

MILAN KOPECKÝ

K VYUŽITÍ STARŠÍ LITERATURY V LIDOVÝCH SVITÁCH E. F. BURIANA

V posledních letech vyšlo u nás několik prací, které usilují o rozbor a hodnocení Burianovy umělecké činnosti. Vedle studií časopiseckých¹ a vedle edice *Vojny*² jsou pozoruhodné zvláště dvě knihy — *Kronika Armádního uměleckého divadla*³ od Zuzany Kočové a spis Milana Obsta a Adolfa Scherla *K dějinám české divadelní avantgardy*.⁴

Jednou z otázek, které zajímají divadelníky, literární historiky, folkloristy a hudebníky, je otázka práce E. F. Buriana s předlohami. Ve svém článku se pokusím z literárněhistorického hlediska zjistit, jak Burian přistupoval k předlohám svých lidových svit. Přitom se zaměřím i na kulturněpolitickou situaci v době vzniku obou svit a všimnu si také některých jiných Burianových adaptací.

1

Obě lidové svity E. F. Buriana se začleňují do svérázné linie jeho adaptací folklórních textů a látek. Po prvních nábězích v některých voice-bandových montážích začíná se tato linie výrazně rýsovat od uvedení *Vojny* (22. ledna 1935), v níž Burian použil textů lidové poezie shromážděných K. J. Erbenem k vytvoření lidové hry se zpěvy a tanci. *Vojna* byla s úspěchem hrána i na Burianově zájezdu do Švýcarska v červnu 1935. Na repertoáru se udržela až do svého zákazu v dubnu 1940 a je pro svou antimilitaristickou tendenci stále aktuální, jak dokazují i její dnešní inscenace. V linii nastoupené *Vojnou* pokračoval Burian v letech 1938 a 1939 oběma lidovými svitami. Jím budu věnovat zvláštní pozornost.

Po válce, 10. září 1946, uvedl E. F. Burian Staročeskou lidovou komedii *Esther*. Zpracoval ji podle verze z 18. století, kterou zapsal Čeněk Zíbrt v Českém lidu z roku 1914.⁵ Avšak Burianova adaptace nepatří pouze mezi dramaturgická fakta sezóny 1946—1947, ale je to zároveň fakt rukopisné literatury z počátku války, jak ještě ukáží dále. Nedlouho po hře *Esther* (27. listopadu 1946) uvedl Burian „jevištní báseň o třech dilech“ *Láska, vzdor a smrt*, montáž zpěvů a tanců na texty lidové poezie. Pak následovaly *Vánoční hry českého lidu*, provedené těsně před vánocemi, totiž 23. prosince 1946. Burian sem zařadil skladbu s názvem *Je náš nebo váš?* a *Komedii o přijetí svatých tří králův a o smrti krále Herodesa*. V první skladbě použil Rakovnické vánoční hry, usilující o odpověď na otázku, zda se ke Kristovu sociálnímu programu smějí hlásit chudí, nebo bohatí, a v *Komedii* . . . zase adaptoval pololidové dílko s tříkrá-

vou látkou spojenou s potrestáním Herodesa. Poslední Burianovou inscenací lidových látek jsou *Koledy českého lidu* z červnového cyklu 1947. Ovšem ještě dlouho poté udržoval Burian své lidové hry na repertoáru — hrály se ještě v padesátých letech.

Za nejtypičtější skladbu svého folkloristického repertoáru považoval Burian hru *Je náš nebo váš?* Tento jeho závěr vyplynul asi ze zdůraznění sociální tendence, která je pro českou lidovou a pololidovou tvorbu pobělohorskou dominantní a je v Rakovnické vánoční hře z osmdesátých let 17. století zvláště výrazná. Posuzujeme-li však Burianovy skladby folklórního rázu z hlediska jejich sepětí s novou situací, do níž se Burianovými inscenacemi dostávaly, musíme při retrospektivním pohledu na tuto tvorbu jako celek prohlásit za nejvýznamnější obě lidové svity. Jsou totiž Burianovou odpovědí na českou kulturní situaci v letech 1938 a 1939 a zároveň jsou také zrcadlem jeho vztahu k „českému baroku“, jímž se Burian zabýval i teoreticky.

