Srba, Bořivoj

Herecká tvorba v režisérském pojetí E.F. Buriana

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. Q, Řada teatrologická a filmologická. 1998, vol. 47, iss. Q1, pp. [89]-120

ISBN 80-210-1981-6
ISSN 1212-3358

Stable URL (handle): https://hdl.handle.net/11222.digilib/114598
Access Date: 28. 11. 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.

MUNI ARTS Masarykova univerzita Filozofická fakulta

Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University
digilib.phil.muni.cz

SBORNÍK PRACÍ FILOZOFICKÉ FAKULTY BRNĚNSKÉ UNIVERZITY
STUDIA MINORA FACULTATIS PHILOSOPHICAE UNIVERSITATIS BRUNENSIS
Q 1 / 1998

BOŘIVOJ SRBA

HERECKÁ TVORBA V REŽISÉRSKÉM POJETÍ E. F. BURIANA

1

Způsob, jakým vynikající český avantgardní režisér Emil František Burian pojímal hereckou tvorbu, nelze přirozeně posuzovat odtrženě od celkové koncepce inscenačního díla tohoto režiséra. Toto pojetí se formovalo v úzké závislosti na proměnách, jimiž procházely Burianovy představy o divadle, a je možno dokonce tvrdit, že bylo do značné míry rezultátem těchto proměn.

V našem příspěvku se chceme zamyslet nad Burianovým pojetím herecké tvorby, jaké se zformovalo uprostřed třicátých let tohoto století. Tehdy se totiž Burian pokusil v řadě svých inscenací na jevišti proslulého divadla D o něco, co do té doby nemělo v historii české divadelní kultury precedens: pokusil se sblížit divadlo, umělecký druh svou povahou objektivní, s lyrikou a subjektivovanou epikou, a to tím, že aplikoval na inscenační tvorbu nejvlastnější tvůrčí princip poezie — princip lyrické subjektivace v obrazu skutečnosti dílem přinášeného.[1]

Východiskem tohoto pokusu stalo se Burianovi hluboké studium díla K. H. Máchy, pro něž je právě příznačné romantické míšení druhů a žánrů. Obecně vzato subjektivace obrazu skutečnosti v romantické subjektivované epice realizuje se tím způsobem, že básník vyzvedává svou osobnost do pozice jediného, zcela zjevného prostředníka mezi čtenářem a skutečností, o níž chce podat výpověď.[2] Subjektivní prvky jsou ovšem obsaženy i v dílech ryzí epiky, která usilují vytvořit zdání naprosté objektivnosti líčení. V každém takovém díle

---

1 Problematikou proměn Burianovy inscenační koncepce v polovině třicátých let zabýval jsem se v přednášce *Romantické prvky v díle E. F. Buriana*, proslovené na vědecké konferenci filozofické fakulty Univerzity Karlovy „Odkaz E. F. Buriana" v pražském Karolinu dne 27. 11. 1969. Přítomná studie vznikla z této přednášky — rozvedením jedné z jejích dílčích tezí.

2 Srov. např. s vývody Jana Mukařovského v jeho máchovských studiích v *Kapitolách z české poetiky III* (Praha 1948), zejména ovšem s jeho vývody ve stěžejní studii *Máchův Máj*, tamtéž, s. 153 n.

rozeznáváme totiž přítomnost vypravěče, který je naším průvodcem po předváděném ději, a to i v tom případě, když se snaží zůstat skryt za maskou nezúčastněného pozorovatele.[3] V romantické epice subjektivované zpřítomňuje se však básník-vypravěč sám přímo v podobě zjevného autorského subjektu tohoto díla. Jak vidíme právě u K. H. Máchy, nestojí zde básník jako vypravěč mimo vyprávění, ale exponuje se v něm uprostřed děje jako jeho přímý účastník. Děj nepodává pak jako neúčastný pozorovatel, nýbrž právě ze stanoviska jedné z postav angažovaných v ději, někdy dokonce i v roli postavy ústřední. Proto také neuvádí a nerozvádí toliko základní fakta příběhu, ale i fakta, která slouží pouze k tomu, aby vysvětlil také svůj postoj k předváděnému, aby vylíčil celý příběh jako svůj zážitek, a v konečném účinu aby tedy představil nejen předváděnou skutečnost, ale i sebe sama.

Tento charakteristický romantický postup usiloval E. F. Burian ve třicátých letech našeho století, tedy sto let poté, co Mácha vytvořil svá subjektivovaná epická díla, především své chef d'oeuvre *Máj*, uplatnit rovněž na divadle.

Zde se ovšem nemůžeme tímto osobitým pokusem — který je pro nás dokladem, jak je za jistých okolností možno na vyšším vývojovém stupni umělecké tvorby obnovit účinně postupy dávno odeznělého umělecko-historického stylu — zabývat podrobně. Pro náš účel — pro pochopení Burianova originálního pojetí herecké tvorby v tomto jeho vrcholném tvůrčím období — snad postačí, připomeneme-li, že — podobně, jak to činí básník v dílech subjektivované epiky — pokusil se tehdy Burian v některých svých inscenačních dílech svou vlastní osobnost učinit středobodem hry: ne sice tím, že by se přímo zpřítomnil na scéně jako jedna z jednajících postav, ale že se všemi prostředky, které má k dispozici režisér, snažil příběh hry subjektivisticky „převyprávět" z pozice zcela zjevného ústředního autorského subjektu díla.

V autorsky subjektivovaných inscenacích tohoto svého tvůrčího údobí, ať už to byla inscenace *Máje* (1935), či inscenace *Kata* (1936), *Procitnutí jara* (1936), *Evžena Oněgina* (1937), *Hamleta III.* (1937) a *Utrpení mladého Werthera* (1938), v menší míře také v dílech dalších, vyzvedává Burian svůj autorsko-režisérský subjekt do úlohy ústředního noetického činitele hry: divák poznává skutečnost, jejíž záběr mu divadlo předkládá, výlučně skrze něho, jenom jeho prostřednictvím je schopen si o ní učinit představu, vynášet o ní soudy. Fakt, že chtě nechtě je nucen poznávat tuto skutečnost právě, prostřednictvím nadměrně zdůrazněného autorského subjektu artefaktu, vede ovšem k tomu, že nakonec ve stejné míře dělí svou pozornost mezi obraz děje a tento noetický mezičlánek. Konečným účinkem složitého poznávacího procesu, který v Burianově subjektivovaném divadle probíhá, je — podobně, jak je tomu v subjektivovaných dílech básnických — vyvolání básníkova zjevu v divákově mysli.[4]

---

[3] Otázku subjektivních prvků v epice podrobně prozkoumal Lubomír Doležel ve studii *O stylu moderní české prózy, Výstavba textu*. Praha 1960.

[4] Specifickou povahu herectví v Burianových subjektivovaných inscenacích poznáváme z celé řady pramenů: z divadelních libret a režijních knih E. F. Buriana, z půdorysů, schematických náčrtů a technických záznamů Burianových spolupracovníků, z fotografických snímků, zvukových záznamů a ze soudobých recenzí. Pramen mimořádné hodnoty představují mezi tě-

2

Vstupem autorsko-režisérského subjektu do divadelního díla se ovšem proměňuje celá struktura tohoto díla. Všechny strukturní složky se v tu chvíli dostávají do pohybu a vznikají mezi nimi nové vztahy.

Již ve chvíli rozpadu realistického jevištního díla a jeho naturalistické a impresionistické odrůdy se v odporu ke služebné úloze, kterou jim bylo hrát při vytváření iluzionistických „obrazů ze života", do značné míry osamostatnily jednotlivé složky divadelní syntézy. Dekorace, světlo, zvuk i hudba, jakož i nové prostředky, které byly vtaženy do divadelní skladby teprve v moderní době, diaprojekce a film, elektronická reprodukce zvuku, rozhlasová technika, mechanika jevištní, vydělují se z někdejších příliš těsných vazeb k textové složce hry a začínají se uplatňovat na jevišti více méně samostatně. V souvislosti s tímto „vydělováním" jednotlivých složek z jevištní syntézy začala v divadelním artefaktu ovšem do popředí vystupovat i osobnost inscenátora, jež se až dotud ukrývala za hereckými výkony a omalovanými kulisami, napodobujícími reálné postavy a reálné prostředí, a prosazovala se zde tím více, čím více se vzdaloval jevištní obraz od skutečného života.

Proces subjektivace dramatického díla tento vývoj dovršil. A nejen to. Zmíněný proces přinesl i zásadní proměnu funkce jednotlivých výstavbových složek. V rukou režiséra, snažícího se uplatnit na jevišti vlastní osobnost v roli noetického prostředníka mezi divákem a materiální skutečností, stávají se tehdy tyto složky nástroji vhodnými i k subjektivnímu „převyprávění" děje. Zejména těm prostředkům, které tradičně příslušejí do sféry jeho tvůrčího působení, světlu, dekoraci, zvukům atp., „rozvazuje jazyk", a dává jim vypovídat nikoli o tom, jak se skutečnost na první pohled jeví neúčastnému pozorovateli, nýbrž o tom, jak on sám ji vidí ze svého citově zaujatého stanoviska.

V rámci tohoto procesu dochází na jedné straně k oslabení vzájemné vazby složek v umělecké struktuře a k jejich autonomizaci, na druhé straně však získávají tyto složky schopnost samostatně „vyprávět", a právě tato jejich nová schopnost zakládá také možnost jejich nového sjednocování v syntetickém útvaru vyššího typu.

Tento proces neponechává ovšem stranou ani herectví. V subjektivovaném syntetickém divadelním díle, v němž nejrůznější složky se stávají nástrojem subjektivního „převyprávění" díla, nemohla si tato jediná složka podržet svou tradiční podobu. Rovněž herecká složka byla uvedena do pohybu a v závislosti na proměně celé struktury divadelního díla se i ona podstatně proměňovala.

Povšimněme si nejprve, jak tuto proměnu u E. F. Buriana ve své studii *E. F. Burian divadelník* v knize *K dějinám české divadelní avantgardy* svého času interpretoval Adolf Scherl.[5]

---

mito materiály zejména filmové dotáčky z inscenací *Procitnutí jara* a *Evžena Oněgina*, uchovávané bez sign. v Památníku národního písemnictví, v Kabinetu E. F. Buriana. Připomenuté dotáčky podávají naprosto autentický obraz herectví divadla D.

5 Viz Milan Obst — Adolf Scherl: *K dějinám české divadelní avantgardy*. Praha 1962.

„V tomto období" — uváděl zde Scherl — „dosahuje Burianovo syntetické pojetí divadla nového, kvalitativně vyššího stupně. /.../ V sezónách D 35 — D 37 nemění se ovšem stálý rys Burianovy osobité koncepce syntetičnosti divadla, který pozůstává v tom, že hudebnost struktury jeho představení byla určující pro její řád. /.../ Hudebně organizovaný syntetický účinek všech složek inscenace stává se však u Buriana v tomto období nejen výrazem podmanivého lyrismu jeho představení, ale v daleko větší míře než dříve i nástrojem konkretizace realistického uměleckého obrazu."[6] Podle Scherla by to bylo možno dokazovat právě v takových inscenacích, jako byly inscenace *Procitnutí jara* a *Evžena Oněgina*, v nichž bylo „souhry všech složek už nejen využito jako činitele atmosféry, ale kde se všechny divadelní složky účastnily na rozžívání jednotlivých postav."[7]

Scherl dále uvádí, že nejzřetelněji se tento nový vývojový trend ve vývoji Burianovy divadelní syntézy jeví v jeho vztahu k herci. Jestliže — jak připomíná — upozorňoval kritik Josef Träger ještě na okraj první sezóny D 34 na to, že Burian (podobně jako Honzl) „herce svírá svou divadelní představou a nespoléhá na jeho aktivní spolupráci",[8] v sezónách D 35 — D 37 Burian podle něho „svou režisérskou představu formy hereckého projevu nevytvářel předem, odtrženě od zřetele ke konkrétnímu živému herci a bez spolupráce s ním", nýbrž se usilovně snažil v rámci své představy syntetického divadla uplatnit „tvůrčí prvek herecké práce."[9] Aniž se vrátil k systému „herecké svobody", naplňoval prý v těchto sezónách, pro něž je podle jeho názoru příznačné „překonání jakéhokoliv schematismu", požadavek „živého vnitřního účastenství hercovy bytosti."[10]

Scherl si pak klade otázku, jakého druhu byla tato tvůrčí iniciativa herce, jakého druhu bylo vůbec herectví divadla D v této době. Správně připomíná, že kromě E. F. Buriana samého — má tu na mysli ovšem Buriana z let padesátých — všichni, kdož se tou otázku kdy zabývali, shodně tvrdili, že „herectví D se vyznačovalo odstupem herce od postavy, že to bylo herectví představování".[11] Soudí však, že toto tvrzení odpovídá pravdě jenom zčásti. I když se prý dá skutečně v herectví divadla D vystopovat jedna linie herectví tohoto druhu — linie spjatá ponejvíce s tradicí komedie dell'arte, v níž převládala nad hereckým prožitkem komediantská hravost (Scherl poukazuje v této souvislosti na Burianovy inscenace her *Lazebník sevillský*. *Každý něco pro vlast* a *Žebrácká opera*), nemůžeme z toho vyvozovat, že by herectví „představování" v divadle D dominovalo. Mnohé ze soudobých výpovědí (např. o takových inscenacích, jako byl *Jegor Bulyčev*, *John D. dobývá světa*, *Aristokrati* a také *Procitnutí jara* a *Evžen Oněgin*) prý napovídají, že naopak určující linii v herectví divadla D tvořilo

6 *K dějinám české divadelní avantgardy*, s. 249–250.
7 Tamtéž, s. 50.
8 Viz Josef Träger: *E. F. Burian a D 34*. Magazín DP, r. 2, 1934–1935, s. 73–75.
9 *K dějinám české divadelní avantgardy*, s. 250 a 251.
10 Tamtéž, s. 251.
11 Tamtéž, s. 251. Jako zastánce takového názoru uvádí Scherl Olgu Srbovou, Jaroslava Pokorného a Josefa Trägra.

právě herectví „prožívání". Proto se domnívá, že při posuzování otázky, zda bylo burianovské herectví herectvím „představování" či „prožívání", je nutno přihlížet k této linii, na níž se formoval „realistický styl celého divadla D".[12]

Své tvrzení dokládá Scherl i třemi citáty z Burianovy knížky *Pražská dramaturgie 1937* (1938), týkajícími se problému tzv. „hereckého prožitku". První praví: „Hlavní tíže spočívá na herci a jeho prožitku situace." Druhý pak: „Bez prožitku není hereckého výkonu, bez prožitku stává se herec více či méně dobře naaranžovanou loutkou." A konečně třetí zní takto: „Budeme muset být vděčni v práci i teorii takovým pedagogům, jako byl např. Stanislavskij, za přesné stanovení toho, čemu dnes můžeme říkat prožitek."[13] Podle Scherla tyto citáty náležitě dosvědčují, že se „herecký prožitek" neobjevuje v Burianových představách nahodile, nýbrž že s ním Burian počítal a zakládal na něm již v tomto období uvědoměle účin svých představení.

