

Matulová, Jitka

Mezi architekturou a malbou : Bedřich Feuerstein jako hostující výtvarník stálého českého divadla v Brně

Opuscula historiae artium. 2010, vol. 59 [54], iss. 1-2, pp. 68-77

ISSN 1211-7390 (print); ISSN 2336-4467 (online)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/115793>

Access Date: 16. 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.

Mezi architekturou a malbou

Bedřich Feuerstein jako hostující výtvarník stálého českého divadla v Brně

Jitka Matulová

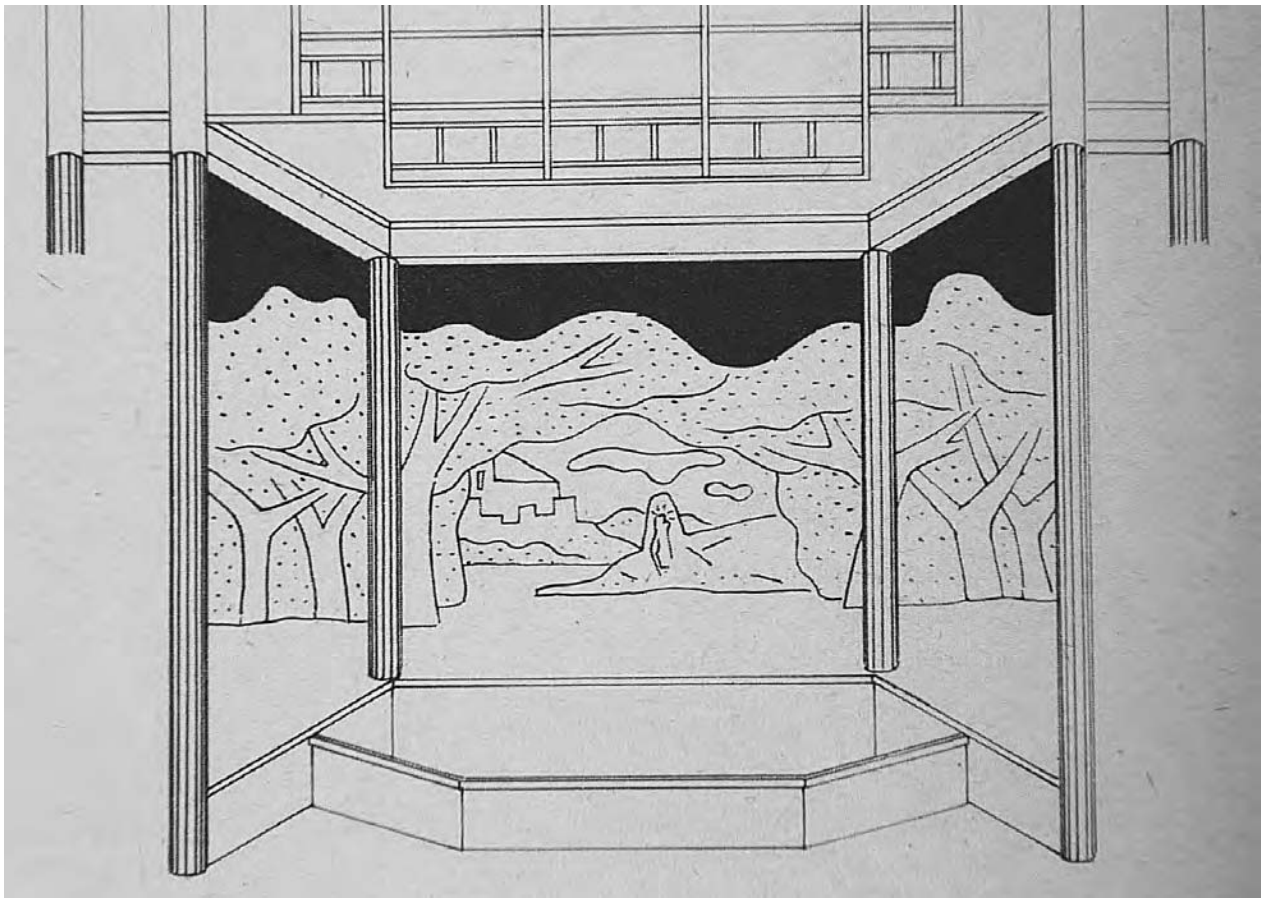
During the period following the First World War, Czech theatre and set design in Brno gradually found sources of inspiration in the work of modern European artists and set designers, and adapted them in an original way to meet their own needs and artistic purposes. During the 1920s and 1930s, several avant-garde artists were invited to work with the Czech theatre scene in Brno, including Bedřich Feuerstein, František Muzika, and František Zelenka. Bedřich Feuerstein, who was an architect, graphic artist, painter, and set designer, collaborated on two productions, Wagner's opera Tannhäuser and the drama The Embezzlers by Valentin Katajev. His set designs introduced unconventional approaches, such as working with the stage area, and a tendency towards theatricality and stylisation of the pictures on the scenery.

Key words: Bedřich Feuerstein, set design in interwar Czechoslovakia, Richard Wagner, Valentin Katajev, the National Theatre in Brno, Ota Zitek, modern production, Josef Bezdíček

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

Přehlédneme-li celoživotní dílo Bedřicha Feuersteina, je zřejmé, že šlo o osobnost rozmanitých zájmů neuzavírající se v úzké specializaci jednoho oboru, ale prokazující mnohostranný talent. Jeho odkaz zahrnuje architektonické projekty i realizace, práce malířské (především v podobě akvarelů z dob umělcova mládí), spadají sem díla užité grafiky (knižní a časopisecké obálky, ex libris, plakáty, pozvánky), návrhy na předměty užitého umění a v neposlední řadě i výtvarná spolupráce s předními divadelními scénami meziválečného Československa a dynamicky se rozvíjícím zvukovým filmem. Dlouholetý přítel a mladší kolega, architekt Josef Havlíček, vymezil ve své vzpomínkové črtě prioritní oblast Feuersteinova zájmu slovy: „celý jeho život, jeho práce i myšlenky byly především a nade všechno zasvěceny architektuře“.¹ Překvapivě však právě na tomto poli nenalezl umělec ve své vlasti adekvátní příležitost k uplatnění. V důsledku toho byl s odstupem desetiletí minimální počet Feuersteinových realizovaných architektonických projektů odsunut do pozadí jeho mnohaletou intenzivní spoluprací s divadlem a jeho jméno je dnes spojováno především s tvorbou divadelních výprav. Kromě zahraničních divadelních zkušeností² se stala přirozeně nejčastějšími místy jeho působení v pozici jevištního výtvarníka pražská divadla, včetně opakovaně úspěšného hostování na přední české scéně, v Národním divadle v Praze. Pouze dvojí výtvarnou spoluprací z celkového počtu takřka čtyřiceti realizovaných výprav³ zasáhl do divadelního dění mimo hlavní město Československa, a to v prvorepublikovém Brně.

Jeho přítomnost v centru Jižní Moravy souvisela v obou případech úzce s problematikou budování specifického uměleckého programu místního stálého českého divadla. S koncepcí vyhraněné dramaturgické linie, početně dostatečného a kvalitního orchestru i ansámbly hereckých osobností a operních zpěváků, moderního režijního vedení a celkového inscenačního stylu, včetně zohlednění aktuálních trendů v oblasti výtvarné roviny nastudovaných insce-



1 – Bedřich Feuerstein, Richard Wagner: *Tannhäuser*, koncepce I. jednání v rámci projektu *Theatre de l'Exposition* pro Mezinárodní výstavu dekorativního umění v Paříži, 1925

nací. Feuersteinova pohostinská spolupráce vyústila nejdříve v návrhy scénické i kostýmní složky opery Richarda Wagnera, *Tannhäuser* (premiéra 24. listopadu 1922), a posléze dramaturgie románu sovětského autora, Valentina Katajeva, *Defraudanti* (premiéra 3. června 1933).⁴ Zmíněné realizace byly připraveny pro shodný jevištní prostor budovy divadla Na hradbách (dnešní Mahenovo divadlo).