2

První lidová svita, jejíž premiéra se konala 23. června 1938, má tři části: Hra o svaté Dorotě, Salička a Žebravý Bakus. Tři části měla i *Druhá lidová svita*, uvedená poprvé 1. května 1939: Vojáci svatého Řehoře, Komédie o Františce . . . a Honzičkovi a Jak se kdy v Čechách strašovalo. Ve vztahu k lidovým látkám lze v obou svitách rozeznat tři metodické postupy: metodu interpolace (Hra o svaté Dorotě), metodu adaptace jednoho textu (Salička, Komédie o Františce . . . a Honzičkovi) a metodu montáže (zbývající tři skladby). Při širším pohledu na Burianovy lidové skladby řadí se hry, zpracované metodami interpolace a adaptace jednoho textu, k Staročeské lidové komedii Esther a k Vánočním hrám českého lidu; tyto hry musí kromě divadelníka zajímat především literárního vědce. Na rozdíl od nich jsou skladby Žebravý Bakus, Vojáci svatého Řehoře a Jak se kdy v Čechách strašovalo součástí té Burianovy tvorby, v níž metodou montáže lidové poezie vznikly hry se zpěvy a tanci, jako byla Vojna, poté Lásky, vzdor a smrt a *Koledy českého lidu*. Tato oblast Burianovy tvorby je pozoruhodná především pro folkloristu. Proto uvedené tři skladby v dalším výkladu ponechávám stranou, už proto také, že jejich předlohy určil přesvědčivě Adolf Scherl.⁶ Zaměřím se tedy hlavně na Hru o svaté Dorotě, Saličku a na Komedii o Františce . . . a Honzičkovi.

K metodě interpolace, uplatněné ve *Hře o svaté Dorotě*, dobral se Burian teoretickým studiem. Zajímala ho především otázka variant, s nimiž se nezřídka ve folkloristických pracích setkával. K řešení této otázky dospěl v Kritickém měsíčníku roku 1938, kde zdůraznil, že každá varianta je „vlastně zcela novou osobitou hrou právě tak, jako každá tzv. reprodukce písně je vlastně písní novou a měla by se jako nová píseň zapisovat“.⁷ Burianovo řešení je závislé na knize Petra Bogatyryjova *Lidové divadlo české a slovenské*; ta sice vyšla až v roce 1940, avšak Burian ji znal už v rukopisném znění.

Zvláště Buriana přitahovaly různé varianty hry o sv. Dorotě, která patřila ke starým oblíbeným látkám našeho lidu a byla v oběhu hlavně v době pobělohorské. S variantami dorotské hry se Burian seznámil jednak ze zápisů v Českém lidu, jednak z knihy Julia Feifalika *Volksschauspiele aus Mähren* (Olomouc 1864). Právě nad touto knihou si uvědomil nestejnou ideovou a uměleckou hodnotu deseti variant zapsaných Feifalíkem. Rozhodl se proto z těchto variant

vytvořit nový celek, který by byl umělecky působivý a zůstával přitom v intencích lidové tvořivosti. Nejvíce jeho dramatickému záměru vyhovovala Feifalikova varianta číslo 17 (dorotské varianty jsou číslovány od 10 do 19), do níž dosazoval vhodná místa z jiných verzí, nejčastěji z čísel 18, 16 a 19, ale několikrát také z čísel 11 až 14.⁸ Lze tedy říci, že Burian použil všech deseti Feifalikových moravských variant, ovšem v nestejném míře.

Burian zastával zásadu, že „nelze k lidovým hrám přimýšlet nic ze svého“, a proto důsledně respektoval dějovou linii folklórních variant, ponechal naivitu veršových zakončení, rýmů a asonancí. Některé drobné úpravy provedl z důvodů metrických, eufonických nebo jazykových. K jazykovým úpravám byl veden snahou po obecné srozumitelnosti textu; v zásadě však archaický ráz skladeb ponechal. Do své kombinace lidových verzí dorotské hry vložil Burian dva přídávky, jež jsou však vytvořeny v duchu lidových scén. Prvním přídávkem, nacházejícím se hned v úvodu („Poslechněte život svaté Doroty . . .“), je s jasnou ironií navozena představa staré legendární a kazatelské literatury. Ve druhém přídávku je Feifalikova varianta číslo 17 gradována scénou, v níž čert a starší katan hrají karty o královu duši. Je to scéna dynamická a opravdu realistická, jakoby odpozorovaná z venkovských hospod, a přitom citlivě dotvořená podle lidových představ: „lid nemohl ještě vydat krále Africia katovi — spoléhal, nebo alespoň předstíral, že spoléhá na vyšší moc“ (Burianův komentář), a proto výkonem trestu za zlo pověřil čerta.