Věc je však podle našeho názoru složitější. Především je třeba se vůbec zamyslit nad pojmy „představování" a „prožívání." Sotva asi můžeme charakterizovat herectví kteréhokoli divadla pomocí této poněkud násilně vytvořené antinomie. Není přece pochyb o tom — dokazuje to konec konců nejen moderní psychologie, ale již i Diderot — že se v každém hereckém výkonu, byť v různém poměru, současně uplatňuje i složka „představování", i složka „prožívání". Jenom „představování" nebo jenom „prožívání" se v podstatě nevyskytuje ani ve skutečném životě, i v něm člověk obvykle, v závislosti na okolnostech, v nichž je nucen jednat, svou „roli" současně i „představuje", i „prožívá". A mají-li ve skutečném životě okolnosti při určování povahy našeho jednání tak rozhodující vliv, pak ovšem o to více ovlivňuje herecký výkon, a tím i míru hereckého „představování" nebo „prožívání" role, celá jevištní situace, do níž je herec zvnějšku zasazen. Ježto herec musí obvykle respektovat takové danosti, jako je text, režisérovo pojetí role, souhra s partnerem, scénický prostor, ale i zvolený žánr inscenace a její celkový záměr, uplatňují se v jeho výkonu i při sebedokonalejším „převtělení" do postavy většinou postupy oba. A skoro se zdá, že hercova volní účast v procesu vytváření dramatické postavy je složkou významnější.

Ale i když přijmeme tuto zjednodušující charakteristika hereckých postupů, nemůže být o hereckém „prožívání" postav v Burianových inscenacích tohoto období v onom smyslu slova, jak jej vytvořilo zejména realistické divadlo a jeho naturalistická a impresionistická odnož, vůbec řeč. A to již z toho důvodu, že v Burianových představeních byli herci režisérem uváděni do jevištní situace nepoměrně komplikovanější, nežli v jaké se obvykle ocitali v těch divadlech, která inscenovala svá představení běžným způsobem.

Především tu na rozdíl od tradičních inscenací nalézal herec pro svůj tvůrčí projev mnohem menší prostor. Jestliže měl totiž režisér jednotlivé vyjadřovací

12 Tamtéž.

13 Scherlem citované Burianovy výroky pocházejí z brožury E. F. B u r i a n a *Pražská dramaturgie 1937*, Praha 1938, s. 52 a 58. Ve výtahu přetiskuje Burian tuto práci ve sborníku svých článků a statí *O nové divadlo*, 1930 — 1940, Praha 1946, tam jsou uvedené výroky na s. 88 a 94 — 95, Scherl sám je pak ve své a Obstově knize cituje na s. 252.

prostředky divadelní syntézy nasadit při výstavbě díla jako samostatné významotvorné činitele, musil pro ně v inscenaci získat dostatečné místo. To pak mohl získat jedině na úkor herecké akce, neboť časový limit dvou až tří hodin, v němž je vzhledem k fyziologii vnímání nutno divadelní představení odehrát, není možno o mnoho překročit. V některých Burianových subjektivovaných kreacích komplikovalo situaci navíc ještě nadměrné zapojení diaprojekce a hraného filmu, zvuku a konec konců i baletu. Protože některé z těchto prostředků byly s to samostatně modelovat děj, přebíraly začasté funkci scénické akce, a tak akce nesená hereckým projevem byla někdy omezena na minimum, nezbytné pro uchování dojmu, že je takové představení divadla-filmu stále ještě divadlem. Nadto Burian uplatňoval tyto prostředky nejen na místech švů mezi obrazy, ale i uvnitř těchto obrazů, takže herecké akce byly rozloženy do řady poměrně krátkých úryvků navzájem povětšině nespojitých. Za takových okolností bylo herci ovšem velmi zatěžko vůbec stvořit plynulou linii jednání postavy, tím méně ovšem mohl za těchto okolností „prožívat" svou roli ve starém smyslu toho slova, jak to činil herec v představeních, v nichž všechny jevištní prostředky sloužily toliko jemu samému, k vyzvednutí pouze jeho výkonu.

Scherl si tyto skutečnosti do značné míry také uvědomuje. Ve shrnujícím závěru popisu vrcholného období činnosti Burianova divadla, sezón D 35 — D 37, připouští, že „uplatnit tento způsob herecké techniky (tj. „prožívání" postavy, B. S.) v řádu Burianova představení kladlo na herce zvýšené nároky" a že jen někteří herci uměli těmto nárokům vyhovět. Nicméně současně tvrdí, že „hudební řád Burianových představení" — takové označení razí pro syntetický tvar Burianova divadla — „prožitek herci nejen neznemožňoval, ale naopak jej podporoval". Doklad toho vidí např. ve způsobu „vypauzování" dialogu v inscenaci *John D. dobývá světa*, jímž prý Burian dodal hře neobyčejného psychologického napětí, a dále v Burianových teoretických projevech, např. v jeho článku ve Slově a slovesnosti z roku 1939 nazvaném *Příspěvek k problému jevištní mluvy*, z něhož podle Scherla vyplývá, „že hudební propracování dialogu bylo pro Buriana vlastně určitou dešifrací podtextu".[14]

Podle našeho soudu mnohem více nežli ve svých shrnujících soudech se Scherl ve své burianovské studii k pravdě blíží tam, kde na základě analýzy materiálu rozebírá jednotlivé Burianovy inscenace. Možnosti herecké práce v inscenaci *Evžena Oněgina* (tu ve shrnujícím závěru zařazuje mezi inscenace, v nichž „herci uchvacovali právě plným prožitím svých rolí") charakterizuje např. v popisu tohoto představení takto: „Už samo Burianovo pojetí ideje díla nutně zužovalo smysl řady jeho postav /.../. Kromě toho zbavovala celá umělá metoda zobrazování života v jeho jednotlivých „vrstvách" mnohdy herce možnosti hrát. Herec byl v tomto představení odsouzen nejednou k zmrtvělé póze a recitaci, v jejímž průběhu odhaloval filmový obraz podtext jeho hry. Zd. Podlipný ocitl se navíc jako Oněgin v roli, která zřejmě nebyla jeho oborem. Jen M. Burešová vytvořila tehdy z Taťány okouzlující postavu, především dík režij-

14 Viz *K dějinám české divadelní avantgardy*, s. 252–253.

ní pozornosti, kterou Burian soustředil na přednes Puškinových veršů /.../. [15] Nehledíc k tomu, že tímto konstatováním Scherl vyvrací své vlastní, námi již také citované tvrzení, že pro inscenace tohoto Burianova údobí je příznačné „překonání jakéhokoliv schematismu", ukazuje tím, jak se to popravdě v Burianových inscenacích mělo s „realistickým prožíváním".

V Burianových subjektivovaných inscenacích byl herec postaven především před úplně nový úkol technického rázu. V procesu proměny struktury divadelního díla, vyvolaném snahou inscenátora zdůraznit v díle především vlastní osobnost, dochází — jak jsme již připomněli — k formování nových vzájemných vztahů mezi jednotlivými strukturními složkami. V závislosti na této proměně formuje se rovněž nový vztah mezi hereckou tvorbou a ostatními složkami. Tyto složky se nejen vyčlenily ze své podřízenosti v poměru k textové složce, ale přestaly i sloužit jako prostředek využívaný k podpoře herce, k vytvoření atraktivního „prostředí" tohoto výkonu, ke stupňování dramatické „atmosféry", umožňující jeho efektní vyvrcholení. Herec sám přestal být ústředním činitelem jevištního dění, a zatímco se takovým činitelem stal v úloze centrálního autorského subjektu režisér, klesl on sám na úroveň jedné ze vzájemně si rovnoprávných složek, podřízených nyní úplně tomuto režisérovi jako prostředek jeho režisérské výpovědi.

Tato „degradace" samozřejmě vůbec ještě neznamenala, že herec byl vyvázán ze své odpovědnosti vůči celku. Naopak, jeho nové postavení tuto odpovědnost ještě více akcentovalo, bylo i na něm — nejenom snad na režisérovi, který nyní stál nad všemi těmi složkami, ovládal je a vytvářel z nich novou syntézu — najít účastný vztah k těmto složkám, a to zejména k takovým složkám, jako byl kostým, rekvizita, dekorace, světlo, hudba atp.

Tvůrčí herec — a o takového Burian především stál — nesměl se tudíž omezit jenom na vytváření postavy v úzkém rámci, do něhož ho režisér zasadil, nýbrž byl povinen vyvíjet aktivitu, která tento rámec výrazně přesahovala. Tato aktivita měla mít nadále ráz tvůrčí spoluúčasti na scénické kompozici: herec syntetického divadelního díla měl mimo jiné i napomoci svou hrou ozřejmovat, opodstatňovat — a jak Burian říkal — „odůvodňovat" nejrůznější „nápady" režiséra, a účinně tak přispívat k vytvoření syntézy.

„Hra musí mít především důvod," píše Burian v závěru svých poznámek o herectví v brožuře *Pražská dramaturgie 1937*. „Milenec, který tupí svoji milenku a vyběhne nad celou společnost po třiceti schodech do čtyřmetrové výšky, aby odtamtud tím hlasitěji a tím nápadněji pronášel své tupící věty, vyběhl po těchto schodech jistě ne pro efekt, jak nám to geniálně ukázal Mejerchold ve své inscenaci *Dámy s kaméliemi*, ale vyběhl do této nadměrné výšky proto, aby jeho gesto a jeho řeč dopadly tím tíživěji na hlavu odmítané milé".[16] Burian očekává od herce, že svým jednáním i takový pohybově náročný a z hlediska hercova zdánlivě „nelogický" (avšak logický z hlediska celku) přechod plně „odůvodní".

15 Tamtéž, s. 234.

16 Viz *Pražská dramaturgie 1937*, s. 63, ve sborníku *O nové divadlo* pak s. 98.

Tento požadavek pochopitelně byl zvlášť aktuální v případě her s nadměrně rozvinutým aparátem výrazových prostředků, jakými byly Burianovy subjektivované inscenace *Procitnutí jara*, *Evžen Oněgin* a *Utrpení mladého Werthera*, v nichž kromě tradičních prostředků přicházely ke slovu diaprojekce a film, stínohra, hra před mikrofonem, reprodukovaná hudba, balet atp. Zde bylo třeba, aby herec svým mluvním i mimicko-gestickým a pohybovým projevem pomohl spojit všechny tyto prostředky v jediný plynulý proud obrazů a zvuků. Především dík právě hereckým výkonům — jak recenze ukazují — tyto inscenace (až na některé úseky, v *Oněginovi* např. až na rozvleklý začátek hry) — navzdory technické experimentaci, kterou zde Burian prováděl — neztrácely charakter uměleckého projevu bytostně divadelního, jehož garantem i v Burianových subjektivovaných inscenacích zůstával „živý herec".[17]

A tak můžeme svrchu zmíněný technický úkol herce v Burianových představeních z let 1933 — 1941 formulovat nejspíše prostřednictvím paradoxně převráceného výroku Scherlova. Na rozdíl od Scherla, který se domnívá, že právě v takových inscenacích, jako bylo *Procitnutí jara* nebo *Evžen Oněgin*, „se všechny divadelní složky účastnily na rozžívání jednotlivých postav", soudíme, že se v těchto inscenacích naopak herci svými výkony účastnili na „rozžívání" všech ostatních složek představení, že zkrátka svými výkony vtiskovali celému průběhu inscenace ráz bezprostřednosti a naléhavosti.

Odtud vyplynul v Burianově divadle i nový systém práce herce na roli, o němž se zmiňuje i Scherl. Východiskem při studiu inscenací divadla D 34 — D 41 byly ovšem Burianovy režijní scénáře, které v některých případech byly budovány na způsob scénářů filmových.[18] Tyto scénáře však obsahovaly jen povšechné pokyny pro hereckou práci, pokyny k nástupům herců na scénu, k jejich pohybům v prostoru jeviště, k jejich odchodům ze scény atp. Před započetím studia měl Burian přesnou představu hlavně o zvukové podobě hereckých výkonů, tuto představu někdy fixoval i pomocí notového záznamu nebo zvláštních mnemotechnických značek. Proto také si zvukovou část role herci osvojovali — podobně jako operní zpěváci — povětšině mimo jeviště u klavíru, a teprve potom, až perfektně ovládali své mluvní party, dotvářeli své role mimicko-gesticky a pohybově v prostoru, v němž se mělo hrát.[19] Lola Skrbková, kterou Burian často pověřoval funkcí pomocného režiséra, popisuje v jednom interview z té doby Burianovu práci na jevišti takto: „E. F. Burian ví v hrubých rysech, co asi bude dělat, ale detailní práci dělá teprve na zkouškách ze situací

---

17 Z kritiků se pokouší obecněji nazřít problém vztahu herectví k ostatním složkám Burianových skladeb založených na systému světelného divadla zejména A. M. P í š a v recenzi *Evžen Oněgin v D 37* (Právo lidu 28. 1. 1937); o Píšovo hodnocení (podobně však hodnotí tento problém ve svých recenzích např. i Jindřich Vodák, Eduard Bass a Miroslav Rutte) opíráme i svrchu uvedené tvrzení.

18 Např. režijní scénář inscenace *Evžena Oněgina* a zčásti i scénář *Utrpení mladého Werthera* (viz A. S. P u š k i n : *Jevgenij Oněgin*, Univerzitní knihovna Praha, sign. 54 C 3912, litograf. J. W. G o e t h e — E. F. B u r i a n : *Utrpení mladého Werthera*. Památník národního písemnictví — Kabinet E. F. Buriana, sign. T 569, strojopis).