Dvě inscenace zcela odlišného žánru, tematu i doby vzniku předlohy se staly zajímavým dokladem Feuersteinovy divadelní tvorby, který v sobě zrcadlí rozmanitost cest, jakými byl výtvarník ochotný se dát při hledání konečného scénického tvaru, a dále s ohledem na kontext doby i vývoj dalších složek divadelní inscenace, proměny stálého českého divadla v Brně i společenské a politické změny v době první republiky.

Richard Wagner: *Tannhäuser* premiéra 24. listopadu 1922

Stěžejní problematikou brněnského divadla po roce 1918 bylo nalezení specifik místního prostoru, jejichž transformací do divadelního světa by divadlo mohlo reprezentovat

zdejší kulturu a mohlo nejen konkurovat pražskému Národnímu divadlu, ale poměřovat se i se zahraničními divadelními scénami obdobného typu.⁵ Vzhledem k národnostní struktuře města a jeho geografické poloze tvořila v tomto směru největší ekonomickou i kulturní konkurenci přímo brněnská scéna německého Městského divadla⁶ s operním souborem vysoké reprodukční kvality, a dále divadla blízké Vídně. Zmíněné okolnosti inspirovaly prvního ředitele brněnského Národního divadla, Václava Štecha, k prioritnímu zájmu o vybudování kvalitní české opery.⁷ Zvláště v počátečním období mělo mimořádnou ekonomickou důležitost zaujmout diváky z řad německého obyvatelstva.

Operní dramaturgie zahajovacích sezon se nesla ve znamení nového nastudování významných děl české (a samozřejmě ve značné míře moravské) klasické i moderní tvorby a tuto základní dramaturgickou linii zpestřovala především díla zařaditelná pod hlavičku tzv. velkého kmenového repertoáru – díla světové tvorby z oblasti již prověřené klasiky. Za pozornost stojí takřka důsledná absence oper německy mluvících zemí,⁸ kterou překlenul až rok 1922, uvedením dvou děl Richarda Wagnera – po *Tristanovi a Isoldě* se na program sezony 1922/1923 objevil *Tannhäuser*.



2 – Bedřich Feuerstein, Richard Wagner: **Tannhäuser**, I. jednání – Venušina sluj, 1922.
Národní muzeum Praha, Divadelní oddělení

Dirigent a umělecký šéf opery, František Neumann⁹ se v zájmu stylové jednotnosti přiklonil k „dráždanské“ verzi předlohy z roku 1847.¹⁰ Na základě dlouholetých zkušeností v německých divadlech reprodukoval *Tannhäusera* v mezích interpretační tradice, nicméně na vysoké technické úrovni. Z inscenace bylo patrné, že Wagner je pro něj „více než běžnou povinností, že má k němu pravý citový poměr, který je předpokladem dokonalého dirigentského výkonu. [...] opravdový Neumannův vztah, projevil se velkou linií reprodukční, která nebyla sice na některých místech prosta dobře uvážěných vnějších efektů, ale nikde nebyl obětován celek okamžikové frapantnosti a Neumannem tak často užívané libovolné caesury a rubatový přednes vyskytly se jen zcela vyjíměčně.“¹¹ Klasické orchestrální provedení bylo podkladem konvencemi nezátíženého přístupů operního režiséra Oty Zítka.¹² Interpretační klíč tvořil ústřední konflikt díla rozehraný Wagnerem mezi dvěma ideovými světy zosobněnými bohyní lásky Venuší a jejím opozitem, světicí Alžbětou Durynskou. Hlavní postava rytíře Tannhäusera se ocitá „v rozporu mezi těmito oběma světy, čímž je dána dramatická látka opery [...] tím je určena také inscenace ‚Tannhäusera‘, jež vyžaduje ostrých kontrastů z pohnutek vnějších i vnitřních složek dramatu.“¹³ Prioritou bylo vystihnout střet ukrytý hluboko v hlavním hrdinovi – okouzlení svůdným světem lásky, poznání hloubky svého pádu a smrt v podobě smíru a vykoupění. „Srovnáme-li hudbu Venušiny sluje, vášnivou, plnou rytmického a smyslového opojení, s hudbou scén poutníků a scén Alžběty třetího jednání, poznáme jak Wagner sám usiloval o zvýšení těchto kontrastů. Proto výtvarná stránka ‚Tannhäusera‘ vyšla z tohoto rysu hudby a staví scénu na principu kontrastů.“¹⁴ Adekvátně obdobným tendencím soudobé evropské operní režie odmítl Zítka ilustrativnost hudební linie i dějové osnovy a hledal vnitřní zákonitosti díla a jejich přetlumočení do vizuální roviny inscenace. Vlastní teoretické studie, publikované už v roce 1920,¹⁵ prokazují komplexnost dlouhodobě budovaného a v jednotlivých bodech úzce provázaného



3 – Bedřich Feuerstein, Richard Wagner: **Tannhäuser**, I. jednání, proměna – Údolí pod Wartburkem, 1922.
Národní muzeum Praha, Divadelní oddělení

tvůrčího systému směřujícího ke „spojitosti mezi hudebním a scénickým vedením“.¹⁶ Zítkovo jevištní pojetí charakterizoval důraz na gestus zpěváků, překlenutí šablonovitého pohybu po scéně a balastu dosavadních inscenačních konvencí, včetně inovované výtvarné složky, neboť Wagnerova díla s sebou stále nesla dědictví iluzionistických výprav Bayreuthu. Podle recenzenta Lidových novin se jevila „nejzajímavější stránkou brněnského *Tannhäusera* režie Zítka a Feuersteinova výprava. Zde postavilo si naše divadlo vážně skutečný umělecký problém, jdouc vědomě za samostatnou interpretací Wagnerova díla, obětujíc tradici vystižení ideového jádra“.¹⁷

Pohostinská spolupráce tehdy třicetiletého Bedřicha Feuersteina¹⁸ předpokládala nejen vlastní výtvarné nazírání tématu, ale i vyřešení několika technických problémů předlohy v intencích moderního divadla. Prubířský kámen představovala proměna dějství v I. jednání, která měla vyvolat dojem zázraku. Bleskurychlý přerod rozkošnické *Venušiny sluje* [obr. 2] v křišťálově čistou jarní přírodu *Údolí pod Wartburkem*, [obr. 3] byl do značné míry odvislý od technického vybavení divadla či vynalézavosti výtvarníka.¹⁹ Feuerstein sáhl ke kombinaci malířského ztvárnění jevištního prostoru s využitím staré divadelní praxe a nové techniky k obrazovým projekcím.²⁰