3

V případě Saličky a Komédie o Františce . . . a Honzičkovi byl Burian k adaptaci jedné verze nucen už faktem, že šlo o skladby dochované v jediném zápise: Salička v Náglově zápise ústního podání v Českém lidu z roku 1893,⁹ který byl přetištěn P. Bogatyřovem v Lidovém divadle českém a slovenském;¹⁰ Komédie o Františce . . . a Honzičkovi ve verzi Josefa Karáska, uveřejněné podle diktátu Čeňka Marka ze Železnice v témže ročníku Českého lidu¹¹ a přetištěné Bogatyřovem v citované knize.¹²

Pokud jde o *Saličku*, vyplnil Burian původní krátkou scénku vhodnými lidovými písněmi. Bylo to nutné, aby skladba dostala správné rozpětí a potřebný dramatický účín. Přitom Burian postupoval v duchu předlohy, dotvořil vlastně hru ve smyslu scénických poznámek. V předloze našel rychlý sled těchto motivů: Sedlák oznamuje ženě, že půjde za obchodem do Bohdanče; selka posílá Saličku s psaním k frejří; frejř přichází; selka přikazuje Saličce, aby pro hosta připravila jídlo; muž se vrací a frejř se schová pod lavici; sedlák objeví frejře a chce ho odvést k soudu; frejř sedlákovu „srubne hlavu“. V Burianově adaptaci jsou tyto motivy rozšířeny jednak jevištně, jednak textově. Tak vlastnímu ději zde předcházejí úvodní písně Saličky, sedláka a selky i taneční píseň frejřova. Vesměs jsou vzaty z folklóru, přičemž do úvodní písně Saliččiny uložil Burian morálku hry. Po těchto písních oznamuje sedlák své ženě příčiny svého rozhodnutí odejít na cesty, selka jej vyprovodí za dveře, a solva za ním zavře, začne se Saličkou tancovat. Sedlák se vrátí, nakoukne do dveří — obě ženy předstírají, že pracují. Sedlák spokojeně odchází a zpívá si „není lepší jako mladá žena“. Obě ženy chvíli poslouchají za dveřmi, pak selka dveře opatrně otevře a dívá se za sedlákem atd. Tato scéna působí věrohodně, je v plném

souladu s předlohou a je vlastně příznačná pro Burianův způsob jevištního dotváření lidové předlohy.

Burianovo vkládání lidových písní do původního textu je účelné, neboť tyto písně pomáhají charakterizovat postavy. Zvláštní funkci mají písně zpívané Saličkou: Jími je vlastně děj bystře glosován a Salička tak dostává funkci lidové komentátorky, která ze svého zdravého mravního stanoviska posuzuje jednání ostatních tří postav. Pozoruhodné je také to, že milostné scéně selky a frejříře dal Burian charakter parodie, a to nejen výběrem lidových veršů (frejír: „to je láska, až to třaská“), ale také některými situacemi, jimiž je parodován „vášnivý“ vztah „lepších“ lidí. Burian zde asi vycházel z předpokladu, že při původním podání vyznívala tato scéna humorně. Zde ovšem původní hříčka dávala možnost několikeré interpretace. a to podle toho, zda skladba byla pojata komicky, nebo tragicky. V odborné literatuře se sice ustálil názor, že Salička byla „scénický žert“, přesto se domnívám, že zakončení původní verze vyznívalo spíše tragicky a tvořilo chmurný obraz nerovnoprávného vztahu mezi feudálním pánem a robotným sedlákem v době pobělohorské. Jestliže se ovšem Burian rozhodl pro interpretaci komickou, musel podle toho závěr: frejír nezavraždí pouze sedláka, ale probodne i selku a nakonec zabije také sebe. Je to tedy parodie, míněná jistě jako parodie na typ hrůzostrašných tragédií, oblíbených ovšem spíše v cizině než v divadle staročeském (hrůzostrašné látky jsou zpracovávány až v literatuře obrozenské, a to častěji v beletrii než na divadle).