19 Viz *K dějinám české divadelní avantgardy*, s. 251–252.

a hereckého materiálu. Teprve daný prostor a poměr herce k němu dávají podněty k definitivnímu vytvoření postavy."[20]

Toto svědectví dokládá z jiné strany, jak Burian a spolu s ním i jeho herci řešili již za přípravy představení onen výše zmíněný technický úkol, který před herce postavila proměna struktury moderního díla: úkol hereckým výkonem „odůvodňovat" všechno, co se na jevišti děje, a tak napomoci i sjednocovat rozličné postupy a prostředky v inscenaci uplatněné. Jestliže se měl herec s tímto úkolem úspěšně vyrovnat, nebylo možno, aby režisér předem rozpracoval jeho roli u stolu do všech detailů: dynamické vztahy herce k jeho okolí — vztahy mezi ním a jeho „dynamickým protějškem", jak říká Burian,[21] mohly být nalezeny teprve v prostoru jeviště (proto také bývá jeviště u Buriana vybaveno již o zkouškách většinou tak jako o premiéře). Výrok Loly Skrbkové ukazuje také míru Burianova „usurpátorství" projevovaného v jeho poměru k herci: ačkoli tento režisér vystupoval vůči herci jako vůči autoru každé jiné složky co síla určující, definitivní podobu výkonu utvářel v úzké tvůrčí spolupráci s ním.

To, co jsme poznali o podmínkách hercovy práce v Burianových inscenacích, opravňuje vyslovit závěr: vzhledem k umnému, neobyčejně komplikovanému způsobu výstavby Burianových inscenací dá se usuzovat, že prvek „představování" byl v hereckých výkonech burianovských herců velmi silný, ba přímo rozhodující. Tím, že užil ve svých vrcholných kreacích velkého množství vyjadřovacích prostředků, zejména pak prostředků technického rázu, postavil Burian herci do cesty za klasickým „prožitím" role tolik technických překážek, že dosažení tohoto cíle — nejvyššího to cíle individuálního herectví — bylo neli přímo nemožné, alespoň neobyčejně obtížné.

Toto konstatování však neznamená, že se v Burianových představeních „herecký prožitek" vůbec neobjevil. Rovněž u Buriana hrál „herecký prožitek" při významové výstavbě inscenace důležitou roli. Jsme však přesvědčeni, že šlo o prožitek zcela jiného druhu, nežli byl ten, který vznikal jako produkt hercova dokonalého „přetělesnění" v předváděnou postavu a který byl ideálem herectví realistického.

3

Charakteristikou technické stránky herectví Burianova divadla D 34 — D 41 se ovšem problematika tohoto herectví nevyčerpává.

V subjektivovaném divadelním artefaktu, v němž všechny ostatní složky sloužily k vyzvednutí inscenátorovy osobnosti a k subjektivistickému „převyprávění" předváděných, z literatury přejímaných příběhů, nemohla pochopitelně ani herecká složka zůstat jakousi enklávou objektivistického zpodobování skutečnosti. Potřeba zajistit rovnovážný vzájemný poměr složek účastnících se na

---

20 Interview s Lolou Skrbkovou bylo uveřejněno v Mladé kultuře, r. 3, 1936–1937, s. 96–97.

21 Viz Burianovu přednášku *Dynamické divadlo* (ve sborníku *O nové divadlo*, l. c. s. 12). K témuž problému se vztahuje i pasáž v Burianově brožuře *Pražská dramaturgie 1937*, s. 62 (ve sborníku *O nové divadlo*, s. 98).

výstavbě díla vyžadovala, aby i tato složka — obdobně jako jiné — byly plně podřízeny inscenátorovi. Podřídit si herce bylo pro režiséra ovšem o mnoho těžší, než podřídit si tradiční inscenační prostředky, jako je výprava scény, světlo, hudba, zvuk, nebo moderní prostředky technické, ať už šlo o promítání světelných obrazů, zvukovou reprodukci či o strojovou jevištní mechaniku. V tomto případě má totiž režisér co činit se živým člověkem.

A tu dospíváme k poznání hranic možností uplatnění principu autorské subjektivace obrazu skutečnosti na divadle. Ve srovnání např. s básnictvím nebo s uměním výtvarným budou tyto možnosti v divadelní tvorbě patrně vždy omezeny právě povahou materiálu. Básník i výtvarník — ač první pracuje s materiálem nehmotným, s pouhými znaky skutečnosti, slovy, a druhý s hmotnými součástmi scény — jsou proti režisérovi ve výhodě: za materiál jim slouží materiál, který se v poměru ke svému tvůrci chová pasívně, lépe řečeno neutrálně. Oba tito umělci mohou tedy poměrně snadno vyjádřit v práci s tímto materiálem svůj subjekt. Naproti tomu režisér má mimo jiné za „materiál" v případě herce živou bytost, čili „materiál", který může vystupovat v dramatickém díle sám jako jeho subjekt. Tento „materiál", který je schopen zmocňovat se skutečnosti a na jevišti ji vyjadřovat autonomně, dá se zvnějšku — z pozice jiného subjektu — jen velmi nesnadno „subjektivovat".

Při dnes běžném způsobu inscenování divadelních her dostává se režisér a herec vždycky do rozporu. Ten je možno charakterizovat jako napětí mezi dvěma subjekty díla. (Toto napětí se samozřejmě zmnožuje úměrně k počtu tvůrců, kteří jako takové subjekty v díle vystupují.) Snaha režiséra podrobit si celý tým svých spolupracovníků a vnutit mu úlohu nástroje „svého" vidění světa se střetává s obdobnou snahou proti němu vystupujícího subjektu hercova. To musí nezbytně vést ke konfliktu. Jestliže se má studium inscenace završit úspěšnou premiérou, musí nutně dojít k vyrovnání protichůdných tendencí. V nesubjektivovaných inscenačních dílech moderního divadla můžeme vypozorovat nejrůznější způsoby takového vyrovnání mezi subjektivační snahou režiséra a subjektivační snahou herce. V podstatě můžeme říci, že ve většině případů ponechává režisér herci v rámci své koncepce jistou možnost tvůrčího sebevyjádření.

V divadelním díle subjektivovaném, jakým je ve značné míře také dílo Burianovo, však tento úzus přestává platit. Má-li se režisér v plné míře prosadit v inscenaci jako ústřední činitel, z něhož vychází všechno, co se v této inscenaci děje, nemůže připustit, aby proti němu herec vystupoval se svou vlastní subjektivností. Přítomnost režiséra v díle by nebyla dostatečně patrna, kdyby herec — dovolávaje se práva na tvůrčí svobodu — uplatnil zde naplno své osobní představy. I skrze herce musí režisér strhávat pozornost k sobě jako k jedinému východisku díla. Odtud pak vyplývá i režisérův kategorický závěr: hercův subjekt musí být v co největší míře potlačen jeho vlastním subjektem.

Logickým důsledkem režisérova úsilí vyzvednout v divadelním díle svou vlastní osobnost je tendence omezit snahu herce proti němu se individuálně prosazovat na nejmenší možnou míru. V jisté chvíli vývoje přivádělo toto úsilí moderní režiséry až k úvaze o nahrazení herce mechanismem, věcí, loutkou, která by postrádala svou vlastní subjektivitu a s níž by mohl tvůrce díla bez jakých-

koliv omezení volně manipulovat. Anglický divadelní experimentátor Edward Gordon Craig kategoricky tvrdí: „Herec musí opustit divadlo a jeho místo zaujme neživá bytost — říkejme jí nadloutka." A Rus Valerij Brjusov vyslovuje požadavek, aby se „herci nahradili loutkami na péro a v každé aby byl gramofon". Francouz Alfred Jarry chová velký obdiv k loutkovému divadlu a píše pro ně svého krále Ubu.[22]

Oskar Schlemmer, německý avantgardní výtvarník z okruhu Bauhausu, v článku *Člověk a figurína*, který byl otištěn roku 1925, tedy v období, kdy se Burian teprve připravoval pro svou divadelní dráhu, osvětlil myšlenkový pochod takto uvažujících divadelních tvůrců velmi přesně: „Zákony organického člověka tkví v neviditelných funkcích jeho nitra, jako je tep srdce, krevní oběh, dech, mozková a nervová činnost. Pokud mají tyto faktory rozhodující úlohu, pak je centrem člověk /.../. Přetváření lidského těla a jeho proměnu umožňuje kostým, převlek. Kostým a maska podporují nebo mění podobu, vyjadřují podstatu nebo o ní dávají klamnou výpověď, zesilují její organickou nebo mechanickou zákonitost, nebo ji odstraňují. /.../ Veškeré kostýmy však nedokáží odstranit podmíněnost lidské postavy a zákon tíže, kterému podléhá. /.../ Snaha osvobodit člověka z podmínek, které ho spoutávají, a vystupňovat jeho svobodu nad přirozenou míru vede proto k uplatnění mechanické figuríny namísto lidského organismu, k použití automatu a marionety."[23]

Uvedené formulace chtěly provokovat divadelní veřejnost, a nesmějí se tudíž brát doslova. Většina autorů, kteří volají po příchodu loutky na scénu, nemá samozřejmě v úmyslu vyhnat herce z divadla a postavit na jeho místo neživý přístroj. Jejich snahy míří k cíli jen určitou omezenou měrou připodobnit herce loutce. Loutka je tu stavěna před herce více méně jen jako příklad totální povolnosti, krajní „nesubjektivity", a po herci se chce, aby se tomuto ideálu snažil přiblížit. Jinými slovy: tito autoři jsou nespokojeni se stavem herectví své doby. Nezavrhují herce vůbec, nýbrž jenom herce-individualistu, který nemá pocit odpovědnosti k celku divadelního díla, realistického „ztělesnitele" hodnověrně působících lidských typů, který si přináší na jeviště ze života svou „civilní" mluvu a své „civilní" jednání. Chtějí vnutit modernímu herci kázeň, jaká je vlastní např. orchestrálnímu instrumentalistovi, který se přesně drží partitury a pokynů dirigentových: požadují po něm, aby dokonale ovládal svůj hlas i tělo a uměl s nimi v řádu představení náležitě zacházet.

Craig, který volá po vystřídání herce „nadloutkou", zná z vlastní herecké zkušenosti, jaké jsou skutečné možnosti herce. Ví, že ani ten nejtalentovanější herec není nikdy zcela pánem svých výrazových prostředků, že není v jeho silách propůjčit hlasu a tělu přesně ten výraz, jaký vyžaduje koncepce režisérova. Duševní hnutí se dá jenom nedokonale vyjádřit hnutím těla. Kdyby tato transpozice jakožto totální vnější výraz vnitřního života byla možná, herec by dokonce jako interpret loutku v jejím dokonale estetizovaném projevu předstihl —

---

22 Viz Paul Pörtner: *Experimentální divadlo, Přehled, dokumenty, kresby, fotografie.* Praha 1965, s. 20–23, 60 a 108. Citáty jsou ze s. 108.

23 Tamtéž, s. 107–108.

a stal by se „nadloutkou". Craig si uvědomuje, že to je nedosažitelný cíl, ale o tento cíl se herec musí pokusit a snažit se překonat sám sebe, své nedostatky, svá omezení. Jen tak se může stát poetickým prostředníkem nové jevištní skutečnosti, právě tak velice tvárným a právě tak málo hmotně působícím, jako je např. slovo.[24]

Je snad náhodou, že motiv loutky (a manekýna — automatu) se vyskytuje velmi často i v divadelním díle E. F. Buriana? Považujeme za významné, že Burian roku 1938, na konci údobí svého „postromantického" stylizačního úsilí uvedl jednu z nejcharakterističtějších her pracujících s tímto motivem, Büchnerovu grotesku *Leonce a Lena*, jejíž vlastní lyrické jádro tvoří děj seskupený okolo motivu proměny lidí v loutky. Avšak již na počátku činnosti svého D, roku 1934, inscenoval tento umělec také satiru Bruna Jasieńského *Ples manekýnů*, která je založena na motivu oživnutí manekýnů, kteří se pak vměšují mezi živé lidi. Podobný motiv se objevuje i v jeho inscenaci Nezvalových *Milenců z kiosku* (1935); v ní dává Burian ožít i voskovým figurínám pařížského módního salónu, k nimž se v zápletce hry často připodobňují její ženské postavy. Není také bez zajímavosti, že po přestěhování divadla D do sálu Legiobanky Na poříčí roku 1939 uvedl Burian na chodbách a v přísálí divadla Maeterlinckovu pohádkovou loutkovou hru *Alladin a Palomid* se živými herci.[25]

Ale loutka nevstupovala na Burianovo jeviště toliko jako téma. I mnohé z Burianových inscenací, v nichž se téma loutky vůbec nevyskytovalo, ba dokonce i inscenace takových realistických her, jako byl Gorkého *Jegor Bulyčov*, vyznačovaly se loutkovitým rázem.[26] To je z hlediska našeho zkoumání ještě závažnější nežli sama skutečnost, že se v Burianových inscenacích objevoval přímo motiv loutky. Neboť vzbuzovaly-li tyto inscenace dojem loutkovitosti předváděného dění, aniž se tu loutka uplatnila v rovině tematické, znamenalo to, že loutkovitost těchto inscenací souvisela především s jistými Burianovými postupy tvárnými.

Loutkovitosti Burianových scénických kreací si povšimli téměř všichni jejich soudobí posuzovatelé. Uveďme tu pro ilustraci alespoň dva výroky. První se vztahuje k Burianově inscenaci *Lakomce* (1934): „Režijně bylo představení vyladěno do tónu nenávistné satiry," píše Adolf Scherl ve své studii *E. F. Burian divadelník*. „Poněkud loutkově mechanický rytmus, který Burianovi vytýkali civilisticky orientovaní kritici, odlidšťoval objekty této satiry zřejmě záměrně."[27] Druhý se týká *Hamleta III.* (1937) a jeho autorem byl Josef Träger: „Máte dojem panoptika, kde někdo plný zloby a žluči vdechl život figurínám, aby poděsil jejich posunčinou a zmrazil pohledem na jejich nelidské šílenství.