Scénické návrhy v podobě lehce nahozených akvarelů a opatřené rukopisnými poznámkami zobrazují identické schéma koncepce prostoru obou proměn I. jednání. Jednoduchou kompozici danou centralizující obloukovou kulisou dynamizují ve druhém plánu dvě nakloněné roviny (stylizované skalky), zvedající se ze středu k bočním portálům. Kulisový oblouk s malbou jeskyně v úvodu jednání a košatými korunami stromů po proměně směřoval pohled diváků na centrální osu, kam Feuerstein umístil významový středobod obou částí, symbolické vyjádření dvou ideových světů (skalka nad kamenným lůžkem Venuše se v krajinné scénérii rozevěřela a odkrytím zlaté sošky se změnila v mariánské poutní místo). Paralelně na zadním prospektu vystřídala

diapozitivní projekce šedavé krajiny pohled na hrad Wartburk na vrcholu kopce. Přínosem Feuersteinova řešení byla jednak výtvarná stylizace všech motivů scénického obrazu a dále absence časově náročné výměny kulís. Jak dokládají Zítkova slova, v případě opery *Tannhäuser* výtvarník „poprvé vůbec – řeší proměnu ze sluje do krajiny pod Wartburkem prostě světelně, tedy proměnou optickou, aby udržena byla souvislost s hudebním proudem.“²¹

Podle Feuersteinových pokynů měl být prosceníový oblouk potažen jemným černým tylem nebo organtýnem, tzn. transparentním materiálem, na nějž byla z obou stran nanesena malba. Motiv skalní jeskyně pokrýval zadní stranu tylového kulísového oblouku, stranu z hlediště pokryla malba mohutného stromová. Výměna prostředí proběhla pouhou změnou směru dopadajícího světla. Při rozsvícení zadních světelných zdrojů se divákům z přišší potmělé scény zjevila probleskující skalní sluj, při nasvícení malby nanesené zepředu sluncem zalitá svěží krajina.²²

Zítkovy teoretické statě dokládají přístup režiséra podílejícího se na tvorbě vizuální složky. V kapitole *Režie a scéna* věnuje pozornost výtvarným kvalitám dekorací i práci se světlem, z hlediska jeho podílu na výsledné atmosféře inscenace. Za jednu z možností dosažení plasticity jevištního prostoru při použití plochých kulís označuje transparentní osvětlování. Tento princip „*spočívá vlastně v pouhém kinematografickém efektu. Na zadní plochu se namaluje – obvykle anilinovými barvami – potřebný obraz, a to po způsobu akvarelové techniky. Plocha se osvětluje zezadu, takže jí prokmitává světelný proud, který zpola osvětluje, zpola modeluje a tím způsobem také vystupují do popředí některé části dotyčného prospektu, které jsou průhlednější.*“²³ Využití modelačních schopností světla²⁴ vysvětluje i rozdílnou míru propracovanosti přípravných návrhů: akvarelem lehce nahozená Venušina sluj kontrastuje s precizní pečlivostí a objemovou malbou přírodních motivů a hradu.

Také II. jednání, *Pěveckou síň na Wartburku*, řešil výtvarník citlivě, „*v monumentálních slavnostních rysech, aby scéna učinila zadost hudební stavbě.*“²⁵ Konvenční znázornění barvitého koloritu 13. století Feuerstein transformoval v prostornou architekturu strohého rytířského sálu s náznakem arkád románských oblouků a okázalé draperie symbolických barev.²⁶

Výsledkem této úzké spolupráce výtvarníka s režisérem a dirigentem byla souhra všech složek. Na ní se podílel Feuerstein nejen v roli výtvarníka-jevištního technika uvažujícího o proveditelnosti konkrétního záměru, ale i v pozici malíře hledajícího stylové podání zobrazených motivů. Purizující tvarosloví bez popisných detailů, střídá barevná škála i monumentalita prvků v krajinných motivech, to vše konvenovalo Wagnerově předloze a tvořilo spojovací můstek mezi hudební a výtvarnou linií. Na druhou stranu, v porovnání s Feuersteinovou soudobou pražskou divadelní tvorbou charakterizuje ztvárnění *Tannhäusera* poněkud umírněná

podoba shodných formálních principů, daná pravděpodobně ohledem na konzervativní brněnské publikum.

Stylizace poznamenala i kostýmy inspirované středověkými oděvy 13. až 15. století,²⁷ ovšem bez kopírování dobových předloh a středověké dekorativní ornamentiky.²⁸ Návrhy zobrazují poměrně robustní mužské figury rytířů načrtnuté tuší a kolorované akvarelem. Dramaticky funkční kostýmy pracovaly se symbolickou barevností a drobnými charakterizačními doplňky. Například *Tannhäuserův* bílozlatý oděv a bílý plášť s kápí v sobě skrýval jak oděv rytíře-minnesängera, tak oděv kajícího se poutníka. První vrstvu postavy navíc reprezentoval atribut pěvce milostných písní – věneček z kvítků v červené barvě. [obr. 4]

Nezachovaly se sice návrhy kostýmů ženských hrdinek ani sboru obyvatel říše bohyně lásky, je však patrné, že kostýmy musely být řešeny s ohledem na záměry režijní pohybové stylizace. Osobité pojetí, jdoucí v duchu moderních postupů operní režie, předložil Zítek divákům hned v úvodu *Tannhäusera* bakchantickým rejem ve *Venušině sluji*. V zešřelém prostoru s mihotavými odlesky světla, naplněném rozkoší a smyslností zpřítomnil divákům orgiastické víření fantastických bytostí, aniž by překročil únosnost z hlediska konvencí dobové morálky a vkusu obecnstva. Zítkovy

4 – Bedřich Feuerstein, Richard Wagner: *Tannhäuser*, kostým *Tannhäusera*, 1922. Moravské zemské muzeum Brno, Divadelní oddělení



