

Bundálek, Karel

E.F. Burian a jeho vztah k sovětskému avantgardnímu divadlu

In: *Literatura, umění a revoluce : sborník vědeckého symposia věnovaného osmdesátému výročí narození V.V. Majakovského a čtyřicátému výročí úmrtí A.V. Lunačarského*, Brno 30. října - 2. listopadu 1973. Burian, Jaroslav (editor); Mikulášek, Miroslav (editor). Vyd. 1. V Brně: Universita J.E. Purkyně, 1976, pp. 225-235

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/121296>

Access Date: 22. 02. 2024

Version: 20220831

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

K. BUNDÁLEK (BRNO)

E. F. BURIAN A JEHO VZTAH K SOVĚTSKÉMU AVANTGARDNÍMU DIVADLU

Jestliže jsem si za téma svého sdělení vybral vztah Emila Františka Buriana k sovětskému avantgardnímu divadlu, učinil jsem tak záměrně. Vždyť právě v letošní divadelní sezóně vzpomínáme dvou významných výročí z jeho života. V září letošního roku uplynulo čtyřicet let od otevření Burianova divadla D-34 a v červnu příštího roku budeme vzpomínat jeho nedožitých sedmdesátin. Burianovo dílo patří k úhelným kamenům naší socialistické divadelní tradice a bylo to právě naše město, kterému E. F. Burian věnoval několik let ze svého bohatého tvůrčího života. V neposlední řadě je třeba zdůraznit, že mnoho Burianových myšlenek si zachovalo i v dnešní kulturně politické situaci trvalou platnost.

Ve svém příspěvku se chci soustředit zejména na čtyři fáze Burianova vývoje, v nichž se odrážejí vlivy sovětské divadelní avantgardy. Na jeho styk s proletářským divadlem v počátcích jeho tvorby, na vznik jeho projektu politického divadla, na ideově umělecký program, kterým doprovodil otevření D-34, na jeho interpretaci socialistického realismu v souvislosti s jeho návštěvou divadelního festivalu v Moskvě roku 1934 a s inscenacemi sovětské dramatiky v prvních sezónách Divadla D.

* * *

Evropské divadlo na počátku 20. století výrazně poznamenávají dva momenty, které se pak v dalším vývoji dostávají do významných dialektických vztahů. Je to jednak divadelní reforma, která na konci 19. a na počátku našeho století zasahuje celé evropské divadelnictví, jednak Velká říjnová socialistická revoluce a její vliv v ideologické sféře, zejména na formování avantgardního umění. Divadelní reforma na konci 19. a na začátku 20. století probíhala ve dvou hlavních etapách, které jakkoliv se zdají na první pohled zcela protichůdné, mají svého společného jmenovatele: snahu o proniknutí k podstatě životních jevů a o postižení společenských procesů.

V první fázi to bylo úsilí o realistické a naturalistické divadlo. Pravdivé

zobrazení životních jevů, po kterém tento proud volal, však nebylo ani u Antoina ani u Stanislavského vlastním cílem, nýbrž pouze prostředkem k dobrání se vnitřní pravdivosti.

Proces reateatralizace divadla, který pak vzápětí jako reakce na tento vývoj následoval, je třeba vidět jako uplatňování dialektického zákona negace negace. Šlo o to zmocnit se podstaty životních jevů a procesů nikoliv napodobením, ale specifickými divadelními prostředky. V obou případech tu tedy bylo cílem vytvoření umělého života na scéně, ale pokaždé jiným způsobem.