Burianova Salička je posunuta do jiné polohy, než v jaké existovala původně. Toto posunutí muselo ovšem vyplynout z rozdílu mezi sociální situací pobělohorskou a situací 20. století, a navíc mezi rozdílným publikem obou epoch. I přes tento rozdíl snažil se Burian zachovat všechny motivy předlohy, nebo je aspoň vhodně adaptovat; tak např. Saliččino vyzvání, aby mrtví herci vstali, protože „je čas k snídání“, je adaptace původního vybírání po hře.

Syžet pobělohorské Saličky je v podstatě totožný se syžetem Polapené nevěry z roku 1608; Salička nepochybně z této umělé hry vychází. Mezi oběma skladbami jsou některé rozdíly, tak např. Polapená nevěra je rozsáhlejší a dramaticky méně účinná než Salička. Ideově pozoruhodné je rozdílné vyřešení zápletky: v Polapené nevěře totiž frejír dostane od podváděného muže výprask a uteče. Domnívám se, že Burian Polapenou nevěru znal, ne snad z Jirečkovy edice Staročeských divadelních her z roku 1878, ale z připravované knihy Bogatyryjovovy, kam byla zařazena jak Polapená nevěra, tak Salička. Je ovšem logické, že Burian k adaptaci použil Saličky, protože šlo o dílko lidové, a to z doby pobělohorské, jež plně vyhovovalo jeho parodujícím záměrům i jeho snaze využít sociální tendence příznačné pro pobělohorskou lidovou literaturu. Přitom podle příkladu Polapené nevěry podtrhl Burian ve své úpravě Saličky tendenci odmítající věkově nerovné sňatky, a to zejména v písni „Jaký je to živobytí, když se starej mladej chytí...“, kterou je celá scénka zarámována.^{12a}

Komédie o Františce, deři krále anglického, a též Honzíčkoví, synu kupce londýnského představuje adaptaci s minimálními úpravami, neboť E. F. Burian v podstatě přejal text otištěný původně J. Karáskem. Do tohoto textu vložil

ústrojně píseň „Vyletěl holoubek na zelenej doubek“, kterou zpívá Františka v žaláři, a naopak z tohoto textu vypustil retardující čtyřverší císařovo po odchodu Františky a Honzíčka z paláce na loď. K drobným kompozičním úpravám patří též vydělení promluvy opovědníka před 8. jednání a vynechání jeho desetiveršové pasáže na konci 8. jednání („Nyní jsou všechny práce skončeny . . .“), protože tato pasáž vlastně předjímá další děj a otupuje dramatické napětí. Výpustka je to sice drobná, ale pro zjištění rozdílu mezi starým divadlem a Burianovou adaptací starého divadla významná: Na starém divadle byl děj předem znám (např. u biblických látek), a proto se syžet zpravidla obecnstvu připomínal už v prologu, takže při předvádění hry šlo o podívanou, nikoli o napětí z průběhu a výsledku děje. Naproti tomu se Burian snaží i při adaptaci starých látek zachovat zásadu moderního divadla, které chtělo svému obecnstvu zprostředkovat především napětí z děje. Je logické, že promluvu opovědníka ze začátku prvního jednání E. F. Burian přejímá zcela, protože je v ní zápletka celého děje pouze naznačena.

Stejně jako ve Hře o svatě Dorotě usiloval Burian i zde o co největší srozumitelnost, a proto v původním textu z poloviny 18. století provedl některé drobné jazykové úpravy a vypustil také slova, jimiž Minc zkomolenou němčinou nadává Františce.