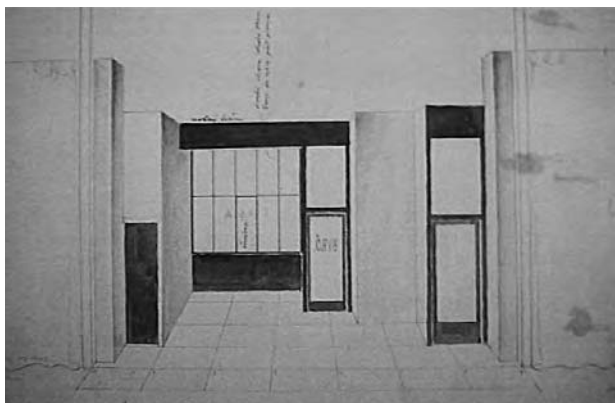
vlastní záznamy se v tomto případě stávají zajímavým svědectvím: „Pro Venušinu sluj zvoleny prostředky moderního tance. Obvyklý balet nahrazen přirozenou meloplastikou, postavy a skupiny řešeny jako pohybová sousoší, jejichž prvky jsou práce slavného sochaře francouzského Rodina (skupina milenců, Minotaurus), v ostatních skupinách uplatnily se prvky díla Menzlova. Proto, ač je řešení první scény odvážnějším proti jiným v Německu, je přes to řešeno na čistě uměleckých moderních základech.“²⁹ V těchto letech byl pro Zítka příznačný zájem o moderní výrazový tanec a metody pohybového výcviku v podobě rytmické gymnastiky. Inspiroval se pokusy vídeňského rodáka Emile Jacques-Dalcroza, jehož koncepce zohledňovala dokonalé prolnutí hudebního a tělesného rytmu.³⁰ Ačkoliv danou metodu zprostředkovávaly brněnské veřejnosti soukromé taneční školy již před první světovou válkou,³¹ v oblasti místního operního divadla představovaly popsání formy pohybové výpovědi stále novum. Reflexe tisku nezastírá rozporuplné vnímání nekonvenční pohybové koncepce: „Režie p. Zítka vyvolává — jako obyčejně — u jedněch uspokojení, jiným zase méně vyhovuje její nový směr — o tom čas a zvyk.“³² Obširnější komentář publikoval hudební recenzent Gracian Černušák: „Velikým úspěchem režie je meloplastické řešení bakchantického jeje, jehož bohatost vyniká vysoko nad běžnou baletní šablonou, úspěchem jeví se mi také jádro druhého jednání v jehož dramaturgickém řešení bude sice mnohdy bolestně postrádat obvyklou jinde realistickou drobnomalbu, ale v němž soustředí se divákova pozornost k podstatě věci.“³³ Reakce kritiky zrcadlí Zítkovu snahu o střídmou výstižnost, jak v dění na jevišti, tak v pohybu, gestech i mimice aktérů s ohledem na náročnost zpěvních partů. Pro sólisty i členy sboru, vnímané režisérem jako centrální body poutající pozornost diváků se stala určující tzv. plastická deklamace,³⁴ která nechala zpěvákům současně volný prostor „plně ukázati svoji pěveckou zdatnost a pohotovost“.³⁵ Mimořádně významné z hlediska pohybové stylizace zůstávaly orchestrální pasáže, poskytující podstatně větší volnost choreografickému řešení.³⁶ Divadelní kreační se jako celek stala „rozhodným úspěchem“³⁷ brněnské scény. Překvapivý je proto náhled samotného Feuersteina, zřejmý z konceptu dopisu (snad textu tiskové zprávy) obsaženém v jeho skicích: „K provedení *Tannhäusera* v brněnské opeře píše nám arch. Feuerstein, že za provedení dekorací prvního a posledního aktu nemůže převzít uměleckou zodpovědnost, poněvadž dekorace nebyly provedeny ve výtvarných intencích jeho návrhů.“³⁸ Je pravděpodobné, že se zde setkáváme s tehdejší častým jevem nedokonalého technického i výtvarného převodu prvotní ideje, který výtvarník nemohl ovlivnit. O tom hovoří i již zmíněný Gracian Černušák: „ve výpravě scénické, jež vyniká prostotou, uslechtilostí a neobyčejnou zřetelností svých náznaků, považuji za velmi šťastný způsob, jakým prostými transparenty proměňuje se kraj pod *Vartburkem* ve sluj *Venušinu*, předpokládaje ovšem, že osvětlení bude ve třetím jednání obsluhováno pečlivěji, než tomu bylo na premiéře“.³⁹

Hořkost a zklamání překryly u důsledného a vždy precizního Feuersteina pocit úspěchu z první spolupráce s brněnským divadlem. Přitom interpretace předlohy znamenala posun na cestě k popření scénické iluzivnosti v duchu teorií švýcarského reformátora divadla Adolfa Appia.⁴⁰ O několik měsíců starší realizace *Tristana a Isoldy* (premiéra 25. ledna 1922) s výpravou Alexandra Vladimíra Hrsky byla řešena v romantických polohách a atmosférické barevnosti.⁴¹ Pozdější brněnské realizace wagnerovských děl naopak šly stále více k oprostění, jejíž vyhraněnou podobu přinesly až výpravy Ludwiga Sieverta kolem roku 1930 (a tedy bohužel s patnáctiletým zpožděním za progresivními německými divadelními scénami).⁴² V kontextu Feuersteinovy tvorby tvořila výprava *Tannhäusera* teprve druhý pokus na poli hudebního divadla. Snad i proto ji poznamenala již zmíněná umírněnost výrazu, a to v době kdy na veřejnosti představil purizující akvarely z jeho studijního pobytu ve Francii s Josefem Šimou. Až v následujícím roce v rámci připravovaných koncepcí pro tzv. smetanovský cyklus uplatnil Feuerstein formy shodné s tvaroslovím jeho akvarelu prezentovaných v květnu 1922 na výstavě Devětsilu v pražském Rudolfinu. Právě až nerealizované návrhy oper Bedřicha Smetany z roku 1923 podlehly Feuersteinovu purismu, uplatňovanému v architektuře i volné malbě o něco dříve.⁴³ Pro Feuersteina bylo příznačné právě propojení všech oblastí tvorby i důslednost a hloubka tvůrčího procesu, včetně zpětné reflexe vlastního díla. Spolupráce na projektu *Theatre de l'Exposition* pro Mezinárodní výstavu dekorativních umění v Paříži při Feuersteinovu druhém tamním pobytu se stala výzvou aplikovat na moderní třetinově dělené jeviště některé ze svých předchozích scénografií. [obr. 1] V projektové fázi výstavby divadla si tímto způsobem výtvarník ověřoval možnosti netradiční koncepce budoucího jevištního prostoru. Mimo další se tímto způsobem zpětně vyrovnal i s brněnským *Tannhäuserem* (scéna *Údolí pod Vartburkem*).⁴⁴

Roční pracovní zkušenost v Paříži předznamenala Feuersteinovo postupně se prohlubující odtržení od kulturního dění v tehdejší Československu, které po krátkodobém pobytu ve vlasti v závěru roku 1925 pokračovalo přijetím nabídky architekta Antonína Raymonda a odchodem do jeho tokijského ateliéru. Teprve definitivní návrat do Prahy na počátku roku 1930 znamenal i Feuersteinův návrat do divadelního světa, nyní však ve zcela novém společenském i kulturním kontextu.

Valentin Katajev: Defraudanti premiéra 3. června 1933

Inscenační styl brněnského oficiálního divadla sice na přelomu dvacátých a třicátých let ovlivnily mnohé podněty z oblasti divadelní avantgardy,⁴⁵ přesto scéna zápasila s tíživými finančními poměry. Východiskem se měla stát proměna její organizační struktury i změny ve vedení. Převod pod

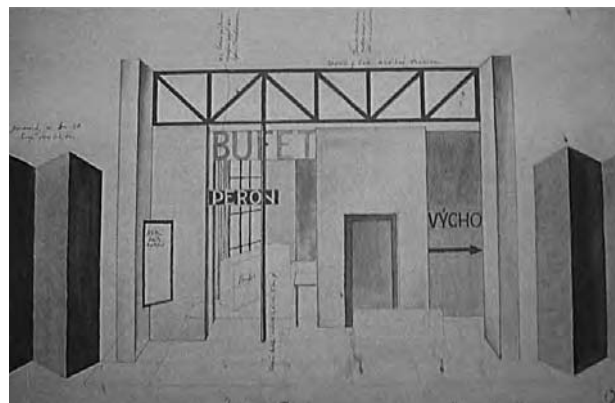


5 – Bedřich Feuerstein, Valentin Katajev: **Defraudanti**, **Kancelář**, 1933. Moravské zemské muzeum, Divadelní oddělení

správu moravskoslezské země a zemského výboru, uskutečněný k 1. lednu 1931, měl divadlu v době hospodářské krize poskytnout především větší ekonomickou jistotu. Do čela divadla se od podzimu 1931 postavil Václav Jiřífkovský (zastávající současně i pozici uměleckého šéfa a dramaturga činohry), který během následujícího desetiletí vyprofiloval brněnskou scénu ke slovanské kultuře i její dramatické literatuře, současně však zachoval i dříve nastoupený trend podpory místní produkce.