---

24 Srov. s Pörtnerovým výkladem na s. 21–22 citované knížky.

25 Zmíněnou loutkovou hru Maeterlinckovu zpracoval Burian svého času — roku 1923 — také jako operu.

26 Viz např. Scherlovu charakteristiku inscenace *Jegora Bulyčova* v knize *K dějinám české divadelní avantgardy*, s. 216.

27 Tamtéž, s. 205.

Obludným snem připadá celé představení, laděné na pouťový mechanismus a vyvolávající panoptikální atmosféru."[28]

Jak patrno, nebylo tu slov „loutkově mechanický", „loutkovitý", panoptikální" atp. užito jenom jako běžného žurnalistického klišé pro vyjádření postavení člověka v odlidštěném světě industriální společnosti (takových klišé objevuje se v kritických posudcích na Burianovy inscenace velký počet), nýbrž i jako termínů vystihujících vnější ráz představení, zejména jeho vizuálně vnímatelnou a zčásti i zvukovou podobu.[29]

Můžeme tudíž konstatovat, že rovněž u Buriana, aniž šel při vyostřování svého stylu tak daleko, aby nahrazoval nebo dokonce jenom chtěl nahradit herce loutkou (herec zůstal u něho dále hlavním článkem hry, řečeno jeho slovy „nejživějším prostředníkem mezi jevištěm a hledištěm"),[30] byla tendence k loutkovité stylizaci hereckých výkonů velmi silná.

V této souvislosti se vnucuje otázka, do jaké míry loutkovitost, v níž spatřujeme především technický důsledek režisérského úsilí uplatnit v divadelním artefaktu princip autorské subjektivace, měla v Burianových inscenacích vyjádřit odcizenost člověka sobě samému, nepřirozenou povahu civilizace a zmechanizování mezilidských vztahů. Je nápadné, že slovo „loutkovitost" se v kritických soudech hodnotících představení Burianových her objevuje velmi často v blízkosti takových slov, jako jsou „groteska", „satira", „karikatura" atp. Není tedy možno zcela vyloučit, že Burian chtěl představit divákovi svět jako divadlo loutek proto, aby dal tak najevo svoje pohrdání k společnosti své doby odcizující se člověku.

Na druhé straně však nutno vzít v úvahu upozornění Růženy Grebeníčkové na nebezpečí simplifikace, které hrozí při vytváření takových krátkých spojení mezi uměleckým dílem a společenskou situací. Grebeníčková totiž analýzou Büchnerovy grotesky *Leonce a Lena* zjistila, že její loutkovitost má svůj původ především v bezpředsudečné hře slova, z níž chce básník dobýt svrchovaného účinu poetického.[31] To vede k úvaze, zda v jistém směru Burianovu básnickému typu není právě podobná bezpředsudečná poetická hra, kterou se předvádí jeho subjekt, bližší, nežli snaha demaskovat skřípající životní mechanismy, což je snaha příznačná spíš pro soudobý typ existenciálně laděné absurdní grotesky. Zda tedy loutkovitost v jeho inscenacích — obdobně, jak je tomu u jiných moderních režisérů — nevyplývá jen a jen z jeho cítění lyrického.

Definitivní odpověď může přinést až podrobnější studium materiálu. Máme však za to, že pravda bude nalezena nejspíše někde uprostřed mezi těmito dvěma krajními tvrzeními.

---

28 Viz jtg [Josef Träger]: *Panoptikum s Hamletem, Nová hra v divadle D 37.* A-Zet 1. 4. 1937.

29 K tomu viz mimo jiné též fotografické snímky, které zde otiskujeme v obrazové příloze.

30 Viz E. F. Burian: *Pražská dramaturgie 1937*, s. 62 (v knize *O nové divadlo*, s. 98).

31 Burianovými prvními pracemi pro jeviště byly scénické hudby pro Tělocvičnou akademii FDTJ (1924); jeho první samostatnou inscenací pak byl *První večer voicebandu* v Dada divadle v Umělecké besedě (1927).

4

Povšimněme si nyní konkrétně způsobu, jímž se Burian jako režisér snažil výkon herce ozvláštňovat svým vlastním subjektivním aspektem.

Základním prostředkem autorské subjektivace herecké složky prováděné z pozice režiséra byla u Buriana především subjektivace zvukového projevu, jehož původcem na scéně je herec, tedy hereckého projevu mluvního a zpěvního.

Stanovit nové zákony jevištní řeči pokoušel se Burian ovšem již od počátku své inscenační tvorby, a to teoreticky i prakticky. Závažné výroky o problému stylizace jevištní řeči nalézáme např. již v jeho přednášce *Dynamické divadlo*, proslovené roku 1929 v brněnském Besedním domě (v ní Burian ve stručnosti formuloval divadelní program, o který se opíral až do roku 1941). Jevištní řečí se zabýval také v článku *Moje inscenace Šaldova Dítěte*, v němž proti místním kritikům hájil svou inscenaci této hry v Brně roku 1930.[32] V obou těchto publicistických vystoupeních přimlouval se Burian za výraznou stylizaci jevištní mluvy, složky, která i v moderním divadle, jež „odnaturalizovalo" dekoraci, světlo, kostým, ba do značné míry též hercův projev gestický, zůstávala ponejvíce dál odlikou přirozené hovorové řeči. V článku *Moje inscenace Šaldova Dítěte* např. Burian napsal: „Je-li slovo mimo svoji obsahovou funkci ve větě též formotvárným prvkem, tj. má-li mimo svůj význam také rytmus, vlastní dynamiku a hmotnou opodstatněnost, musí této formotvárnosti v reprodukci odpovídat formotvárnost artikulační. Zvláště tehdy, není-li slovesná předloha naturalistickou kopií obyčejného vyjadřování, zvláště tehdy je nutno, aby i artikulační proces nebyl pouze naturalistickou kopií průměrné artikulace."[33]

Burian si tedy jasně uvědomoval, že jestliže má v moderním divadelním díle jevištní mluva srovnat krok s ostatními složkami, nemůže zůstat nadále jejím východiskem „detailizovaný význam větné konstrukce". Podle jeho názoru musí inscenátor při stylizování zvukové složky hercova projevu zásadně vycházet z celkové významové výstavby díla, v níž hraje svou důležitou roli nejen vlastní jazykový základ mluvy, daný zde textem, ale i celý způsob mluvní reprodukce textu. „Detailizovanou" dikci odmítal Burian jako projev neumělecký a naturalistický, a snažil se, a to nejenom na poli teoretickém, ale i prakticky, prosadit požadavek, aby také mluvní projev herce byl chápán jako prostředek formální výstavby díla a jako takový se potřebám této výstavby přizpůsoboval.

Burianovi šlo přitom o „plánovitou mluvní tvorbu", která by nezáležela jenom v přesném stanovení rytmických hodnot, kvantity hlásek a slov, přízvuku, intonace, tempa atd., ale která by stála i v dynamickém poměru k ostatním složkám díla, k celé jeho koncepci. „Dynamika ve smyslu jevištní dikce" — píše Burian ve výše zmíněném článku — „znamená dnes konstruktivní práci se vztažnou silou přednesu. Oproti staré jevištní dikci, která nepracovala vztažně,

---

32 Jak přednáška *Dynamické divadlo*, tak článek *Moje inscenace Šaldova Dítěte* byly přetištěny v souboru Burianových statí *O nové divadlo* (Praha 1946), první na s. 7–16, druhá na s. 17–33.

33 Viz *O nové divadlo*, s. 24–25.

tj. ve smyslu těžké a lehké doby přednesu, která mimoto detailem obsahovým rozdrobila svůj dynamický proud, takže dialog byl vlastně jenom duetem o dvou monolozích, které se navzájem stmelovaly pouze obsahem, oproti této adynamické jevištní mluvě staví dynamická mluva svůj nejzákladnější prvek, sílu vztažnou. V monologu znamená vztažná síla přednesu dynamický, tj. siloměrný vztah mezi slabikou, slovem, větou na jedné a mezi obsahem a obsahovou výslednicí na druhé straně. V dialogu je siloměrný vztah reprezentován hlavně vztahem mluvy mezi jednajícími osobami, jednak tonálním a jednak vztahem vlastního obsahu. Monotónní, tzv. realistická mluva (ovšem nesprávně) znamenala neplánovité řešení dikční, dynamická mluva naproti tomu je plánovitou, siloměrnou konstrukcí textu." [34]

Při studiu Máchova *Máje* roku 1935 Burian utvrdil se ještě více v přesvědčení, že je nutno jevištní mluvu herce od základu přebudovat, má-li být i tato složka uvedena na úroveň ostatních složek. Zkoumání Máchovy eufonie přivedlo však Buriana k odhalení ještě dalších možností hercova mluvního projevu. I když nedostatek materiálu, z něhož by bylo možno detailně rekonstruovat zvukovou podobu jeho inscenací, znemožňuje vyslovit úplně přesná a jednoznačná tvrzení, přece se patrně neodchylujeme daleko od pravdy, tvrdíme-li, že teprve při studiu *Máje* objevil možnost, jak podřídit i skrze hlasovou složku hercův projev plně svému vlastnímu subjektivačnímu úsilí. Srovnáme-li např. názory, které Burian vyslovil ve své obhajobě inscenace *Dítěte* na brněnském jevišti roku 1930, s jeho názory uváděnými např. v článku *Mácha nám objevuje jeviště* z roku 1936,[35] zjistíme, že tu v průběhu sedmi let došlo u něho k výraznému vyostření požadavku stylizace jevištní mluvy. Kdežto v článku prvním zdůrazňoval Burian především dynamický přednes, čili „konstruktivní rozvrstvení siloměrných vztahů mezi slovem, jeho tónem, tempem a obsahem",[36] v článku druhém, aniž snad odstoupil od požadavku budování hereckého mluvního přednesu na dynamických vztazích, uvědomil si též potřebu organizovat po stránce zvukové jevištní mluvu tak, aby byla plně adekvátní subjektivicky založené organizaci básnického textu — třeba i v protikladu ke konkrétnímu obsahu přednášeného. Burian totiž zjišťuje, že má-li se inscenátorův subjekt plně projektovat i do hercova výkonu, musí dojít především k zásadnímu estetickému přetvoření hercovy mluvy, k takovému stylistickému přetvoření, jímž se tato mluva co nejvíce vzdálí od řeči hovorové a připodobní řeči básníkově, eufonicky silně subjektivované, např. i skrze záměrně organizovanou destrukci přirozených forem mluvního projevu.[37]

Uplatnění tohoto požadavku v praxi vedlo Buriana, jak je možno vidět právě z údajů o zvukové složce zmíněné inscenace *Máje*, na jedné straně k potlačení

---

34 Tamtéž, s. 27.

35 Stať *Mácha nám objevuje jeviště* byla jako příspěvek do ankety *Básnický dnešek a K. H. Mácha* uveřejněna poprvé ve Slově a slovesnosti (r. 2, 1936, č. 2), poté přetištěna v citované knize *O nové divadlo*, s. 62–66.

36 Viz *O nové divadlo*, s. 27.

37 Tamtéž , s. 64–66.

sdělovací funkce jevištní mluvy, a někdy i k narušení její srozumitelnosti, na druhé straně pak k vyzdvižení její funkce estetické.

Máme-li plně pochopit zásady zvukové organizace hercovy mluvy, které Burian do značné míry odvodil právě ze studia díla Máchova, je nezbytné povšimnout si v této souvisosti alespoň v krátkosti samy zvukové organizace Máchových básnických textů. Opřeme se přitom o přesnou charakteristiku tohoto problému z pera Jana Mukařovského.

„V normálním sdělovacím projevu" — píše Mukařovský v *Příspěvku k dnešní problematice básnického zjevu Máchova* v Listech pro umění a kritiku z roku 1936 — „tvoří téma vyvrcholení proto, že je bezprostředním nositelem sdělení, ostatní složky jsou odstupňovány podle vlivu, jaký na sdělení mají: užití jistého slova nebo jistého gramatického tvaru může být v přímém vztahu k potřebám sdělení (např. přesnost, vyjádření odstínů atd.), avšak užití té nebo oné hláskové sestavy bývá v čistě sdělovacím projevu předurčeno slovním výběrem, volbou větného typu atd., tedy vzhledem ke sdělenému druhotně. Mácha však rozkloubil vnitřní souvislost tématu a oslabil tím jeho závažnost pro celek, podobně /.../ uvolnil i vzájemnou významovou souvislost slov, zato však organizoval důsledně a v celé rozloze textu každý jednotlivý verš pomocí opakovaných hlásek, popřípadě celých hláskových skupin. V jazykových projevech, kde se taková opakování omezují jen na některá místa kontextu, mohou ještě nepřímo sloužit sdělení tím, že pointují významové vztahy mezi slovy, popřípadě odhalují vztahy skryté. Je-li však — jako právě u Máchy — opakování rovnoměrně rozestřeno po kontextu celém, potom vede k tomu, že projev je pociťován jako pravý protiklad sdělení, jako samoúčelný. Odtud krása, kterou Máchovy verše sváděly ty nejpřísnější kritiky již při svém vyjití."[38]

Problému zvukové organizace *Máje* věnoval ovšem Mukařovský obšírnou pozornost už dříve, v estetické studii *Máchův Máj*. Již v ní konstatoval, že z hlediska běžné sdělovací řeči jeví se Máchova zvuková organizace textu pochopitelně jako „násilí na jazyku". Chtěje vnutit textu jistý organizační řád, přetváří totiž básník zvukový ráz řeči podle jistých zvukových schémat, založených na pravidelném opakování hlásek, celých hláskových skupin atp., ale aby to mohl učinit, zasahuje i do jiných složek: volí zcela zvláštní, někdy až nepřirozeně působící slovosled, neobvyklá slova atd. Tím vším porušuje stavbu řeči, na jakou jsme z jazyka sdělovacího zvyklí. Avšak právě tato násilnost je nezbytně nutná, aby se básnický text mohl stát předmětem estetického prožívání. V řeči sdělovací věnujeme akustickým zvláštnostem hlásek plynoucím z jejich rozdílné artikulace pozornost jenom potud, pokud slouží významovému rozlišení slov a tvarů, ve verších *Máje* však si uvědomujeme akustické zvláštnosti plně a prožíváme je esteticky právě proto, že jsme na ně upozorněni zvukosledem, tj. nezvykle pravidelným, umně zaranžovaným rozestavěním hlásek ve verši. Tato

[38] Zmíněný příspěvek přetiskuje Jan Mukařovský ve svých *Kapitolách z české poetiky III.* Praha 1948. Odtud — ze s. 224 — také citujeme.

organizace verše, toto „násilí" páchané na jazyku je v básnickém textu tedy nejen přípustné, ale z důvodů estetických i žádoucí.[39]

Ve snaze subjektivovat své dílo, subjektivuje romantický básník jak samo vyprávění, tak materiál, z něhož své vyprávění vytváří, slovo. Činí to tím způsobem, že toto slovo jakoby „zhudebňuje". To ovšem nezbytně vede k oslabení logické vazby tématu i jazykové složky a k formování nového vztahu mezi nimi.