Druhou lidovou svitu Burian komponoval jako trojdílný celek s vyvrcholením uprostřed, neboť obě krajní skladby nemají dramatický nerv, jsou to jen výborně udělané montáže z prací Zibrtových, Erbenových, Čelakovského i z některých příspěvků zařazených v časopise Český lid. Jestliže tedy Burian v I. lidové svítě postupoval v podstatě od dramatu k montáži (přičemž dramatické těžiště bylo v první části), šel ve II. lidové svítě od montáže k dramatu a odtud zase k montáži; v této vzestupně sestupné koncepci vyhradil hlavní místo Komedii o Františce . . . a Honzíčkovi. Tu se také snažil předvést s maximální historickou věrností, jak dokazují návrhy masek, provedené podle obrazových materiálů z 21. ročníku Českého lidu. Svůj obdivný vztah k příběhu Františky a Honzíčka prokázal Burian i operním zpracováním této látky s názvem Opera z pouti (1956).

V jejím libretu jsou sice zachovány charakteristické znaky verze z II. lidové svity, přesto však Burian vynechal ještě některé statické pasáže, text zestručnil a odstranil určité lexikální a morfologické archaismy. Burian zde nezapřel příslušníka generace obdivující romantiku předměstských poutí s vyvolávači před arény, šašky v cirkusové manéži a zpěváky kramářských písní. Operu z pouti naplnil lidovým pouťovým humorem a vnutil divákoví představu pražské předměstské pouťové zábavy z konce 19. století. Opera z pouti byla v nedávné době (27. prosince 1964) provedena v televizní úpravě v režii Libuše Čechové.

I když Komédie o Františce . . . a Honzíčkovi je asi hrou cizího původu (ukazuje na to mimo jiné „honzbuřtel“ jako oslovení pro „blázna“, což je nepochybně zkomolenina německého „hanswursta“), přece dobře zapadá do pololidové produkce pobělohorské. Její obliba zřejmě trvala ještě na počátku 19. století, kdy hra byla uvedena v okolí Vysokého. Na některých místech jejího textu se projevuje živelná komediálnost potulných herců, kteří ji provozovali. Snad šlo původně o hru předváděnou pouze ženami. Napovídala by tomu jak úvodní píseň s příslušnou scénickou poznámkou, tak závěrečné verše, v nichž účinkující slibují, že odpustí divákům pomluvy, „jen když tu čest mít budeme, to s hezkými mládenci trochu si potancovati, my je chcem milovat a lásku rozmnožovat“. Burian nevyvodil z obou písní, rámujících Komedii, důsledky pro obsazení rolí, i když předtím pojal Saličku jako kus, hraný děvčaty o maso-

pustním „šplochanu“, a proto také ženami obsadil i mužské role. V Salicce to ovšem malý počet osob dovoloval; v Komedii o Františce . . . a Honzíčkovi by to pro velký počet osob bylo stěží možné, zvláště když zde měli vystupovat i zloději, pochopové na dvoře anglickém, drabantí turečtí, vojsko atd.

5

Obě Burianovy lidové svity vznikly v době vrcholící obhajoby katolického baroka a jsou vlastně Burianovou odpovědí na oficiální výklad doby pobělohorské. Tento výklad se opíral hlavně o práce Josefa Pekaře, především o jeho spis Bílá hora z roku 1921. V průběhu třicátých let našeho věku formuje se bojovná fronta obhájců baroka, usilujících přednáškami, články, edicemi i knižními pracemi o důkaz, že doba pobělohorská je z hlediska myšlenkového (eventuálně i uměleckého) vrcholnou dobou českých dějin. Tento kult baroka kulminuje v poslední třetině třicátých let. Roku 1937 vydává Václav Černý Esej o básnickém baroku, roku 1938 vychází ve třetím vydání kniha Praha barokní od Arna Nováka a téhož roku zveřejňuje Josef Vašica knižní soubor svých studií o barokní literatuře s názvem České literární baroko. Rok poté vydává knihu Postavy a problémy českého baroku literárního Vilém Bitnar, jehož nesprávně vymezená antologie Zrození barokového básníka vychází v roce 1940. V tomto období dčkončuje syntézu dosavadního bádání o české barokní kultuře Pekařův žák Zdeněk Kalista, jehož České baroko vyšlo v březnu 1941.