„Slovanská“ dramaturgická orientace vyprovokovala inscenaci Katajevovy divadelní adaptace vlastního humoristického románu z roku 1926. Původní dílo zdramatizoval autor o dva roky později vyjmutím epizod důležitých pro vývoj děje a jejich rozvržením na půdorysu tří jednání, každém o čtyřech obrazech. Vznikl sled 12 vypointovaných situací, jejichž hlavními hrdiny jsou vrchní účetní Filip Štěpanovič Prochorov a jeho pokladník Vánička Kljukvin. Ve výsledném tvaru připomínal text divadelní adaptace revue, u níž „řezavý smích starého gogolovského realismu je stupňován až k nevázanosti chaplinovských grotesek“.⁴⁶ Epizody volně řazené za sebou spojovalo hlavní téma nechtěně defraudovaných peněz a z toho plynoucí cesty za snem s pozlátkem „velkého světa“, provázené reáliemi dobového Sovětského svazu – objevují se zde bizarní momenty přerodu carského Ruska v rádobu moderní stát, setkání s nepřebírným množstvím podvodníků, pasáků, prostitutek, defraudantů i s bohatou přehlídkou falešné i pravé aristokracie předrevolučních dob.

Barvitě fresce krutě humorného příběhu dvou průměrných obyvatel Moskvy propůjčil hostující režisér Josef Bezdíček⁴⁷ „pevné, jednolitě a přesně usměrněné režijní pojetí“.⁴⁸ Inscenaci částečně postavil na momentech blízkých grotesce, které spolu s romantickou touhou hrdinů osobně poznat lákavý, tajemný svět vysoké společnosti z předrevolučních románů přesahovaly realistický základ příběhu. Vícevrstevnatost předlohy, inklinující k tzv. fantastickému re-



6 – Bedřich Feuerstein, Valentin Katajev: **Defraudanti**, **Nádraží v Charkově**, 1933. Moravské zemské muzeum, Divadelní oddělení

alismu Bezdíček zdařile materializoval i do jevištní podoby. Režisér „se nebál ztřeštěností a dal je vyhrávat zcela nekompromisně, veda smutné hrdiny v posledních obrazech do nutné tmy velmi vkusně a povlovně krůček za krůčkem, aby křivka děje nebyla zlomena příliš násilně.“⁴⁹

Rozvolněná struktura inscenace předpokládala rychlý sled kontrastních interiérových i exteriérových prostředí děje. I. jednání – „moskevské“ – se odehrávalo v kanceláři Prochorovova úřadu, [obr. 5] před bankou, v levné hospodě na zastrčené ulici a v bytě Prochorova. Následovala mezihra ve vlakovém kupé I. třídy a děj pokračoval II. jednáním, „leningradským“, zahrnujícím pokoj č. 16 v tamním hotelu Hygiena, pivnici hotelu Evropa, filmový atelier a komůrku na leningradském předměstí. III. jednání přeneslo hlavní hrdiny na nádraží ve městě Kalinovo, do roubené chaloupky v Horní Březové a na nádraží v Charkově, [obr. 6] kde oba defraudanti zjistili, že už nemají žádné peníze a příběh se uzavřel jejich návratem do moskevského bytu vrchního účetního.

Feuersteinovy scénické návrhy⁵⁰ divadelní realizace *Defraudantů* připomínají architektonické plány. Preciznost linií narysovaných tužkou podtrhuje pečlivé kolorování akvarelem a některé detaily vysvětluje autorův písemný komentář určený divadelním dílnám. Charakter návrhů, včetně dvou půdorysů odpovídá architektonickému, konstruktivnímu pojetí jevištního prostoru.

Předpokladem realizace technicky náročného úkolu se stala točna, instalovaná v divadle Na hradbách v roce 1930. Paravány, přepážkami a stojacími kulisami na ní Feuerstein vymezil jednotlivá dějiště, půdorysně do sebe zapadající jako segmenty důmyslného hlavolamu. Prostorovost náznakově řešených dějišť podtrhl výtvarník plastickými detaily (římso, mřížoví, patníky, nejrůznější interiérové mobiliář, funkční okna a dveře) i vertikálním členěním (například patrová galerie v obraze *Filmový atelier* ve II. jednání). Promyšlená koncepce v sobě nezapřela architekta⁵¹ a výsle-



7 – Bedřich Feuerstein, Valentin Katajev: **Defraudanti**, **Kancelář**, fotografie realizace 1933 (Oldřich Skřivan, František Šlégr, Aleš Podhorský)

dek nabízel přirovnání k efektu filmového střihu. Využití točny zde přesáhlo obvyklou účelovost při výměně kulís – prostory v rychlém sledu skládaly mozaiku tragikomického příběhu hlavních hrdinů, pasivních objektů náhody a okolí, a divadelní točna se v této interpretaci stala pomyslnou ruletou, ovlivňující jejich osudy.

Feuerstein absolvoval v létě 1931 svoji cestu po Sovětské svazu, takže měl ještě v čerstvé paměti specifika tamního života a precizně charakterizoval všechna prostředí formálními prvky (historizující budova banky v Moskvě, technicistní detaily na nádraží v Charkově, neoklasicismus Leningradu). Zmíněné reálné vyznění náznakově navržených prostorů neodporovalo jejich dramatickosti. (Například byt Prochorova svým bizardně členitým půdorysem, nelogickým začleněním okna i dveří do interiéru a celkově nesnesitelnou stísněností vypovídal nejen o realitách života tehdejšího průměrného obyvatele Moskvy, ale především o životě samého vrchního účetního v područí ordinární, dominantní manželky.) I v barevnosti pracoval výtvarník s realismem, symbolickými významy i hravě nereálným barevným řešením. Leitmotivem inscenace byly různé informační nápisy (ORŮB, ASAK, OVIP-ONIV, PERON a další) napsané většinou odzadu (z vnější strany oken či prosklených dveří). Charakterizovaly místo děje, vytvářely iluzi prostoru přesahujícího malý výřez jeviště, ale úzce souvisely i se zálibou pokladníka Váničky. Venkovský mladíček zmítaný vírem nečekaných událostí opakoval láskyplně sled písmen zleva doprava a zpět jako kouzelné zaříkávadlo a jejich přesný řád ho uklidňoval iluzi o stabilitě a neměnnosti jeho vlastního světa.

Zdvojením portálu zajistil Feuerstein divadelnost scénického řešení – funkční prvek (snížený portál i boční vy-

krytí závěsy či paravány lemovalo ze tří stran akční centrum, tedy točnu s příslušným dějištěm) posouval současně výjevy v duchu černé grotesky k výraznější dramatické stylizaci.

Fotografie realizované inscenace potvrzují, že v tomto případě šla i materializace ve Feuersteinových intencích a scénografické řešení si uchovalo „jednoduchost a nevtřavé dokreslení textu“.⁵² [obr. 7] Absence kostýmních návrhů v jinak uceleném souboru scénických řešení nabízí domněnku, že kostýmy byly pod Feuersteinovým dohledem pouze vybrány z fundusu divadla.⁵³ Význam fotografické dokumentace tím narůstá – jeviště zaplnila móda s prvky specificky ruského odívání, s důrazem na charakterotvorné detaily. Oděvy obou hlavních mužských hrdinů, Prochorova i Kljukvina, působily omšele, vytahaně a „zcestovale“. Zvláště vrchní účetní Prochorov, vykreslený „s bohatou stupnicí gest a odstínů ve výraze i hlasu“⁵⁴ Alešem Podhorským, se promenoval po scéně v „úřednickém žakýtku“⁵⁵ s omšelým kloboukem, šálem a bradkou, nepostradatelným atributem permanentní snahy přesvědčit sebe sama i okolí o vlastní důležitosti. Oldřich Stibor ztvárnil Váničku, „vesničana v městě“⁵⁶ v podobě „pasivního, rozměklého, stále v jiný svět promítnutého“⁵⁷ mladíka-nevinné dítě s rozčuchanými vlasy a chlapecké čepici s kšiltem. Ženský protějšek nerozlučně mužské dvojice tvořila prostitutka Isabella, jejíž věk se ztrácel pod silnou vrstvou líčidel (s příznačnou pihou na tváři) a záplavou zdobného nevkusu šatů. Další fotografie z inscenace dokládají zmíněnou dobovou módu Sovětského svazu přelomu dvacátých a třicátých let; v duchu předlohy oživily dějiště obyčejní lidé v obnošených šatech, které by divák mohl potkat na tamních ulicích.