Vztah, který se formuje mezi tématem a jazykovými prvky v Máchově básnickém díle, definuje pak Mukařovský mimo jiné takto: „V Máchově básni je obvyklý poměr mezi tématem a jazykovými prvky radikálně převrácen: těžiště, kterým bývá v projevu sdělovacím téma, je přeneseno až na opačný konec jazykové oblasti — do stránky zvukové."[40] Dodejme, že tento poměr je někdy převrácen tak radikálně, že někdy vzniká dojem jakoby úplného rozpojení složky tématické a složky zvukové, zejména všímáme-li si jednotlivých detailních významů. Na druhé straně nelze neuznat, že zvuková organizace např. Máje působí jako důležitý faktor významotvorný a že globálně vystihuje, speciálním způsobem opisuje celkové téma básně.

Srovnejme s Máchovým pojetím eufonie v jeho básnickém díle nyní Burianovo pojetí zvukové organizace hercova mluvního projevu.

Ve srovnání s básníkem, který se vyjadřuje svými vlastními slovy, byl Burian při stylizaci herecké mluvy v inscenaci pochopitelně omezen daným textem. Pokud si sám nenapsal libreto a přejímal libreto cizí, nemohl zakládat zvukovou organizaci jevištní řeči na vlastním výběru slov, na jejich seřazení, utřídění metrickém, na zaranžování eufonie atp. Chtě nechtě musil přijmout za základ její zvukové stylizace do značné míry jako danost spolu s cizím textem i jeho vlastní zvukovou organizaci. Naštěstí však skutečnost, že mohl dát básníkovu slovu, této toliko potenciální zvukové jednotce, zaznít v konkrétním prostoru a čase, umožňovala mu tuto danost překonat a zvukovou podobu hercova přednesu od zvukové podoby výchozího textu značně oddálit. Jako režisér mohl v protikladu k účinu, který zamýšlel básník nejenom svévolně měnit kvantitu hlásek a slabik, ale i přenášet libovolně přízvuk, zanedbat interpunkci, zrušit nebo přemístit pauzy, celkově přetvořit rytmus. Navíc pak mohl dát přednesu intonaci, tempo a dynamiku, kvality, které básník psanému slovu vtisknout nemůže.

Všech těchto možností Burian náležitě využil. „Propracování řeči" — píše ve své studii o Burianovi Adolf Scherl — „záleželo u Buriana v přesném stanovení rytmických hodnot, přízvuků, intonace, délek, tempa, pauz atd., přičemž se hudebnost této Burianovy metody projevovala nezřídka až isometrickou hudební rytmizací a prací s intonačními útvary, v nichž, jak napsal Mukařovský, lze postihnout metodu Janáčkových nápěvků, jen aplikovanou v opačném směru: intonační schéma některé repliky zazní přímo jako hudební motiv převedený do mluvené řeči."[41]

---

39 Viz *Kapitoly z české poetiky III*, s. 30–31.

40 Tamtéž, s. 223.

41 *K dějinám české divadelní avantgardy*, s. 250–251. Scherlem citovaný výrok pochází z Mukařovského článku *D 34 — 48 ve vývoji českého divadla*, Umělecký měsíčník D 48, 1947–1948, s. 346–347), a to ze s. 346.

O způsobu, jakým se Burian pokoušel subjektivně stylizovat hercův mluvní projev, můžeme si učinit velmi názornou představu mimo jiné na základě Burianova zvukového aranžmá dialogů hry F. X. Šaldy *Dítě*. Krátkou ukázku tohoto zvukového aranžmá uvádí Burian ve zmíněném již článku polemizujícím s brněnskou kritikou.[42] Ač šlo v případě *Dítěte* v podstatě o hru realistickou, která rozvíjí dialogy více méně jako nápodobu v životě běžného způsobu řečové komunikace mezi lidmi (i když se ovšem svým básnickým jazykem povznášela nad pouhou kopii přirozených forem řeči), pokusil se Burian mimo jiné deformací hercovy mluvy oddálit co nejvíce některá její místa od jevové podoby zobrazované skutečnosti. Takovým místem byla i patetická apoteóza dítěte z úvodního dialogu III. jednání, dialogu rozvíjejícího se mezi postavami Alše a Alexandra. Tuto apoteózu, která tvoří pouze střední část zmíněného dialogu a kterou také oddělil od ostatního textu pauzou, dynamizovanou navíc náhlou změnou trychtýřově rozevřeného žlutého světla v úzký bodový proud světla rudého, zhudebnil Burian po způsobu operního recitativu. Především zbavil ji teček, které se v normální reprodukci vyznačují poklesem hlasu, a z počáteční střední hlasové polohy, kterou předepsal představiteli Alexandra, vedl deklamaci intonačně v ustavičném vzestupu nikoli k závěru věty, na kterou měl nasadit Aleš, ale i přes věty Alšovy až k závěru celé apoteózy, v níž je možno spatřovat ideovou pointu celého výstupu a do značné míry i celé hry.

„Alexandr: Dítě ... (Akcent z vysoké polohy do střední. Bez pauzy dále pod střední polohou.) Jaká svatá, veliká věc je to! Všecky zázraky příštího života jsou v něm zavinuty jako Popelčiny šaty v ořišku ... (bez poklesu) mít dítě („dítě" poloakcent nad střední polohou, pak zpět do střední polohy) je mít cíl života ... (bez poklesu). Míti tvář obrácenou k východu slunce a jíti za ním ... (malé závěrové ritenuto na „jíti za ním", ale bez hlasového poklesu).

Aleš (nasazuje bez nejmenší pauzy střední polohu v pianisimu, které crescenduje do polovice fráze a pak diminunedo zpět): Přišlo k nám dítě a celý náš malý svět jako by se dal na pochod. („Na pochod" staccatované závěrečné ritenuto. Otevřený závěr, na který ihned nasazuje ve forte akcentem Alexandr.)

Alexandr: Nu, tą naše rodina nestála za moc již dávno předtím. (Poloviční závěr jako při středníku.) Byl to rozbitý hrnec jakž takž zdrátovaný. (Závěr mezi čárkou a středníkem.) Právě jako celá řada jiných rodin v naší společnosti. (Celá předešlá věta nad střední polohou. Poloviční závěr.)

Aleš (nasazuje nad střední polohou hlasu lehce mezzoforte): Myslil jsem mnoho o těchto věcech v posledních dnech. Stará krevná rodina snad proto všude povoluje (drobný rytmus stále crescendovaný), aby na jejím místě vznikla (výše nad střední polohou crescendo) nová (akcent), volnější jaksi (akcent), pravdivější (akcent), sdružená snad znova kolem matky. (Crescendo k vyšší poloze.) Františka a její dítě a vy a já ... (Ritenuto

42 Viz *O nové divadlo*, s. 24–30.

před závěrovou patetickou codou ve vyšší poloze hlasu bez závěru, Alexandr nasazuje ve vysoké poloze ve fortissimu s těžkými akcenty v explozívních dobách.)
Alexandr: Nu, ať tak (těžký akcent), ať onak, (malý výdech předtaktní k těžkému akcentu na těžkou dobu) praská to všude kolem nás jako v staré poloshnilé lodi, než ji rozdrtí opakované nárazy vln. (Největší hlasové vzepětí, vysoká poloha. Veliké ritenuto a první těžký závěr v poklesu hlasu: první tečka.) Zachraň se, kdo můžeš."[43]

Míra stylizace jevištní řeči byla ovšem v různých Burianových inscenacích různá. V *Dítěti*, odkud jsme vybrali svrchu uvedenu ukázku, byly podobným způsobem ztvárněny jenom některé úseky hry, jiné části rozvíjely se na úrovni více méně běžné divadelní mluvy konverzačního typu. Naproti tomu ve zmíněné inscenaci *Máje*, kde k výraznému odlišení přednesu od běžné všední mluvy vybízel již způsob, jakým sám básník v díle organizoval eufonii, deformoval Burian intonační a rytmickou linii deklamace způsobem krajně vyostřeným: podržoval např. básníkovu zvukovou osnovu v souhláskách, ale v samohláskách se lišil, měnil svévolně délky, přenášel jinak přízvuk, střídal násilně dynamiku a tempo, užívaje hojně např. akcelerace, a hlavně výrazně melodizoval a harmonizoval přednes, takže celek působil spíš dojmem vokální hudební skladby nežli recitace.[44]

Podobně zmuzikalizoval Burian — jak o tom svědčí dobové kritiky — jevištní řeč i v dalších subjektivovaně stylizovaných inscenacích tohoto období, v *Procitnutí jara*, *Evženu Oněginovi* i *Utrpení mladého Werthera*, ale také např. v *Krysaři*, ač libreta, o něž se tu opíral, zdaleka neskýtala z uvedeného hlediska takové možnosti jako Máchův *Máj*.[45]

Připomeňme si jako doklad alespoň jedno svědectví, které se vztahuje k inscenaci Dykova *Krysaře*. V Lumíru roku 1940 popisuje Josef Träger Burianovo hudební aranžmá jevištní mluvy v této inscenaci takto: „V Krysaři může Burian rozdělit úměrně proud do dvou dílů, jejichž předěl není jen vnější, nýbrž zdůvodněn postupem dramatické akce. První díl vystupňuje zvukově nadnesením přednesem Krysařovým, jehož se může odvážit jen hudebník. Stále se u nás ještě dost nedoceňuje, kolik zvukového bohatství umí Burian nadolovat z naší řeči. Připomíná nejednou Hilarovy pokusy se stylizovanou mluvou, která ovšem naráží na předsudky nedovzdělanců, opakujících proti stylizaci triviální

---

43 Tamtéž, s. 28–30. Na s. 29 Burian uvádí i notový přepis tohoto dialogu.

44 Viz mnemotechnický záznam zvukové režie *Máje* pořízený Lolou Skrbkovou (v jejím soukromém majetku), dále zvláště recenze šifer p: *Máchův Máj na scéně* (Ranní noviny 18. 4. 1935); v k: *Máchův Máj v jevištní inscenaci* (Lidové listy 18. 4. 1935); V. R. [Václav Růt]: *Evokace básníka* (Národní střed 18. 4. 1935). Ještě důrazněji prosadil se deformující tlak Burianovy režie v pojetí přednesu Máchovy básně v nastudování z roku 1936.

45 Viz např. výše již citované recenze a dále tyto recenze: Josef Träger: *Dykův Krysař v dramatizaci E. F. Buriana*, Lumír, r. 66, 1940, s. 211 n.; Jan Kopecký: *Krysař a jiné příběhy*, Studentský časopis, r. 19, 1939–1940, s. 182–183; k d: [Edmond Kondrád]: *Hudebník a ironik*, Lidové noviny 11. 1. 1940; Miroslav Rutte, *Dykův Krysař v D 40*, Národní listy 11. 1. 1940.

výhrady o nepřirozeném a přehnaném způsobu slovního projevu. Burianův Krysař se přímo a doslova rozezpívá opojením z lásky k Agnes. Je to vrchol první části, když se rozradostněný Krysař až zalyká přívalem milostného štěstí a kdy své nadšení stupňuje zpěvním refrénem: „Jak krásný je svět!" Vznáší se jako píseň zazpívaná plně a z nejhlubších plic, skandovaný výkřik a jásot, který zasypává posluchače a který připomene hlasově exaltované kadence Romana Tumy. Změřme si Burianovu uměleckou citlivost na scéně zcela protikladné: v jednom obrazu druhé části prosí zoufalá Agnes matku, aby jí vyprávěla pověst o zemi sedmi hradů. Jakoby con sordino tlumí Burian matčin přednes v ševel ztichlých úst dobásněný překrásně jevištní metaforou odvíjející se niti z bohatého kužele. Nejčistší poezie obestírá tento výjev stvořený jen hlasem a hudební ozvěnou."[46]

Jak je z uvedeného patrno, měla Burianova režie jevištní řeči vysloveně hudební inspiraci a techniku, a to nejenom co se týká koncíznosti tvaru, přesného rytmu, promyšlené dynamiky, nýbrž i co do intonačního vedení hlasů a jejich harmonického vyladění.

S tendencí směřující ke zhudebnění hercova mluvního projevu, setkáváme se ovšem v českém divadle také v případě jiných tvůrců. Trägrova připomínka hlasově exaltovaného projevu Romana Tumy nás upozornila na to, že Burianovo úsilí rozvíjené v tomto směru nebylo ničím výjimečným. Mohli bychom dále připomínat — kdybychom chtěli shledávat příklady obdobného úsilí — např. též „hudebně stylizovaný" mluvní projev Václava Vydry nebo Eduarda Kohouta. Mezi Burianovými snahami zhudebnit hercův mluvní projev a obdobnými snahami zmíněných předních herců českého moderního divadla existuje však zásadní rozdíl východisek: kdežto v případě těchto herců jsou uvedené snahy výrazem jejich touhy expresívně vyjádřit své vlastní citové rozpoložení, i bezměrnost lidského citu vůbec, v případě Burianově vycházejí z technicky odlišného principu režisérské subjektivace dramatického díla.

Burianovy pokusy zhudebnit hercův mluvní projev jsou markantním příkladem úsilí režiséra uplatnit svůj subjekt proti herci přímo v jeho nejvlastnější tvůrčí doméně. Burian — chtěje strhnout divákovu pozornost od herce k sobě — snaží se organizovat jevištní řeč, aniž přihlíží k detailnímu „obsahu" textu, podle jistých, často až násilně působících zvukových schémat a vyostřuje někdy hudební stylizaci mluvy až do té míry, že se tato mluva podobá víc zpěvu nežli mluvě. I v tomto případě má stylizace mnohdy ráz schválnosti. Avšak právě ta nás upozorňuje na existenci činitele, který stojí nad vším, co se na jevišti děje — osoby režiséra.