Současně však toto umělecké úsilí velkých reformátorů divadla ze začátku století, jakými byli Brahm, Craig, Copeau, Reinhardt, Jessner, ale i předrevoluční Mejerchold a Tairov, zůstávalo ohraničeno. Velmi výstižně před lety brněnský komunistický kritik Richard Fleischer na jejich adresu napsal: „Snad chybělo těmto tvůrcům moderního divadla jedno: předvídací pohled do společenského dění. Příliš se ponořili do hlubin jevištního kouzla, než aby viděli za světly ramp kvasící svět. Divadelní umělec nesmí ustrnout, uchvácen problémem inscenace či interpretace, nesmí mu dostačit hra na kouzelníka, musí si především a vždy znovu uvědomit důležitou sociální funkci divadla. Divadlo není a nesmí mu být problémem techniky, prostředkem k opájení se kouzelnými vidinami, nýbrž zůstává vždy nejživějším zásahem do širokých vrstev společenských.“¹⁾

Teprve po Velké říjnové socialistické revoluci dochází dříve či později u řady avantgardních umělců ke spojení uměleckých výbojů s výraznou levicovou orientací, i když se často jejich postoje neobešly bez chyb a krajních výstřelků. Příkladem v tomto směru může být např. ideově umělecký vývoj Vsevoloda Mejercholda a působení hnutí „Říjen v divadle“ v porevolučním Rusku.

Všimněme si nejprve dvou hlavních, byť silně diskusních momentů v tomto hnutí, které měly významný vliv i na divadelní vývoj u nás a na formování názorů naší divadelní avantgardy. Bylo to jednak paušální odmítání realismu a naturalismu jako metody umělecké tvorby, jednak orientace na nového diváka a zavádění nových forem divadelní práce.

První z obou zmíněných momentů vyplynul z toho, že realismus byl pro příslušníky Října spjat s dřívější měšťanskou třídou a pouze povrchně odrážel stránky života buržoazní společnosti. V důsledku toho mu byl vyhlášen nesmiřitelný boj, podobně jako divadlům, která se k němu hlásila. Tím se současně hnutí dostalo do přímé závislosti na předrevolučních opozičních uměleckých proudech.

Druhý významný moment tohoto hnutí vycházel z úvahy, že ve světě zbaveném vykořisťovatelů se dostane a musí dostat pracujícím masám daleko více příležitosti k vlastní umělecké tvořivosti a že právě údělem těchto lidových mas — a nikoliv tedy předrevolučních profesionálních divadelních souborů — bude provést kulturní revoluci.

Současně se však oba tyto momenty již ve své době staly předmětem věčné kritiky, zejména ze strany A. V. L u n a č a r s k é h o.

Na základě zpráv, které k nám po první světové válce přicházely ze sovětského Ruska, o změnách, jimiž prošla sovětská kultura, a o nových formách sovětského divadla, soustředila se pozornost představitelů naší divadelní avantgardy k proletářskému socialistickému divadlu. Po velké diskusi na stránkách Práva lidu na jaře 1920 „vítězil názor, že první, výchozí formou socialistického divadla u nás budou skupiny dělnických proletářských amatérů, lidí umělecky a názorově nezatížených konvencemi měšťáckých profesionálních divadel“.²⁾

A tak vedle J i n d ř i c h a H o n z l a, který jednak teoreticky připravoval půdu pro nové socialistické divadlo u nás, jednak prakticky svou uměleckou spoluprací s Dědrasborem (Dělnickým dramatickým sborem) napomáhal jeho zrodu, podílel se i E. F. B u r i a n ve svých začátcích na akcích proletářského divadla, a to především v oblasti své původní erudice, tj. jako hudební skladatel.