Herec a režisér, Josef Bezdíček, se v této době už plně věnoval práci v brněnském rozhlasovém studiu, ale občasně hostování v divadle potvrzovalo stále i jeho kvality režiséra divadelního. Do jevištní podoby se mu podařilo adaptovat charakteristický rys předlohy v rovině neustálého střetávání vysokého s nízkým, reality a snu a vyhnul se „všem násilností a nechutností a zejména udržel objektivní linii autorova textu“.⁵⁸ To bylo dalším předpokladem úspěchu inscenace první sovětské hry na jevišti historizující budovy divadla Na hradbách, této původně ryze měšťanské scény.⁵⁹ Navzdory proklamované dramaturgické linii slovanského repertoáru, jejíž odezvou byl i příliv umělců těchto národností do Brna, by zde jednostranně zaměřená agitka neměla šanci na pozitivní odezvu divácké veřejnosti. To také nebylo cílem; scénická interpretace záměrně předkládala divákům „oslavu ‚bezprostředního‘ života, oslavu ‚podivuhodného, hořkého, nesnesitelného, překrásného, ‚obyčejného‘ života, kde si je rovno štěstí i smutek, láska i smrt.“⁶⁰

Zmíněný dramaturgický posun od realismu agitační hry podtrhlo Feuersteinovo řešení se zdvojeným portálem, točnou a propracovanou koncepcí dějišť. Tvar, barevnost, vtipné detaily i rychlost výměn scény srovnatelná s filmovým střihem popírala sociálně kritický podtón předlohy.

Rytmus a dynamičnost komedie jejíž břitkost v závěru otupil lyrismus dojetí zde podměnily možnosti technického zázemí brněnského divadla v podobě točny. Právě první polovina třicátých let znamená obnovení zájmu o tento mechanický prvek,⁶¹ a to ne jen v rovině vysloveně funkčního prostředku výměny dekorací (v inscenaci opery Wolfganga Amadea Mozarta *Figarova svatba*, premiéra 29. srpna 1936, s výpravou Václava Skrušného), ale i jako důležitého dramatického činitele. Jedním z významných dokladů bylo například drama Michaila Bulgakova *Byt paní Zoe* (premiéra 13. listopadu 1934) s výpravou Zdeňka Rossmanna. Abstraktní scéna upomínající realizace z dob počátku sovětského konstruktivismu počítala se souhrou tří malých točen opatřených panely a lehkými laťkovými konstrukcemi v živých barvách.

Dochované materiály i soupis repertoáru brněnského divadla za vymezené dvacetiletí v sobě odráží nakolik se během těchto let proměnil vztah tvůrců inscenace k její výtvarné stránce. Bedřich Feuerstein byl právě jedním z umělců, kteří

se o to zasloužili. Vedle dalších osobností, původním školením architektů, jako byli Bohumil Babánek, zmiňovaný Zdeněk Rossmann, nebo spolupracující dvojice Vladimír Beneš a Antonín Kurial, se zasadil i Feuerstein o prosazení dobových požadavků reformy vizuální složky inscenace v podobě odmítnutí realismu, plastického členění prostoru i zhodnocení výrazovosti barvy, a to v duchu požadavků teoretických statí samých režisérů brněnského divadla.⁶² Obě popsané divadelní kreace dokazují nejen Feuersteinovo dramatické cítění, ale i mimořádně důležitou schopnost zapojit se do celku příprav budoucího díla a hledat vyjadřovací prostředky důsledně v intencích režijně-dramaturgické interpretace. Důsledně odlišení empirické a divadelní reality, využití technických inovací a schopnost neuzavřít se v určitých formálních principech tvorby z něj spolu s divadelním citem dělala mimořádného scénografa. Bohužel se už do jeho předčasné smrti o tři roky později jeho profesní dráha jevištního výtvarníka s Brnem neprotla.

Původ snímků – Photographic Credits: 1, 2, 4, 6, 7: archiv autorky; 3: repro: Le théâtre et Comoedia illustré XXVII, 1924, 1. 10, č. 37; 5: repro: Divadelní list VIII, 1932–1933, č. 23, s. 605.

Poznámky

¹ Josef Havlíček, *Architekt Bedřich Feuerstein*, in: Vilém Reiman (ed.), *Bedřich Feuerstein*, Praha 1936, s. 17.

² Podle vlastního životopisu se divadlem intenzivně zabýval v Paříži, nejdříve v roce 1921 během svého stipendijního pobytu, a poté v letech 1924 až 1925 v rámci své činnosti v pařížském architektonickém atelieru Augusta Perreta. *Curriculum vitae* Bedřicha Feuersteina uloženo: Archiv architektury Národního technického muzea v Praze [dále AANTM], fond 109 Bedřich Feuerstein, kart. 4, V.d), Soupisy prací původce a životopisy, strojopis, 3 s.

³ Feuersteinova spolupráce s divadlem dosáhla celkem 38 divadelních inscenací, u některých navrhl pouze scénické řešení, někdy vytvořil celou výpravu, tzn. včetně kostýmní složky. K mnoha dalším inscenacím se dochovaly nerealizované návrhy. Z výše uvedeného počtu se v několika případech na výsledném tvaru divadelního představení podílel Feuerstein ve spolupráci s osobností některého dalšího výtvarníka. Vlasta Koubská (ed.), *Divadelní tvorba*, in: *Bedřich Feuerstein – scénografie, architektura (1892–1936)* (kat. výst.) Divadelní oddělení, Národní muzeum Praha 1996, nestr.

⁴ Viz Eugenie Dufková (ed.), *90 let stálého českého divadla v Brně 1884–1974. Soupis repertoáru českého divadla v Brně 1884–1974*, Brno 1974, s. 94, 117.

⁵ *Družstvo českého národního divadla v Brně* (založené 1881), jehož rozhodovací pravomoc přebíral volený výbor, zaštiťovalo české divadlo i v prvních letech po vzniku Československa. Avšak do roku 1918 *Družstvo* pronajímalo koncesi jednotlivým divadelním podnikatelům a jejich cestujícím společnostem. Teprve po vzniku Československa se v důsledku demografického cenzu postavení českého divadelnictví v Brně proměnilo a 23. srpna 1919 zahájilo provoz stálé české divadlo. Viz Eva Šormová (ed.), *Česká divadla. Encyklopedie divadelních souborů*,

Praha 2000, s. 347–362. O počáteční éře divadla po roce 1918 viz Václav Štech, *Džungle literární a divadelní*, Praha 1937, s. 328–482.

⁶ Stejně jako české divadlo i německou brněnskou scénu spravovalo družstvo podílníků, *Theaterverein*. Bližší informace, včetně dramaturgie divadla viz Václav Cejpek, *Brněnské německé divadlo v letech 1918–1932* (diplomová práce), FF UJEP, Brno 1977. – Aleš Jurda, *Německé divadlo v Brně 1932–1945*, diplomová práce FF UJEP, Brno 1977.