Ze srovnání Burianovy zvukové režie jevištní řeči s postupy Máchovými vyplývá, že ani v tomto případě „násilí" páchané tvůrcem na jazyce a rozrušující naši pozornost, navyklou na konvenční způsob mluvy, není projevem nějaké režisérské svévole, nýbrž nutným předpokladem toho, aby i dramatické dílo působilo plně ve smyslu estetickém.

46 Podrobný odkaz viz v poznámce předchozí.

Zbývá nyní určit místo tohoto stylizačního postupu ve významové výstavbě Burianových dramatických děl.

Obdobně jako u Máchy i u Buriana snaha subjektivovat dílo má nezbytně za následek oslabení logického sepětí mezi tématem a jazykovou složkou, v tomto případě především mezi tématem a zvukovou reprodukcí jazykové složky. Toto konstatování se však netýká paušálně jenom vztahu jazykové složky k celkové tematizaci díla, nýbrž i jejího vztahu k nižším tematickým útvarům. Jako ostatně každé hudební ztvárnění textu i Burianův způsob zvukové organizace hercovy mluvy, subjektivisticky znásilňující, deformující přirozenou rytmickomelodickou a dynamickou linii české věty, stírá významovou určitost jednotlivých slov i jejich konfigurací, celých vět, ba celých textových pasáží.

Nicméně tímto konstatováním nemá být řečeno, že se tu zvuková reprodukce textu stávala předmětem formalisticky samoúčelné hry. Ač v důsledku rozrušení přímé závislosti této reprodukce na složkách tematických docházelo k oslabení referenční funkce jistých pasáží, ve svém celku stávala se jazyková složka při tomto způsobu reprodukce důležitou významovou kvalitou. Na jedné straně Burian významovou rovinu díla záměrným zanedbáním, zploštěním a zamlžením detailních významů ochudil, na druhé straně však esteticky působivým zvukovým postižením básnické myšlenky v její totalitě, vyjádřením celkového smyslu díla, toto ochuzení plně vynahradil. Divák si tudíž mohl někdy stěžovat na to, že muzikalizovaný mluvní projev Burianových herců zatemňuje obsah dílčích úseků hry, ale nemohl zůstat nezasažen celkovým významovým efektem tohoto způsobu stylizace herecké mluvy.

Dokazují to mimo jiné též četné kritické ohlasy Burianových představení. I když mnozí kritikové Burianovu práci s hercovým hlasem zamítali, nikdy neodepřeli uznat, že umná nerealistická mluvní interpretace textu v divadle D je esteticky neobyčejně působivá a že — ač se často pohybuje na samé hranici srozumitelnosti — není nijak na překážku dokonalému pochopení a procítění významových složek hry.[47]

Uveďme tu za všechny kritické ohlasy alespoň jediný — Vodákovo kritické posouzení Burianovy práce s jevištní mluvou v inscenaci Evžena Oněgina: „Je pro naše divadlo jen ziskem, že se E. F. Burian nebojí romantického patosu," píše Vodák, „že do něho stylizuje přednášení Puškinových dojatých nebo nyvých nebo rozdutých veršů a že kadencováním, pomlkami, odstíny tempa a tónu zvyšuje citové jejich znění, jejich zamyšlenost nebo smutek, jejich prudké pobouření nebo vyplašení. Jeho Taťána ve výkonu Burešové nabyla tím ve svém dívčím toužení, planutí, svěřování, truchlení lyrické krásy, které na našem operním jevišti nebo ani v dojmech čtenářských ještě neměla, dochází ke zvukům nevýslovné ptačí něhy a ptačí bolesti, vlhne jarním rozjihnutím, zdvihá se nad-

47 Výmluvný doklad nalézáme např. v recenzích o Burianově experimentálním večeru máchovské lyriky *Ani labuť ani Lůna*, uspořádaném u příležitosti stého jubilea Máje 19. června 1936; přes uváděné výhrady vyznívají tyto recenze nakonec ve prospěch Burianova stylizačního postupu, viz např.: — e s: *Máchova lyrika v D 36*, Právo lidu 21. 6. 1936; I f [Irma Fischerová]: *Ani labuť ani Lůna*, Národní osvobození 21. 6. 1936, ranní vyd.; j v [Jindřich Vodák]: *Další oslava Máchova v D 36*, České slovo 21. 6. 1936.

létajícími křídly. Její slzné, štkavé, zajikavé ronění dopisu! Její obchůzka opuštěným bydlištěm Evženovým!"[48]

5

Obdobně pak, jako se snaží z pozice ústředního subjektu díla stylizovat hercův projev mluvní, usiluje Burian subjektivně stylizovat i jeho projev mimicko-gestický a pohybový.

Toho si povšiml ve zmíněné studii svého času i Adolf Scherl, i když nemluví přímo o subjektivaci tohoto projevu ze strany režiséra, ale přičítá Burianovu snahu určovat do detailu stylovou podobu hercova projevu i v tomto směru na vrub jeho úsilí o celkové „zmuzikalizování" hereckého výkonu: „Toto 'hudební' propracování hereckého výkonu netýkalo se jen řeči, která v tom ohledu byla svou akustickou povahou zřejmě materiálem nejtvárnějším," píše Scherl v citované studii *E. F. Burian divadelník*. „Týkalo se i gesta, jež Burian rytmizoval obdobným způsobem, takže se nezřídka blížilo prvku taneční skladby, a celého hercova pohybu."[49]

K tomu nutno dodat, že se Burian nespokojil jenom s propracováváním gesta a pohybu v užším smyslu slova, ale že se snažil propracovávat i mimiku hercova obličeje: všechny prvky hercova pohybového projevu měly být v Burianových inscenacích spjaty vnitřní zákonitostí, která měla svůj původ v režisérovi.

V čem pak záležela Burianova organizace hercova mimicko-gestického a pohybového projevu? Jaký charakter mělo „hudební propracování" hercova výkonu, o němž se zmiňuje Scherl?

Řečeno stručně — i v tomto směru záležela subjektivace hereckého výkonu ze strany režiséra v potlačení hercovy individuality, pokud se projevovala snahou herce jednat v rámci dané role „přirozeně", jednak ve vtěsnání herce do „kadlubu" vytvořeného režisérem do značné míry na něm nezávisle, někdy i v rozporu s jeho přirozeným pohybovým projevem. Burian — jak uvádějí členové jeho souboru a jak dotvrzuje i soudobá kritika — propracovával u každého jednotlivého hereckého výkonu tento „kadlub" do nejjemnějších pohybových podrobností. Do nejmenšího detailu předepisoval herci každý záchvěv obličeje, gesto, krok, přijímaje z toho, co „přinesl" herec, co se zrodilo (někdy i z nahodilé improvizace) při zkouškách na jevišti, pouze taková řešení organizace pohybových akcí, která zcela přesně korespondovala s jeho celkovou inscenační koncepcí.[50] Nezůstal přitom jen u obvyklé míry režisérské stylizace. Ve svém úsilí o subjektivaci hereckého výkonu šel tak daleko, že celý pohybový projev herců stylizoval, a to i ve hrách realistické stylové provenience, do podoby pro-

48 Viz j v [Jindřich Vodák]: *Puškin v D 37*, České slovo 28. 1. 1937.

49 Viz *K dějinám české divadelní avantgardy*, s. 251.

50 Srov. např. s tvrzením Loly Skrbkové v článku *Pohled nazpět* (Listy pro umění a kritiku, r. 3, 1935, s. 270–274) a v cit. interview v Mladé kultuře, s. 96–97, a s názorem Jana Mukařovského v článku *D 34 — D 48 ve vývoji českého divadla* (Umělecký měsíčník D 48, 1947–1948, s. 346–347).

jevu pantomimického nebo dokonce tanečního.[51] Potvrzuje to i zachovaný fotografický materiál z inscenací tohoto období, např. fotografické záběry herecких akcí z inscenací *Písně písní*, *Mistra Pletichy*, *Milenců z kiosku*, *Každý něco pro vlast* a *Hamleta III.*, jasně dokládají, že Burian někdy pojímal herecké akce po stránce pohybové jako akce pantomimicko-taneční.[52]

Takové pojetí herectví kladlo ovšem zvýšené nároky na fyzickou přípravu herce pro jeho povolání. Burian považoval za samozřejmost, že herec je fyzicky plně disponován zvládnout všechny pohybové úkoly, které před něho režisér staví. Proto od něho také požadoval, aby se udržoval ve fyzické kondici jako atlet, aby trénoval jako boxer nebo plavec a stále více vypracovával své tělo ke stylu hry — jak praví — „hmota proti hmotě". Navíc předpokládal u něho též vlohu taneční. „Tanečníkem je bezpodmínečně každý herec," tvrdí Burian ve své přednášce *Dynamické divadlo* z roku 1929. A hned zdůvodňuje, proč tomu tak musí být: „Divadlo potřebuje jeho tanečnost k melodickému a rytmickému vyplnění prostoru."[53] Burian si ovšem nepředstavuje, že každý herec bude ovládat umění tance jako Duncanová nebo Laban. Ale podle jeho názoru obdobně jako každý tanečník musí každý herec perfektně ovládat své svaly, a také musí umět reagovat na sebemenší podnět, zvuk nebo třeba jen gesto, musí zkrátka mít vrozený smysl pro rytmus i melodickou linii pohybu. Tanečník musí být latentně vepsán v celém hercově pohybovém projevu.[54]

O tom, že takové herce-tanečníky Burian ve svém souboru měl, svědčí řada soudobých referátů. Josef Träger např. již po první sezóně vyzdvihoval „taneční lehkost, s níž se pohybují Burianovi herci, promyšlenost každého pohybu, přesnost každého kroku a matematicky vypočítanou dráhu každého poskoku".[55] Ostatně skutečnost, že mnozí z těchto herců mohli být uplatňováni též v Burianových představeních baletních, svědčí tu sama o sobě.

Přehlédněme ještě jednou ve stručnosti, jakými důsledky se v poměru k mimicko-gestické a pohybové složce hercova výkonu projevuje Burianova subjektivační snaha. Odnímaje herci možnost vystupovat v dramatickém díle jako subjekt, připodobňuje Burian ve svých inscenacích herce loutce. Hmota hercova těla stojí tu proti hmotě jeviště. Ve snaze zrušit mrtvou hmotnost jeviště užívá Burian kinetických dekorací (někdy pohybují dekoračními prvky na jevišti sami

---

51 K tomu bylo by možno uvádět množství dokladů, zejména pak soudobé recenze. Za všechny připomínám alespoň dvě recenze na inscenaci hry Gyuly Haye *Hráz na Tise:* Karel Engelmüller: *Hráz na Tise, Divadlo D 37 v Mozarteu* (Národní politika 3. 9. 1936): s: *E. F. Burian zahajuje* (Ranní noviny 3. 9. 1936). V uvedených recenzích se tvrdí, že Burian v této hře stylizoval pohybové akce herců až do panoptikální loutkovitosti: herci prý buď vyčkávavě stáli v sošných postojích, nebo se pohybovali se strojovou přesností, vedli každé gesto, pohyb po přesně vypočtené linii atd.

52 Některé z fotografických snímků tohoto druhu přetiskuje Adolf Scherl v obrazové příloze své studie *E. F. Burian divadelník*, jiné pak Miroslav Kouřil v automonografii *Čtyřicet šest spoluprací s E. F. Burianem* (Acta scaenographica, r. 4–8, 1963–1968, passim). Viz také obrazovou přílohu v tomto sborníku.

53 Viz *O nové divadlo*, s. 14.

54 Tamtéž.

55 Viz Josef Träger: *E. F. Burian a D 34.* Magazín DP, r. 2, 1934–1935, s. 73–77.

herci). Zvýrazňuje úlohu světla (třeba v podobě světelných obrazů, filmu) a také zvuku, aby těmito domněle nehmotnými prostředky posílil snový ráz divadelního předvádění. Obdobně jako celé jeviště uvádí do pohybu i herce. I v tomto případě — stejně jako v případě neživých součástí scény — přitom usiluje zrušit dojem hmotnosti hercova těla tím, že jeho pohyb co nejvíce odlehčuje. Činí to až v té míře, že se pohybový projev herců divadla D nakonec podobá pohybovému projevu pantomimů a tanečníků.

Povšimněme si, jak nápadně často objevují se v referátech, které se zabývají hereckými výkony v Burianových představeních, pojmy jako „taneční lehkost", „lehký", „lehkost" atp. Tak např. v referátu značky -ever o Burianově inscenaci *Kavárny na hlavní třídě* se hovoří o jedné scéně, jíž vévodí postavy kavárníka a jeho manželky za pokladnami, jako o „scéně plné vzruchu a komičnosti, tak prolnuté hudebním rytmem, že se jí dostává lehkosti baletu".[56] Kurt Konrad charakterizuje inscenaci hry *Každý něco pro vlast* jako „lehké, rozezpívané a roztančené pizzicato"[57], na Josefa Rybáka pak působí inscenace *Leonce a Leny* „jako hravě půvabný rej, v němž se střídá groteskní maškaráda se šťastnou, skotačivou lyričností",[58] A. M. Píša oceňuje v představení *Paříž hraje prim* „ustavičně proměnlivý až k závrati stupňovaný pohyb v barvách a světlech".[59] Rovněž Adolf Scherl, má-li určit povahu pohybové složky Burianových inscenací po této stránce, uchyluje se hojně k takovým slovům: *Ples manekýnů* režíroval podle něho Burian ve stylu „hravé, nadlehčené grotesky", *Leonce a Lenu* v Burianově koncepci označuje za „nadlehčenou harlekynádu", scénám *Paříž hraje prim* vtiskl prý Burian až „poetickou nadlehčenost".[60]

Burianovo úsilí o „odhmotnění", „vylehčení", „zloutkovění" pohybu herců na scéně nesporně velmi silně přispívalo k vytvoření divákova dojmu, že přihlíží čemusi ne zcela skutečnému, pouhému pomyslu, že se dívá na křehký, prchavý sen. To byl ovšem důležitý příznak charakteru významové výstavby Burianových inscenací. Vždyť co jiného je Burianova snaha odejmout jevištním objektům (včetně herce na tento objekt degradovaného) jejich hmotnost, uvést je do pohybu, a vtisknout jim tak potřebnou lehkost, nežli projev vnitřního puzení představit divákům prostřednictvím jevištních znaků svět nikoli už jako svět skutečných předmětů, nýbrž jako svět nehmotných a pomíjejících vidin, v něž se tyto předměty mění v jeho obraznosti.