K propagaci baroka byla v roce 1938 připravena Výstava barokního umění, jež byla provázena různými akcemi. Tyto akce i celá výstava byly pojaty tendenčně, ukazovaly hlavně baroko chrámů a paláců, baroko soch, fresek a obrazů; kultura doby pobělohorské byla tedy omezena na kulturu panskou. V této situaci vystoupil E. F. Burian na obranu pobělohorského lidu a jeho podceňované kultury. Učinil tak teoreticky i prakticky: teoreticky ve stati *Jak vidím české lidové baroko a proč je mám rád*¹³ a prakticky v obou lidových svitách.

Uvedená Burianova studie má své zvláštní postavení už v kontextu Kritického měsíčníku, kde se odlišuje svou koncepcí např. od studie Fr. Kovárny nebo A. Nováka. Netřeba jistě příliš rozvádět, že Burianova stať má zvláštní funkci také v kontextu ostatní publicistiky roku 1938, zejména v kontextu panegyrických článků o oficiální kultuře pobělohorské, které uveřejňoval Řád, Obnova a jiné podobně zaměřené časopisy.

Přínos Burianovy stati tkví v obhajobě lidového baroka a v poukazu na mravní sílu pobělohorského lidu. Lidová a pololidová kultura pobělohorská byla sice do té doby (zejména ve folkloristických časopisech) studována, ale nebyla představena jako nejnossnější a ideologicky nejvyspělejší oblast kulturní tvorby pobělohorské. Při svém výkladu se Burian vydatně opírá o starší odbornou literaturu (o Č. Zibrta, O. Hostinského aj.), přitom si však klade některé dosud nedořešené otázky, jako byla např. otázka vztahu obsahu a formy v lidových skladbách pobělohorských. Burian je přesvědčen, že lid ve své tvorbě, jež měla nejednou uměleckou formu protireformační, bojoval proti útlaku a bezpráví způsobem reformačním. Jako příklad uvádí vedle Esther právě Hru o svaté Dorotě a Komedii o Františce . . . a Honzíčkovi, jež mají sice některé znaky jezuitských her, avšak přesto jejich vnitřní morálka je v podstatě reformační. Přitom Burian usuzuje správně, že křesťanství nemá v těchto hrách „onen přísně

církevní tón jezuitských mystérií“, ale funguje jako symbol pravdy vůbec a projev odporu proti panské zvlí.

Burian nezůstal ovšem u teoretické obhajoby lidového baroka: své názory realizoval v inscenacích obou lidových svit. Zejména I. lidová svita se stala výrazem jeho reagování na oficiální výklad baroka a na jednostranně zaměřenou Výstavu barokního umění. Šlo o reakci neobyčejně účinnou, už proto, že I. lidová svita byla provedena v rámci slavností souvisejících s výstavou. Pokroková veřejnost ji také jako protiváhu ostatních akcí správně pochopila. To se muselo odrazit i v hodnocení lidové svity. Tak např. Vojtěch Jirát prohlásil, že E. F. Burian jediný z divadelníků, kteří se „pražského baroka“ zúčastnili, „zachránil čest praporu“. Jirát o Burianových inscenacích výstižně poznamenal: „Lidové hry, jež předvedl, nenáležely do programu jen proto, že jako všechno lidové umění koření v baroku, ani ne jen proto, aby kontrastující svou lidovostí se šlechtickým přepychem okolí manifestovaly smýšlení dneška, nýbrž proto, že jsou stejně příznačné pro barok jako Fuxova opera a Valdštyňský palác.“¹⁴ Edmond Konrád v referátu o představení D 38 ve Valdštyňské zahradě ocenil zvláště Burianovu režijní vynalézavost: „Posléze D 38 je první, jemuž se hodí dřevěné jeviště před vedlejší zdí, pod okny a vikýři jakoby panského čeledníku. Stačí mu holé, s pouhou dřevěnou kruchtíčkou pro muzikanty. Stačí mu na něm tři selské židle a lavice, jedny dvěře místo chalupy. Způsob, jakým užil těchto skromničkových architektonických prvků, je z Burianovy nejryzejší oblasti: hudebně — tanečně — mluvené a výmluvné. Slyšíme vzorný zvuk i rytmus lidového jazyka splývat spádem nejpřirozenějším. Vidíme primitivní charaktery výtvarné i podobově přepsány ve sled nápadů rozkošných. . . Obecenstvo jávalo a my divadelní barokánci, jimž takřka co večer jest barokati, s chutí si zabarokovali s sebou.“¹⁵