⁷ Štech (pozn. 5).

⁸ V prvních sezonách zahájeného provozu se ze světové operní tvorby objevovala na repertoáru především díla italské a francouzské provenience, z hudebních skladatelů německy mluvících zemí se díky historickému kontextu jevil zprvu přípustným pouze trvale uváděný Wolfgang Amadeus Mozart.

V roce 1920 se objevil Fidelio Ludwiga van Beethovena a až v roce 1922 přišla na řadu díla Richarda Wagnera; viz Dufková (pozn. 4), s. 85–94.

⁹ Dirigent a hudební skladatel František Neumann, jehož profesní životopis zdobilo patnáctileté dirigentské působení v Městském divadle ve Frankfurtu nad Mohanem, vedl operní soubor od roku 1919 až do své smrti v roce 1929. Viz Jan Vratislavský, *Neumannova éra v brněnské opeře*, Brno 1971. – Eugenie Dufková (ed.), *Postavy brněnského jeviště 1884–1989 I*, Brno 1984, s. 42–44.

¹⁰ Nnn. [František Neumann], Richard Wagner: „Tannhäuser“, *Divadelní šeptý III*, 1922–1923, č. 10, s. 50–51.

¹¹ -k [Gracian Černušák], Z brněnské opery. Richard Wagner: Tannhäuser, *Lidové noviny XXX*, 1922, 26. 11., č. 593, s. 7.

¹² Ivan Petrzela, *Ota Zitek. Režisér a divadelní ředitel*, Brno 1989. – Eugenie Dufková (ed.), *Postavy brněnského jeviště 1884–1989 II*, Brno 1985–1989, s. 577–587.

¹³ OZK. [Otakar Zítek], K dramaturgii „Tannhäusera“, *Divadelní šeptý III*, 1922–1923, č. 10, s. 51.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Otakar Zítek, *O novou zpěvohru*, Praha 1920.

¹⁶ *Ibidem*, s. 63.

¹⁷ Černušák (pozn. 11).

¹⁸ Například viz Miroslava Hlaváčková – Vladka Valchářová, *Bedřich Feuerstein*, (kat. výst.) Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem 1994. – Koubská (pozn. 3).

¹⁹ Jiřina Telcová, *Paleta a maska. Scénografie brněnského divadla 1884–1944*, Brno 1988, s. 30–33. – Jiří Hilmera, *Česká divadelní architektura*, Praha 1999, s. 38–39.

²⁰ Soubor materiálů k inscenaci je uchován v Divadelním oddělení Národního muzea v Praze [dále DONM], sign.: S–IIIb–2i (I. jednání: *Venušina sluj* (návrh s autorskými poznámkami); I. jednání – proměna: *Údolí pod Wartburkem* (návrh s autorskými poznámkami); I. jednání – proměna: *Údolí pod Wartburkem* (propracovaná varianta bez poznámek). Část materiálů uchovává Divadelní oddělení Moravského zemského muzea v Brně [dále DOMZM], sign: III–215 (soubor 6 kostýmních návrhů: *Duynský lantkrabě Heřman, Pěvec*

Tannhäuser, Reinmar ze Zwetru, Wolfram z Eschenbachu, Walter z Vogelweide a 4. pěvec) a dále dva nedávno objevené scénické návrhy, představující další přípravnou variantu I. jednání – proměna: *Údolí pod Wartburkem* (návrh s poznámkami autora, kompozičně shodná s pražskými) a návrh II. jednání: *Slavnostní sál na Wartburku* (návrh s poznámkami autora).

²¹ Zítek (pozn. 13), s. 51.

²² Různé formy užití světla v divadelních inscenacích a popisy technického vybavení a provedení světelných efektů viz: Bořivoj Srba, *Řečí světla*, Brno 2004, s. 13–55. – Milan Kotek et al., *Jevištní technologické zařízení divadla*, Praha 1987. – Jan Kolegar, *Historie scénických technologií I–II*, Brno 2001.

²³ Zítek (pozn. 15), s. 97.

²⁴ Zítek (pozn. 15), s. 51.

²⁵ Zítek (pozn. 13), s. 51.

²⁶ Feuersteinovy poznámky na nedávno nalezené skice interiéru hradní síně (uloženo v DOMZM, pozn. 20) informují o zjednodušení oproti původnímu návrhu, k němuž mělo dojít při realizaci vynecháním některých původně navrhovaných draperií.

²⁷ Kostýmní návrhy uloženy v DOMZM, viz pozn. 20.

²⁸ Ludmila Kybalová, *Dějiny odívání. Středověk*, Praha 2001.

²⁹ Zítek (pozn. 13), s. 51–52.

³⁰ Ladislava Petišková (red.), *Čítanka světové choreografie 20. století*, Praha 2005, s. 25–31.

³¹ Ivana Kloubková, *Výrazový tanec v ČSR. Praha, Brno (1918–1945)*, Praha 1989, s. 42–45.

³² Anonym, „Wagnerův Tannhäuser...“, *Rubrika Hudba, Socialistická budoucnost*, 1922, 3. 12., s. 5.

³³ Černušák (pozn. 11).

³⁴ Zítek (pozn. 15), s. 74.

³⁵ Anonym (pozn. 32).

³⁶ Během své tvůrčí dráhy spolupracoval Ota Zítek na choreografiích 12 baletních inscenací (pozn. 12).

³⁷ Anonym (pozn. 32).

³⁸ Feuersteinovy skicáře, osobní korespondence a další materiály jsou uloženy v AANTM. Na jejich existenci poprvé upozornila Vlasta Koubská (pozn. 3). Zmíněný skicář obsahuje koncept dopisu bez uvedení adresáta a na protější straně kresbu tužkou, zobrazující *Krajinu pod Wartburkem*, jejíž kompozice je identická s návrhy téže scény uloženými v DONM a DOMZM; viz fond 109 Bedřich Feuerstein, kart. 3, j.č. 109/373, skicář č. 27 z let 1920/1921.

⁴⁰ Černušák (pozn. 11).

⁴¹ Richard C. Beacham, *Adolphe Appia. Theatre Artist*, Cambridge 1987.

⁴² Scénické návrhy uloženy v DOMZM: Alexandr Vladimír Hrska: Richard Wagner – *Tristan a Isolda*, sig. I-53.

⁴³ Ludwig Wagner, *Der Szeniker Ludwig Sievert*, Berlin 1926. Brněnské inscenace oper Richarda Wagnera: *Siegfried*, premiéra 16. dubna 1931 a *Lohengrin*, premiéra 3. března 1933; viz Dufková (pozn. 4).

⁴⁴ Jedinou předchozí realizací z této žánrové oblasti, výpravu k moderní opeře *Vina*, Otakara Zicha, pojal Feuerstein realisticky, jako třírozměrný interiér. Oproti tomu návrhy výpravy hudebnědramatických děl z následujícího období (např. Händelův *Rinaldo* i nerealizovaný smetanovský cyklus) poznamenalo malířské řešení v duchu purismu, jehož první projevy nacházíme v *Tannhäuserovi*.