Z toho, co bylo řečeno, je patrno, že ani v tomto směru Burianovo propracování hereckého výkonu — stejně, jako tomu bylo v případě hercova mluvního projevu — nemělo ráz stylizační samoúčelnosti. Burianův stylizační postup umrtvil sice vnitřní obsah skrývající se pod živým a bezprostředním pohybovým jednáním herce, ale na druhé straně vytvořil novou kvalitu, kvalitu, která hrála důležitou roli v celkové významové výstavbě inscenace. I tento postup — obra-

56 —e v e r : *Nová sociální hra v D 34,* A-Zet 4, 11. 1933.
57 Kurt K o n r á d : *Klicpera v D 37,* Tvorba, r. 11, 1936, č. 49.
58 — á — [Josef Rybák]: *Nová premiéra v D 38, Büchner: Leonce a Lena.* Rudé právo 27. 1. 1938.
59 A M P [A. M Píša]: *Villon v D 38.* Právo lidu 24. února 1938.
60 Viz *K dějinám české divadelní avantgardy,* s. 201 a 266–267.

cející pozornost od hereckých postav-loutek k režisérovi, nemálo přispíval ke křehké senzuální kráse Burianových inscenací a posiloval jejich vysloveně lyrický ráz.

6

Vraťme se nyní k otázce, co v herectví divadla D převažovalo, zda složka „prožívání", či složka „představování".

Ukázali jsme, že Burian — ve snaze prosadit do centra všeho scénického dění vlastní individualitu — potlačoval samostatně se prosazující individualitu herce a ostře stylizoval hercův mluvní i mimicko-gestický a pohybový projev, a to až do té míry, že projev mluvní se blížil projevu pěveckému a projev mimicko-gestický a pohybový projevu tanečnímu.

V úvodu této stati jsme ovšem také podotkli, že nehodláme nikterak tvrdit, že by se snad tzv. „herecký prožitek" v kreacích Burianových herců vůbec nevyskytoval, že však — podle našeho soudu — šlo o fenomén jiného druhu, nežli byl ten, který vznikal při realistické interpretaci dramatického díla, na základě hercova „přetělesnění" v postavu a jejího individuálního prožití. Pokusme se nyní v krátkosti určit, o jaký druh prožitku v případě herectví Burianových herců šlo a jaké místo tento prožitek zaujímal ve výkonech těchto herců v poměru k subjektivačnímu úsilí režiséra.

Východiskem buďtež nám tytéž výroky E. F. Buriana o „hereckém prožitku" z knihy *Pražská dramaturgie 1937*, které uváděl Adolf Scherl na podporu svých tvrzení, že v herectví divadla D 34 — D 41 dominovala složka „prožívání" nad složkou „představování".[61] Povšimněme si nejprve Scherlem citovaného výroku druhého. V úplnosti zní tento Burianův výrok takto: „Nejdůležitějším projevem umělecké geniality je prožitek. Režisér může všecko herci naaranžovat, může mu vymodelovat všechno od pohybu v prostoru až po masku, může jeho postavu světlem překreslit nebo dokreslit, ale jedno nemůže: dát mu prožitek. Bez prožitku není hereckého výkonu, bez prožitku stává se herec více či méně dobře naaranžovanou loutkou."[62] Z kompletní citace samého tohoto výroku ovšem poznáváme, že Burian, užívaje pojmu „herecký prožitek", měl na mysli něco jiného nežli Scherl. Co měl na mysli, to velmi přesně ukazuje také pasáž ve zmíněné Burianově knížce bezprostředně po tomto výroku následující, pasáž, v níž si Burian všímá „hereckého prožitku" z hlediska tzv. rutinérských šablon: „/.../ dědicem slavného Dottore s přimísením několika stránek charakterů takového Pantalona nebo, chceme-li jít ještě dál, takového Břichopase, zrodil se v herecké hantýrce v našich časech na všech jevištích trvající typ bonvivanta. /.../ Pročpak asi můžeme na scéně zhlédnout čtyři šablony bonvivantů, z nichž jenom jeden bude geniální výkon? /.../ Protože jenom jeden z nich přináší do svého typu prožitek. Protože jenom jeden z nich nezůstává mechanicky na po-

61 Viz pozn. č. 13.

62 Viz E. F. Burian: *Pražská dramaturgie 1937*, s. 58 (ve sborníku *O nové divadlo* s. 94–95).

vrchu své šablony a vytváří kolem sebe ono dramatické napětí, které je jedině prožitek schopen umožnit."[63]

Jak patrno, nevolá zde Burian vůbec po takovém „prožití" role bonvivanta, které by tento typ plně „individualizovalo" a proměnilo v životně pravděpodobnou postavu. Volá po „prožití" úlohy bonvivanta v rámci této ustálené šablony. Jinými slovy: herec je podle něho povinen plně zachovat v tomto případě tradicí (a jindy zase režisérem) předepsaný mu ostře stylizovaný tvar figury, ale zároveň i má se snažit takto koncipovanou postavu prožitkem „opodstatnit", „odůvodnit", a tím i „zživotnit". Co myslil Burian pod pojmem „herecký prožitek", rozpoznáme ještě lépe z té pasáže v brožuře *Pražská dramaturgie 1937*, ze které vybírá Scherl k podepření své teze první jím uváděný citát. V této pasáži se Burian na příkladu postupu, jímž se „tvořivé" divadlo vypořádává s úkolem jevištně předvést fyzickou práci, pokouší vyložit problém specifičnosti divadelní tvorby. Burian si klade nejprve otázku, jak vůbec lze téma „práce", aby působilo pravdivě, na jevišti ztvárnit. Jeho pojetí divadla ovšem vylučuje, aby se na jevišti předváděly různé pracovní úkony naturalisticky, aby herec na jevišti skutečně manuálně pracoval. Avšak dá se takové téma vyjádřit jenom v náznacích? Sotva asi. Jestliže má divák získat dojem, že přihlíží skutečnému „kácení stromů v lese" nebo „práci při stavbě průplavu", musí jistou „pracovní" akci před sebou přímo vidět. K tomu, aby předváděnému plně uvěřil, nestačí ovšem pouze to, že režisér výjev patřičně zaranžuje. „Tu" — praví Burian (a po něm opakuje i Scherl) — „hlavní tíže spočívá na herci a na jeho prožitku situace."[64] Co je to „prožitek situace", ukazuje pak vzápětí: „Prožitek situace je prožitek pracovní skutečnosti, je to prožitek stejně psychologický jako fyziologický. /.../ Jako jeviště si zde vytváří novou pracovní skutečnost, jako se na jevišti staví několik typů všem známého a přece neznámého prostoru, herec vytváří svoje pracovní tempo, unavuje svou duši i své svaly několika typy únavy, přerodu a charakteru, které vyvěrají z prožitku."[65] Burianovi přitom nejde o celkové prožití této situace v rámci role, nýbrž o postupné předvedení prožitků různých jejích detailů: „Jevištní tvorba přihlíží především k tomu, aby objevila detaily prožitku a uváděla je v posloupné konstrukci na scénu. Detaily: úsměv, křečovitá ruka, otočení hlavy, hra zad, zvolněný nebo nervový krok, ruka, která chce hladit a nepohladí, různé význačné stisky rukou, pauza ve slově, rychlé změny tempa ve scénách apod., to jsou stavební kameny, vyrostlé z prožitku, které dokreslují hru a přesvědčují o pravděpodobnosti hry."[66]

Toto včleňování různých detailů prožitků v celkovou výstavbu role připomíná silně montážní metodu kompozičně-tematické výstavby básnického díla, např. metodu Máchovu. Podobně jako básník, který někdy — právě jako to činil Mácha — vcelku mechanicky uvádí do svých děl prožitky různých skutečnostních dějů, má podle Buriana i herec zachycovat ve své paměti jisté detaily sku-

63 Tamtéž.
64 *Pražská dramaturgie 1937*, s. 51–52 (v knize *O nové divadlo* s. 87–89).
65 Tamtéž.
66 Tamtéž.

tečnosti, a ty pak včleňovat v souladu s celkovou linií jevištního díla do své role. V ní potom tyto prožitky skutečnosti vytvoří v kontextu s umělou skutečností hry onu příslovečnou „špičku nosu", podle níž se portrétovaný v obraze nakonec přece jen pozná.

K otázce „hereckého prožitku" se Burian vyslovuje také ve své přednášce *Dynamické divadlo* z roku 1929. Praví tam: „Nemluvme již o herci jako o představiteli. Herec nepředstavuje zrovna tak, jako režisér nerealizuje. Herec, jakmile vstoupí na jeviště zanechává za sebou vše, co tvoří jeho intimní život, vše, co ho oddaluje divadlu a obecenstvu. Je stejným aktérem jako žonglér, jako klaun, který nevystupuje v manéži, nýbrž v ní žije. Jako orchestrální hráč stává se nepojmenovatelným členem souboru, jakmile pozvedne dirigent taktovku, tak herec stává se součástí jevištního prostoru, tvárným materiálem scény, když inspicient dává znamení k rozevření opony. /.../ Není v něm civilní individuality, jakmile si stoupne do tepla ramp a reflektorů. Je individualitou jenom v tempu hry, tak jako útočník nebo brankář při fotbale. Podřizuje se sebekázni, která je reprezentována vůlí režisérovou. Režisér je hercovým protějškem, jeho doplňkem. Herec zahazuje svou vlastní tvář i tvářnost. Znovu ožívá každou novou rolí."[67]

I Burian si tedy přál, aby herec svou roli na scéně prožíval. Leč pod pojmem „prožívat roli" myslil něco jiného nežli „prožívání" postavy. Herec na scéně měl se snažit — podobně jako žonglér nebo klaun — ve všech úkolech, které před něho divadlo klade, na jevišti „žít". Jeho samostatný tvůrčí přínos se tudíž měl obrážet nikoli především v jeho výlučném výkonu v představované postavě, nýbrž v celé „harmonii jeviště".

O tom, že právě takový druh prožitku byl charakteristický pro herectví uplatňující se v Burianových inscenacích, podává svědectví soudobá časopisecká kritika. „ /.../ i sóla zdají se zpívána nebo říkána sborem," píše např. Jindřich Vodák v referátu věnovaném právě založenému D 34 na okraj jeho úvodní inscenace — Kästnerovy lyrické montáže *Život za našich dnů*; „ /.../ všichni jsou naladěni do téhož základního tónu, v témž společném duchu, a všichni se duševně účastní každého jednotlivého projevu. E. F. Burian, sám všecek nabitý proudnou, vášnivě rozeznělou duševní hudbou, umí své oddané, vnímavé spolupracovníky zlyričtit tak, že málokdy a málokde uslyšíme věty stejně napojené dumavým, zjitřeným smutkem, nebo stejně vrhané s pohrdavou ironií."[68]

Nezasvěceného čtenáře může uvádět v omyl třetí Burianův výrok citovaný Scherlem, výrok, v němž se Burian — když explikuje svou představu o „hereckém prožitku" — odvolává na K. S. Stanislavského, který prý ukázal, co je to prožitek na divadle. To však může tohoto čtenáře mást jen do té chvíle, dokud nevezme v potaz Burianovu partii o herectví z jeho knížky *Pražská dramaturgie 1937*, z níž byl výrok vybrán, jako celek. Autor se zde totiž mimo jiné podrobně zabývá problémem poměru K. S. Stanislavského k hercům. Burian ovšem oceňoval velký přínos Moskevského uměleckého akademického divadla,

---

67 Viz *O nové divadlo*, s. 13.

68 Viz j v [Jindřich Vodák]: *Kantáta s přídavkem*. České slovo 28. 9. 1933.

i když mu umělecký názor tohoto divadla byl cizí. Toto divadlo bylo mu totiž příkladem vyspělého stupně jevištní tvorby. Avšak proto také odporoval tvrzení, že toto divadlo postrádalo jednotící sílu vyhraněné osobnosti režisérské: s velikými pochybami přijímal informace Stanislavského žáků, že v onom divadle byla režisérova osobnost jaksi „rozdělena mezi herce" a že Stanislavskij hrál tu úlohu pouhého pedagoga. Burian byl skálopevně přesvědčen, že Stanislavskij byl stejně tak určující osobností režisérskou jako každý jiný režisér tvořící ze své tvůrčí podstaty: rozdíl mezi Stanislavským a jinými režiséry spočíval podle něho v tom, že tento průkopník realismu na ruském jevišti zakrýval svou individualitu z důvodů taktických pláštíkem tzv. „herecké svobody". „Všechno, jak se zdá," píše v *Pražské dramaturgii 1937*, „ukazuje na to, že Stanislavskij byl přece jenom něco více než psychologem a pedagogem svého ansámblu. Leccos z jeho tvorby nasvědčuje tomu, že dovedl znamenitým způsobem obeplout hereckou psychózu a že dovedl namluvit svému ansámblu, že on, jako osoba, se vlastně ztrácí v tvorbě herců."[69]

Ani v tomto případě Burian naprosto nepřipouštěl, že by herec mohl být východiskem náročné jevištní tvorby. Divadlo představovalo mu vždy v zásadě „syntetickou formu, která přichází v život jedině tehdy, jsou-li v ní svéprávně a rovnoprávně rozvinuty všechny složky umělecké tvorby".[70] Herec však ze svého postavení podle jeho názoru nemůže při nejlepší vůli svéprávnost a rovnoprávnost složek dramatického díla zajistit. Toho je podle něho schopen toliko režisér. „A kde je ono funkční centrum, které určuje proud kompozičního dění tohoto divadla?" ptá se ve stati *Zameťte jeviště*. „Je to herec? Ne, protože on je jednou z mnoha složek v této velkolepé kolektivní formě. Je to dramatik? Ne, protože on stejně jako herec vykonává jen svoji část na výstavbě divadla. Je to režisér, který stojí nad všemi těmi složkami, ovládá je, spřádá a komponuje, nebo, lépe, instrumentuje divadelní partituru přesně do taktu, přesně do tempa, přesně v barvě, tónu, v souzvuku i v polytonálním ději."[71]