Obě Burianovy lidové svity jsou dokladem toho, jak avantgardní divadelník dovedl „barokních“ látek využít k protestu proti zkreslenému výkladu baroka. V souvislosti s činností Burianovou před zatčením a deportováním do nacistického vězení je však třeba ještě uvést, že jedné pobělohorské lidové látky chtěl Burian použít i k protestu proti rasismu. Chtěl tak učinit v *Staročeské lidové komedii Esther*, kterou uvedl až 10. září 1946. Přesto tvrdím, že Burianova Esther patří do rukopisné literatury let 1939—1945.

V těchto letech některá literární díla, jež měla tendenci okupantům a jejich domácím přísluhovačům nepřátelskou, nemohla být vytištěna, nicméně byla částei publika v opisech známa. Myslím, že naše literární historie s tímto faktem počítá poměrně málo a že rukopisná díla posuzuje až jako součást literatury poválečné, do níž se zpravidla začlenila po svém vytištění. Bylo by proto třeba pracovat s pojmem „rukopisná literatura“, který je sice běžný pro literaturu předobrobovskou, který má však své oprávnění i pro naši literární situaci za druhé světové války.

Burianova Esther je součástí válečné rukopisné literatury ne pouze proto, že na počátku války vznikla, ale především proto, že za války byla také hrána. Burianovo zpracování Zibrtem zapsané verze přivezli totiž Norbert Frýd s Karlem Reincem do Terezína, kde Esther byla uvedena patnáctkrát! Hru nastudoval podle Burianova rozpisu (v divadle neuskutečněného) Norbert Frýd a hra byla předváděna souborem vězňů, mezi nimiž byli většinou amatéři, na ilegálním jevišti v terezínských kasárnách, zvaných Magdeburg. Pro úplnost připojuji k inscenaci Esther v Terezíně Frýdovu poznámku ze soukromého dopisu z 18. února 1963: „Kostýmy (neobyčejně krásné, ze starých prostěradel, kterých

zbylo v Terezíně po mrtvých habaděj, a z jiných dosažitelných materiálů) vytvořil František Zelenka; hudbu pro malou skupinu nástrojů složil a dirigoval Karel Reiner; zpěvy korepetoval Karel Berman.“

Válečným osudům Burianovy adaptace pobělohorské hry Esther jsem věnoval větší pozornost nejen proto, že si jí zasluhuje pro poměrně velký počet repríz na ilegálním divadle, ale také proto, abych Esther literárněhistoricky vyložil v logickém sousedství s oběma lidovými svitami jako Burianovu reakci na aktuální problematiku kulturní a politickou. Při posuzování Burianovy Staročeské lidové komedie Esther pouze v souvislosti s literární situací let 1946—1947 ztrácí se nutně fakt, že Burianova adaptace bojovně odpovídala na palčivý problém z počátku okupace.

Burianův vztah k starší české literatuře by neměl být jenom studován, ale měl by být také následován. V naší předobrozenské dramatické literatuře je řada děl, jejichž adaptace by uměly promluvit i k dnešnímu divákovi. A nejde jen o díla dramatická, jde i o staré syžety a motivy vůbec. Co lze ze starých látek dramaticky pro moderní divadlo vytěžit, ukázal Bertolt Brecht, Roman Brandstaetter a jiní. Sám E. F. Burian to na českém materiálu prokázal nejen jako autor a teoretik, který lidovému umění přiznal to, co mu skutečně patří, nýbrž i jako praktický divadelník, který se v duchu lidového umění dopracoval nových aktualizačních prostředků.