⁴⁵ Na materiály z fondu bratří Perretů v pařížském IFA, Archives d'architecture du XXe siècle, které se týkají Bedřicha Feuersteina a jeho působení zde (tužkové skici divadelních výprav přizpůsobených podmínkám jeviště

výstavního divadla a korespondence) upozornila Radmila Veselá, Bedřich Feuerstein, *Dopisy Ůgystovi*, *Umění* LVI, 2008, č. 4, s. 342–351. V grafické podobě provázela koncepcí *Tannhäusera* a dalších starších realizací v podmínkách třetivého jeviště propagační materiály týkající se výstavního divadla; viz Pierre Scize, *Un Théâtre Éphémère mais dont le souvenir durera* (A L'exposition des arts décoratifs de 1925), *Le théâtre et Comœdia illustré* XXVII, 1924, 1. 10, č. 37, nestr. (nestránkovaná příloha věnovaná projektu divadla pro výstavu dekorativních umění). Dobové recenze se věnovaly Feuersteinovým výpravám dvou inscenací, navrženým přímo pro výstavní divadlo, viz Yvanhoé Rambosson, *Le Theatre de l'Exposition, Comœdia*, 1925, 26. 1., s. 3.

⁴⁶ Zvláště v době ředitelství Oty Zítka (1929–1930), jehož zásluhou bylo angažování Jindřicha Honzla a Emila Františka Buriana, s nimiž přišli do Brna další avantgardní výtvarníci, viz Telcová, (pozn. 19).

⁴⁷ E. V. [Emanuel Vajtauer], *Z brněnské činohry, Lidové noviny* XLI, 7. 6., č. 284, s. 7.

⁴⁸ Eugenie Dufková (ed.), *Postavy brněnského jeviště 1884–1989* III, Brno 1990–1994, s. 188–191.

⁴⁹ rf. [Richard Fischer], Valentin Katajev: Defraudanti, *Dělnická rovnost* I, 1933, 8. 6., č. 133, s. 3.

⁵⁰ Vajtauer (pozn. 46).

⁵¹ Soubor materiálů je uložen v DOMZM, sign.: I-155 (13 scénických návrhů, 2 půdorysy), projekty tužkou, kolorované akvarelem, poznámky tuší.

⁵² Už první Feuersteinovu realizaci (Karel Čapek, *R.U.R.*, premiéra 25. ledna 1921) poznamenal přístup architekta a koncepce třírozměrného prostoru, zatímco v jeho scénografickém díle nadále přetrvávaly obě linie scénické tvorby (malířská i architektonická).

⁵³ Fischer (pozn. 48).

⁵⁴ Fotografie publikovány v časopise *Divadelní list* VIII, 1932–1933, č. 22–23, s. 581–582, 584–585, 605–608. Portrétní fotografie zachycují vrchního účetního Prochorova (Aleš Podhorský), pokladníka Váničku (Oldřich Skřivan) a prostitutku Isabellu (Helena Krůčková) a dále fotografie účetní kanceláře Prochorova úřadu v Moskvě [obr. 7], Prochorova s Váničkou a sluhou Nikitou (Františkem Šlégrem) před bankou, Isabelly obklopené jejími družkami v leningradském hotelu Evropa a fiktivního cara Nikolaje II. se svou suitou ve filmovém ateliéru.

⁵⁶ B. V. [Boleslav Vomáčka], *Z brněnské činohry, Index* V, 1933, č. 8., s. 76.

⁵⁷ Pavel Fraenkl, Prochorov Aleš Podhorského, *Divadelní list* VIII, 1932–1933, č. 22, s. 614.

⁵⁸ Vajtauer (pozn. 46).

⁵⁹ Jbs [Jaroslav B. Svrček], *Nová hra z ruského života, Moravské slovo*, 1933, 7. 6., č. 109, s. 2.

⁶⁰ Fischer (pozn. 48).

⁶¹ Pokud do té doby divadlo nastudovalo některý titul z moderního sovětského repertoáru, byl důsledně uveden ve Starém divadle na Veveří. Popsané platí i o inscenaci předchozího Katajeva dramatu *Kvadratura kruhu* (premiéra 16. června 1930); viz Dufková (pozn. 4), s. 110.

⁶² Bohumil Mathesius, O Katajevu, Defraudantech a ještě některých věcech, *Divadelní list* VIII, 1932–1933, č. 18, s. s. 487–488.

⁶³ Vytřibenou ukázkou dramatického využití točny byly v této době především výpravy Vlastislava Hofmana realizované v pražském Národním divadle. Jiří Hilmera, Vlastislav Hofman – scénografie, Mahulena Nešlehová (ed.), *Vlastislav Hofman*, Praha 2004, s. 283–321.

⁶⁴ Aleš Podhorský, Pracovní rozvrh režijní a herecké práce pro nové činoherní období, *Divadelní list* XI, 1935–1936, č. 1, s. 3. – Rudolf Walter, *Opera a divadlo dneška, Divadelní list* XI, 1935–1936, č. 4, s. 135–136.

SUMMARY

Between architecture and painting: Bedřich Feuerstein as a guest artist at the permanent Czech theatre in Brno

Jitka Matulová

Bedřich Feuerstein was a leading figure on the interwar Czechoslovak cultural scene, and had a variety of artistic interests. His works are to be found in the fields of architecture, painting, graphic design, applied art, and film, but the most extensive chapter of his oeuvre consists in his many years of collaboration with the theatre of the period of the First Czechoslovak Republic. It resulted in nearly forty set designs that demonstrate his capacity for dramatic feeling, his talent for working with space and colour, and his ability to work creatively as part of an entire production team and its dramatic and stage concept. Feuerstein worked mainly in Prague theatres, but two of his designs involved him in the interwar theatrical scene in Brno. The two productions

– Richard Wagner’s opera *Tannhäuser* (24 November 1922) and the drama *The Embezzlers* by Valentin Katajev (3 June 1933) – represent different theatrical genres and themes and were written at different times, and the periods at which they were staged present quite different historical contexts. The productions were performed in the Theatre on the Ramparts (today the Mahen Theatre) with a time lapse of more than ten years. In spite of this, or perhaps because of it, both productions provide interesting examples not only of Feuerstein’s work, but also of the development of Czech theatre in Brno. In them, the artist made use of his ability to experiment with space, to find ingenious solutions to problems relating to the original artistic vision, and to capture the atmosphere of the script by the use of stylistic devices. His work was thus linked to tendencies in modern European theatre which developed from the end of the 19th century and gradually found their way onto the Czechoslovak interwar theatrical scene, including set design. Bedřich Feuerstein was one of the artists who tried to achieve recognition for the importance of the visual element in theatrical works as an indispensable form of expression, from the viewpoint of both the production team and the audience.

Figures: 1 – Bedřich Feuerstein, Richard Wagner: **Tannhäuser**, concept for Act I as part of the project Theatre de l’Exposition for the International Exposition of Modern Industrial and Decorative Arts in Paris, 1925; 2 – Bedřich Feuerstein, Richard Wagner: **Tannhäuser, Act I – Venus’s cavern**, 1922. National Museum in Prague, Theatrical Department; 3 – Bedřich Feuerstein, Richard Wagner: **Tannhäuser, Act I, scene-change – The valley below the Wartburg**, 1922. National Museum in Prague, Theatrical Department; 4 – Bedřich Feuerstein, Richard Wagner: **Tannhäuser, Tannhäuser’s costume**, 1922. Moravian Museum in Brno, Theatrical Department; 5 – Bedřich Feuerstein, Valentin Katajev: **The Embezzlers, The office**, 1933. Moravian Museum in Brno, Theatrical Department; 6 – Bedřich Feuerstein, Valentin Katajev: **The Embezzlers, The train station in Charkov**, 1933. Moravian Museum in Brno, Theatrical Department; 7 – Bedřich Feuerstein, Valentin Katajev: **The Embezzlers, The office**, photograph of production 1933 (Oldřich Skřivan, František Šlégr, Aleš Podhorský)