7

Z toho, co jsme o herectví Burianova D 34 — 41 poznali, nabízí se tento stručný závěr: Herec v Burianových inscenacích je toliko jednou ze svébytných vzájemně si rovnoprávných složek divadelního díla. Tím je určena i míra jeho tvůrčí svobody, jeho možností samostatně se ze sebe tvořit v rámci daném textem. V inscenacích subjektivovaných z pozice režiséra je tato míra ještě více omezena, neboť režisér může vysunout do popředí svůj vlastní subjekt jenom za tu cenu, že co nejvíce potlačí proti němu se manifestující subjektivitu herce. Zde se Burian do jisté míry snaží „degradovat" herce až na více méně bezvolný nástroj svých tvůrčích záměrů, na režisérem řízenou „loutku". Tato snaha nepro-

69 *Pražská dramaturgie 1937*, s. 53 (v knize *O nové divadlo* s. 90).
70 *Pražská dramaturgie 1937*, s. 50 (v knize o *O nové divadlo* s. 87).
71 E. F. Burian: *Zameťte jeviště*. Praha 1936, s. 24–25 (v knize *O nové divadlo*, kde je stať přetištěna, je citát na s. 48).

sazuje se však v Burianových inscenacích beze zbytku. Na cestě za dokonalým estetickým tvarem končí Burian ještě daleko před závěrečným cílem tohoto úsilí: u tzv. „hereckého prožitku". V rozmezí svého divadelního názoru připouští totiž účast hercova prožitku, tedy i hercova individuálního nasazení, při ozvláštnění a „odůvodnění" role. V Burianově pojetí ovšem prožitek nepředstavuje konečnou metu herecké tvorby, ale toliko prostředek k „rozžití" jeviště. Ale právě tento druh prožitku, který nemá nic společného se starým hereckým „prožíváním" předváděných postav, uchovával i Burianovu divadlu D 34 – D 41 charakter divadla, které dokázalo uchvacovat diváky plným uplatněním emočních stránek svého projevu.

Pozn. autora:
Studie byla napsána roku 1970 pro III. svazek Závodského edice *Otázky divadla a filmu* a měla zde vyjít roku 1972. Byla redaktorem přijata k tisku, vysázena, ale po provedení stránkových korektur ze svazku vyřazena, ježto autor nezískal souhlas zaměstnavatele k veřejnému vystupování. V přepracované podobě vstoupila jako poslední kapitola do autorovy monografie *Poetické divadlo E. F. Buriana*, připravované k vydání ve *Spisech Janáčkovy akademie múzických umění*, ale ani tento spis, ač úplně dohotoven, nesměl z téhož důvodu posléze vyjít a oficiálně nebyl zveřejněn dodnes.

LA CONCEPTION DE «L'ACTEUR CRÉÉ PAR LE METTEUR EN SCÈNE» CHEZ E.F. BURIAN

Au milieu des années trente, le metteur en scène d'avant-garde E.F.Burian (1904–1959) a fait au Théâtre D, le sien, une expérience qui à ce jour n'a pas eu de précédent dans l'art dramatique tchèque: à l'exemple des poètes romantiques, mais aussi à celui des poètes modernes, il essayait dans nombre de ses mises en scène (surtout dans celles de *Mai,* du *Bourreau,* du *Réveil du printemps,* d'*Eugène Onéguine,* des *Souffrances du jeune Werther,* de *Hamlet III,* du *Chasseur de rats et dans d'autres encore)* de rapprocher le théâtre, genre d'art par sa nature objectif, des genres nettement subjectifs, la poésie lyrique et la poésie épique subjectivée. Le principe de ce rapprochement était le principe créateur même de la poésie — celui de la subjectivation de l'image de la réalité représentée.

À l'imitation de ce que fait dans ses oeuvres le poète, il tâchait donc d'être présent dans ses mises en scène comme leur sujet noétique manifeste. En tant que personne physique le metteur en scène Burian restait, bien sûr, en dehors de la scène, néanmoins il stylisait l'image entière de façon à détourner l'attention du spectateur de la réalité représentée vers le metteur en scène. C'est qu'il stylisait cette image non pas comme une action immédiate, comme c'est de règle au théâtre, mais comme sa déposition complémentaire sur ce qui s'était passé longtemps auparavant, comme la reconstruction d'une réalité déjà éteinte. Le but de cet acte créateur était non seulement de particulariser l'image de la réalité par son aspect subjectif, mais aussi d'expliquer, en même temps que la réalité, sa propre personnalité.

Ceci amenait chez Burian une nouvelle conception du jeu de l'acteur. En des oeuvres où tous les ressorts devaient servir non seulement à la représentation directe de la réalité, mais aussi à celle du facteur qui médiatise la connaissance de cette réalité, le jeu de l'acteur ne pouvait évidemment pas conserver, comme seul composant, sa forme traditionnelle, la forme d'un élément reproduisant fidèlement la vie réelle. De même que d'autres composants, le jeu de l'acteur acquérait, dans le processus des transformations du système représentatif de Burian, une fonction nouvelle — celle d'un instrument de la subjectivation de l'image de la réalité par le metteur en scène.

Du point de vue de la participation de sujets créateurs à l'oeuvre théâtrale de E.F.Burian, le problème de la subjectivation apparaît avant tout comme celui du rapport de l'artiste et de l'acteur.

Même dans la mise en scène habituelle, il existe, entre le metteur en scène et l'acteur, toujours une certaine contradiction. C'est que l'acteur n'est jamais qu'un matériau passif de l'oeuvre, mais qu'il est aussi un sujet capable de s'emparer de la réalité d'une façon tout à fait autonome, tout comme le metteur en scène. De là provient une certaine tension entre l'effort artistique du metteur en scène et de celui de l'acteur — deux sujets noétiques autonomes se trouvant face à face.

Dans le type habituel de l'oeuvre dramatique où le metteur en scène reste à l'arrière-plan, cette contradiction se résout d'ordinaire par une entente qui est un compromis. Dans une oeuvre subjectivée, une entente de ce genre n'est pas possible. La présence du metteur en scène dans l'oeuvre ne serait pas suffisament visible si l'acteur s'opposait à lui, en représentant la réalité, muni de sa propre subjectivité. Voilà pourquoi — s'il veut attirer l'attention du spectateur même par l'intermédiaire de l'acteur vers soi-même — le metteur en scène doit supprimer le plus possible l'individualité de l'acteur et la remplacer dans ses manifestations par sa propre individualité.

C'est ici qu'est l'origine de l'idéal bien connu et jamais réalisé du théâtre moderne — l'idéal d'un acteur-marionnette. La marionnette, acteur inanimé, simple chose, est privée de toute subjectivité propre. Elle n'est qu'une création subjective de son créateur qui peut introduire en elle des significations du dehors comme il lui plaît. À la différence de l'acteur, la marionnette peut donc parfaitement exprimer le sujet du créateur.

Burian s'efforce, dans ses mises en scène subjectivées, de supprimer le plus possible l'individualité de l'acteur et — au figuré — d'insérer dans l'espace du corps de l'acteur vidé de l'esprit une partie de sa propre âme. Il ne va pas aussi loin que d'autres metteurs en scène modernes pour remplacer, ne fût-ce qu'en des réflexions théoriques, l'acteur par une marionnette. Pour lui, l'acteur ne cesse de rester l'intermédiaire le plus vivant entre sa personne et le spectateur. Pour lui il ne s'agit que d'assimiler l'acteur à une marionnette quant à ses manifestations mimico-gestuelles et dynamiques, c'est-à-dire de le forcer de surmonter sa propre nature «naturaliste» et de donner à sa voix et à ses gestes exactement l'expression qu'exige la conception du metteur en scène. Toutefois la tendance à imprimer à l'acteur un caractère de marionnette est très forte chez Burian souvent même dans ses mises en scène de pièces réalistes.

Le moyen essentiel auquel recourait Burian pour la subjectivation , par le metteur en scène, de «l'élément acteur» était avant tout la formation stylistique du son , à l'origine duquel, sur la scène , est l'acteur , c'est-à-dire ses manifestations par la parole et par le chant.

Ce fut une fois de plus l'étude des oeuvres poétiques, surtout de celles du poète tchèque K.H.Mácha, qui confirma Burian dans la conviction qu'il fallait styliser subjectivement la parole scénique de l'acteur du point de vue du metteur en scène. En examinant l'euphonie dans les oeuvres du poète cité, il se rendait compte de ce que la pleine manifestation du créateur sur la scène en tant que sujet ne pouvait se réaliser sans que soit organisé le langage de l'acteur, au point de vue du thème aussi bien que du son, à savoir sans que ce langage soit recréé de façon à s'éloigner du langage courant pour acquérir à lui seul la valeur d'un produit d'art.

Évidemment, en comparaison avec le poète qui s'exprime par ses propres mots, Burian, stylisant la parole de l'acteur, était limité par le texte donné. Dans les cas où il n'écrivait pas lui-même ses livrets reprenant ceux rédigés par autrui, il ne pouvait fonder l'organisation phonique de la parole scénique sur son propre choix des mots, sur leur agencement, leur arrangement métrique, etc. Bon gré mal gré il devait, en une grande mesure, accepter pour base l'organisation de la parole scénique comme donnée d'avance, tout comme le texte d'autrui et son organisation phonique.

Cependant il réussissait facilement à surmonter ce fait justement sur le plan de la reproduction du text par la parole. En arrangeant la parole de l'acteur, il organisait, en principe, nouvellement la distribution des accents, des longueurs, des pauses et transformait ainsi le rythme du langage en général. En plus il stylisait la parole de l'acteur en particulier au point de vue de l'intonation et du mouvement, lui imprimant aussi des qualités que le poète est incapable d'imprimer au mot écrit, cette unité phonique n'existant qu'en puissance. Souvent Burian se servait même d'une organisation musicale isométrique et utilisait des formes à intonation mélodique, créant ainsi des effets de motifs musicaux transposés dans la langue parlée.

De même que sur le plan phonique, Burian essayait de styliser intensément l'expression de l'acteur sur le plan de ses manifestations percevables visuellement — sur le plan des actions mimico-gestuelles et dynamiques.

En ce sens, la subjectivation des manifestations de l'acteur consistait chez Burian dans la suppression de la façon naturelle d'agir de l'acteur et dans le fait d'enserrer celle-ci

dans le «moule» créé par le metteur en scène, en grande part indépendamment de lui, parfois même en opposition à son naturel. D'ordinaire, Burian élaborait ce «moule» pour chaque action et le préparait jusqu'aux moindres détails dynamiques. Il prescrivait à l'acteur chaque frisson du visage, chaque geste, chaque pas, n'empruntant à ce que celui-ci «apportait» lui-même, et ne retenant de ce qui naissait quelquefois d'une improvisation accidentelle au cours des répétitions en scène, que les idées dynamiques qui correspondaient exactement à sa conception scénique .

Burian ne se contentait pas de la stylisation habituelle des manifestations mimico-gestuelles et dynamiques de l'acteur. Tâchant d'imposer même dans ce domaine sa personnalité au jeu de l'acteur, il allait jusqu'à styliser chacun de ses mouvements — parfois aussi quand il s'agissait de pièces réalistes — de sorte à en constituer une série d'attitudes et de gestes signifiants, se rapprochant d'une part de la pantomime, d'autre part de la danse.

Cependant la stylisation de l'expression mimico-gestuelle et dynamique de l'acteur par Burian n'avait nullement — on pouvait le voir déjà à propos de son arrangement de la parole de l'acteur — le caractère d'un formalisme autonome. Bien sûr, le procédé de stylisation privait, d'une part, partiellement de vie le contenu intime de certaines actions, d'autre part il créait, en revanche, une qualité esthétique nouvelle, jouant un rôle important dans la construction de la mise en scène prise dans son ensamble. Détournant, par l'intermédiaire du mouvement stylisé dans le sens de la pantomime ou de la danse, l'attention du spectateur des personnages-marionnettes et l'orientant vers le metteur en scène, dans les mains duquel se rassemblaient leurs ficelles, ce procédé contribuait aussi à renforcer le caractère lyrique des mises en scène de Burian et ajoutait considérablement à leur frêle beauté sensuelle.

Tout en supprimant, par son intention de mettre au centre de l'action scénique sa propre individualité, l'individualité de l'acteur et en stylisent radicalement aussi bien la parole de l'acteur que son expression mimico-gestuelle et dynamique, Burian n'éliminait pas entièrement, en créant ses collaborateurs-acteurs, ce qui était personnellement vécu par ceux-ci dans leurs rôles.

Lui aussi souhaitait que l'acteur vive son rôle sur scène, mais sous «vivre un rôle» il se figurait autre chose que «vivre un personnage». Selon lui, l'acteur sur scène ne devait pas s'efforcer de caractériser son personnage. Il devait essayer — comme le jongleur ou le clown — de vivre sur scène dans tous les tâches qui lui imposait le metteur en scène. Son apport créateur personnel ne devait pas se manifester avant tout dans son action exclusive concernant le personnage joué, mais dans l'harmonie totale de la scène.

On possède beaucoup de témoignages conservés de l'époque dont nous parlons, attestant qu'une telle façon de vivre sur scène était caractéristique des acteurs du théâtre de Burian. En d'innombrables comptes rendus de sa mise en scène, on appréciait hautement l'art de ses acteurs d'accomplir à la perfection les intentions qui étaient à sa base, et d'être en même temps affectivement présents dans chacune de leurs manifestations scéniques.

En route vers l'idéal d'un acteur parfait que, pour certains metteurs en scène, représente la marionnette, E.F.Burian s'arrête bien avant son parachèvement et qui serait couronné de succès: au vécu de l'acteur. Ce vécu ne représente pas à lui seul le sens de ce que crée l'acteur, mais un moyen de «faire vivre» la scène. Grâce à ce vécu, le théâtre de Burian coserve la caractère d'un théâtre d'«acteurs vivants», empoignant par la profondeur de sa descente affective dans les problèmes de la vie intérieure de l'homme et par la puissance de persuasion qui s'en dégage.

Přeložil Milan Kyjovský