifikaci režijních rukopisů v Mahenově divadle, in: Jaroslava Suchomelová (ed.), *Divadlo je divadlo. Sborník statí, úvah a glos k 85. výročí českého divadla v Brně*, Brno 1969, s. 62–75.
- ³⁹ Realizace komedie *Zkrocení zlé ženy* Williama Shakespeara (premiéra 13. března 1967) s výpravou Miloše Tomka. Viz Karel Bundálek, Podíl scénografické tvorby v inscenační tvorbě Mahenovy činohry, in: Suchomelová (pozn. 38), s. 44–59. – JT [Jiřina Telcová], heslo Miloš Tomek, in: Dufková (pozn. 7), s. 107–108.
- ⁴⁰ Alois Hajda, Matal v divadle, in: Přidal (pozn. 1), s. 125.
- ⁴¹ Eugenie Dufková (ed.), *90 let stálého českého divadla v Brně 1884–1974. Soupis repertoáru českého divadla v Brně 1884–1974 I–II*, Brno 1974, cit. sv. II. – Dufková (pozn. 14). – Kovářová (pozn. 11).
- ⁴² Věra Ptáčková, Scénografie, in: Eva Petrová (et al.), *Karel Vaca*, kat. výst., Galerie výtvarného umění v Náchodě, Náchod 2002, s. 43–49. – VP [Věra Ptáčková], heslo Karel Vaca, in: Dufková (pozn. 7), cit. sv. III, s. 428–431.
- ⁴³ Viz nepublikovaný strojopis Jarmily Matalové, druhé manželky Bohumíra Matala, s. 28; rukopis je uložen v jejím soukromém vlastnictví.

SUMMARY

Scenery design: Bohumír Matal.

An outline of the painter's work with the theatre

Jitka Matulová

In the second half of the 20th century, Bohumír Matal (1922–1988) was an artist whose importance transcended the region of southern Moravia where he lived and worked all his life. During his professional career he expressed himself using a whole series of artistic media: painting, drawing, designing decorative features for the interiors and exteriors of buildings (made of glass, wood, earthenware, and metal), and, in the years 1964–1973, being involved in fifteen theatrical productions as set designer (in three cases being responsible for designing not only the scenery but also the costumes). The subject of this study is an analysis of three theatrical productions that were staged at the State Theatre in Brno in the years 1965–1968 (Václav Kliment Klicpera: *Hadrián z Římsů* [Hadrian of Římsy], premiere 30 April 1965; Milan Uhde: *Děvka z města Théby* [Whore from the City of Thebes], premiere 14 May 1967; and Euripides – Jean-Paul Sartre: *Trójanky* [The Trojan Women], premiere 22 November 1968), all of them produced by Zdeněk Kaloč. In the context of the contemporary socio-political situation and the artistic profile of dramatic productions at the State Theatre in Brno, the study maps out the principles underlying Matal's work and his contribution to the field of Czechoslovak stage design at that time.

Hadrian of Římsy was characterised by reminiscences of the poetist-constructivist scenography of the Czech interwar avant-garde, represented at the time especially by the stage designs of Antonín Heythum. Matal's scenery became the basis for the producer's interpretation in the style of the Italian commedia dell'arte and Kaloč's attempt to reappraise "biomechanics", one of the legacies of the Russian avant-garde producer Vsevolod Emilyevich Meyerhold. Matal's

set conception and costume design gave the audience an impression primarily of playfulness and poetic naivism, which however had a subtext with a commentary on the current political situation in the country.

The empty wooden raked stages in the production of *Whore from the City of Thebes* evoke a Theatrum mundi. The open stage area, neutral in terms of meaning, was "organised" in accordance with the storyline by a mimic choir, which sketched out the setting by arranging elements of classical architecture and silk scarves, expressed the emotional mood of certain situations, and itself took on the role of silent witnesses (immobile classical sculptures). The metaphorical level of Uhde's text together with the use of a sign system inspired by oriental theatre sparked off a chain of imaginative associations in the audience.

The power of the tragic story of *The Trojan Women* was revealed by Matal's simple set design with an empty central podium and the dominant symbol of a wooden relief of the Trojan horse. The monumental wooden horse, a symbol of the tragic nature of historical optimism and exaggerated trust in the moral credit of one's adversary, was not simply a decorative background. Its dramatic function consisted of the possibility of opening individual sections and revealing to the audience the terrifying hordes of occupying soldiers. The atmosphere of terror was enhanced by spotlights restlessly combing the darkened area of the stage and the auditorium. During the watershed years for Czech political and cultural history around 1968, Matal was at his peak as a set designer. His scenery was characterised by its poeticism, metaphorical expression, and sobriety in the use of the elements incorporated into his stage compositions. As in the other spheres in which he worked as an artist, so too in the theatre he rejected descriptiveness and decorativeness. His poetic scenic compositions accepted the actors as a central feature of the production in communication with the audience. During his career as a stage designer he found the opportunity to give full rein to his sense of humour and a feeling for tragedy that was bereft of pathos, and to create artistic scenes that stimulated the imagination of the audience.

Figures: **1** – František Muzika, **Václav Kliment Klicpera: Hadrian of Římsy**, Act I, photograph of the production, 1930. Private estate left by Jindřich Honzl; **2** – Vojtěch Štolfa, **Václav Kliment Klicpera: Hadrian of Římsy**, Act II, set design, 1951; **3** – Bohumír Matal, **Václav Kliment Klicpera: Hadrian of Římsy**, set design, 1965; **4** – Bohumír Matal, **Václav Kliment Klicpera: Hadrian of Římsy**, photograph of the production, 1965. Archive of the National Theatre in Brno; **5** – Bohumír Matal, **Václav Kliment Klicpera: Hadrian of Římsy**, Act III, photograph of the production, 1965. Archive of the National Theatre in Brno; **6** – Karel Vaca, **Milan Uhde: Whore from the City of Thebes**, set design, 1967. Archive of the National Theatre, Prague; **7** – Bohumír Matal, **Milan Uhde: Whore from the City of Thebes**, Scene II, photograph of the production, 1967. Archive of the National Theatre in Brno; **8** – Bohumír Matal, **Milan Uhde: Whore from the City of Thebes**, Scene III, photograph of the production, 1967. Archive of the National Theatre in Brno; **9** – Bohumír Matal, **Euripides – Jean-Paul Sartre: The Trojan Women**, photograph of the production, 1968. Archive of the National Theatre in Brno; **10** – Bohumír Matal, **Euripides – Jean-Paul Sartre: The Trojan Women**, photograph of the production, 1968. Archive of the National Theatre in Brno