P o z n á m k y

- ¹ Uvádím z nich aspoň studii Adolfa Scherla *E. F. Burian dramatik*, Česká literatura 8/1960, str. 267—297.
- ² Vyšla (i s notací) v Orbisu, Praha 1955, s úvodem Karla Chotk a.
- ³ Praha 1955.
- ⁴ Praha 1962.
- ⁵ Str. 277—296 a 353—368.
- ⁶ V cit. knize Milana Obsta a Adolfa Scherla, str. 271 a 284.
- ⁷ *Jak vidím české lidové baroko a proč je mám rád*. Kritický měsíčník 1938, str. 327.
- ⁸ Viz podrobněji v mém článku *Geneze Hry o svaté Dorotě od E. F. Buriana*, Český lid 51/1964, str. 86—90.
- ⁹ Str. 70—71.
- ¹⁰ Str. 213—215.
- ¹¹ Tj. 1893, str. 53—59 a 175—180.
- ¹² Str. 283—314.
- ^{12a} *Polapená nevěra* byla dne 26. dubna 1963 provedena jako televizní opera. Její autor Otmar Mácha měl při práci na adaptaci jmenovaného staročeského dílka vzor v E. F. Burianovi, jak jsem ukázal v *Listech filologických* 1964, str. 166—167.
- ¹³ Kritický měsíčník 1938, str. 323—333.
- ¹⁴ Kritický měsíčník 1938, str. 337.
- ¹⁵ Lidové noviny z 25. června 1938.

DIE FRAGE DER BEARBEITUNG ÄLTERER LITERATUR IN DEN VOLKSSUITEN VON E. F. BURIAN

Der Verfasser bemüht sich in seinem Artikel, vom literaturgeschichtlichen Standpunkt aus, zu erläutern, wie Burian an die Vorlagen seiner zwei Volkssuiten, die charakteristisch für seine Adaptationen von Folklorstexten und -stoffen sind, heranging.

Sowohl die I. Volkssuite aus dem Jahre 1938, als auch die II. Volkssuite aus dem Jahre 1939 hatten drei Teile. In diesen sechs Werken wendet Burian drei methodische Verfahren der Bearbeitung an: Interpolation (Das Spiel von der heiligen Dorothea), Adaptation eines Textes (Salička, Komödie von Franziska... und Hänschen) und Montage (in den übrigen

drei Werken). Beide Volkssuiten sind eigentlich Burians Antwort auf die offizielle Interpretation der Zeit nach der Schlacht am Weissen Berge. Diese Interpretation tritt besonders scharf am Ende der 30. Jahre hervor. Mit diesen Werken hat Burian das Volk und seine bis dahin unterbewertete Kultur verteidigt. Diese Problematik behandelt Burian auch theoretisch in dem Artikel „Wie ich das tschechische Volksbarock sehe und warum ich es gern habe“ (Kritický měsíčník 1938), wo er auf die moralische Kraft des Volkes nach der Schlacht am Weissen Berge und auf seine weit entwickelte Kultur hinweist.

Der Verfasser streift ausserdem auch noch einige andere Adaptationen Burians. Wichtig ist, dass er aufgeklärt hat, welche Vorlage Burian für die „Alttschechische Volkskomödie Esther“ benutzt hat: es ist die Version aus dem 18. Jahrhundert, die Č. Zíbrt in der Zeitschrift *Ceský lid* 1914 publiziert hat. Im Zusammenhang mit „Esther“ polemisiert der Verfasser mit der bisherigen Auffassung, dass dieses Spiel nur zur Nachkriegsliteratur gehört („Esther“ wird durch Burians Ensemble D 46 am 10. September 1946 aufgeführt). Der Verfasser ist der Meinung, dass man „Esther“ vor allem als ein Werk der im Kriege handschriftlich verbreiteten Literatur ansehen muss, weil das Stück am Anfang des Krieges entstanden ist und während des Krieges auch auf der illegalen Bühne in Terezin durch ein Häftlingsensemble aufgeführt wurde. Der Verfasser sieht also vom Standpunkt des Literaturhistorikers aus die Volkskomödie „Esther“ als Seitenstück zu den beiden Volkssuiten: alle stellen eine Reaktion Burians auf aktuelle kulturelle und politische Probleme dar.

Seinen Artikel beschliesst der Verfasser dann mit der Anmerkung, dass Burians Verhältnis zur älteren Literatur nicht nur studiert, sondern auch als Beispiel dienen soll. Er vertritt die Meinung, dass es in der älteren tschechischen dramatischen Literatur noch eine ganze Reihe von Werken gibt, die in adaptierter Form dem heutigen Zuschauer viel zu sagen haben.

M. K.