Od doby, kdy jako devatenáctiletý vstoupil v roce 1923 do Komunistické strany Československa, začal mimo jiné komponovat hudby pro symbolické tělocvičné scény bojovně socialistického obsahu, které nacvičovala Federace proletářské tělovýchovy. E. F. Burian jich napsal několik. O jedné z nich, kterou Burian komponoval jako samostatnou hudební skladbu, se podrobněji zmiňuje A d o l f S c h e r l. Šlo o scénu „Na palubě“ ze života rudých námořníků, provedenou na tělocvičné akademii v karlínském Varieté dne 30. 11. 1924. „Autorem libreta byl Stanislav Jabůrek, bývalý námořník a účastník vzpoury v boce Kotorské. Seznámení s Mejercholdovým divadlem přivedlo jej na myšlenku využít domácí (sokolské) tradice tělocvičných symbolických scén i ve Federaci proletářské tělovýchovy, s bojovným agitačním zaměřením v revolučním duchu. Libreto střídá žánrové obrazy z denního života námořníků (budíček, úklid atd.) s politickými symbolickými scénami jako bylo slavnostní vztyčování rudé vlajky nebo vrcholný obraz plavby lodi v bouři přicházející od západu. Burian přidržel se tradiční novoromantické metody programní hudby se zřetelem na okamžitou masovou srozumitelnost, přitom však vystihl v některých číslech přiléhavě intonaci proletářské písně (sborový hymnus rudé vlajce, veselá píseň „My jsme rudí námořníci“).

Účast na této scéně je možno považovat za první tvůrčí setkání E. F. Buriana s vlivem sovětské divadelní avantgardy (i referát Rudého práva z 3. 12. 1924 zdůrazňoval, že kus byl vytvořen „po vzoru nové ruské tvorby scénické a dramatické“). „Je charakteristické pro tehdejšího Buriana“ — konstatuje Scherl — „že tuto avantgardu pro něho představovalo agitačně politicky zaměřené divadlo Mejercholdovo i že středem jeho zájmu nejsou později módní hesla biomechaniky či konstruktivismu Mejercholdova, ale sám revoluční smysl jeho divadla.“³⁾

Avšak mladistvý rozběh E. F. Buriana k proletářskému divadlu byl v sa-

mých začátcích přerušen a Burian se přiklání k české hudební a divadelní avantgardě. Obdobným procesem tehdy procházela většina přívrženců hesla proletářského umění.

Spolu se svými avantgardními druhy z Osvobozeného divadla — Jindřichem Honzlem a Jiřím Frejkou — se postavil E. F. Burian proti úzce pojímanému realismu a tradicionalismu. V tomto jeho postoji se projevila již dříve zmíněná rozpolcenost názorů sovětské avantgardy, která při negaci měšťanského realismu a kulturních tradic sklouzávala do samoučelného formalismu, a tudíž i její negativní vliv.

Postupně za svého působení v divadle Dada a v Moderním studiu si začal Burian uvědomovat, že mezi hlásanou revolučností avantgardního divadla a skutečnou funkcí těchto představení je citelný rozpor. Překonává období destruktivního avantgardismu. „Nejde mu nyní o to“ — připomíná A. Scherl — „provokovat nihilistickým poměrem k uměleckému dědictví, nejde mu jen o dadaistický výsměch všem dříve uznávaným hodnotám. Usiluje o živé, společensky resonující umění. Je odhodlán využít přitom všech kladných výtěžků svých dosavadních zkušeností (syntetičnost divadla, tvůrčí úloha režie, nové pojetí řady výrazových prostředků, především hudby a voice-bandu). Je odhodlán rozvíjet dál českou kulturní tradici, jejímž se nyní cítí být článkem.“⁴⁾

Avšak politická situace v té době ještě nebyla zdaleka tak zralá, aby mohl Burian pomýšlet na zřízení vlastní divadelní scény. Proto přijal na sklonku dvacátých let angažmá v brněnském divadle, kde si mohl vyzkoušet své výrazové prostředky. Nedlouho po zahájení své umělecké práce v oficiálním divadle poznal, že mu zde nebude dopřáno, aby mohl realizovat zamýšlenou konfrontaci divadla s dobou a že bude proto bezpodmínečně třeba, aby založil svůj vlastní divadelní stánek.

Podle zpráv již jmenovaného divadelního kritika Richarda Fleischnera byl tento plán E. F. Burianem načrtnut při jedné z četných debat, které spolu vedli v létě 1931 o prázdninách. R. Fleischner si originál plánu pro zajímavost a odvahu pojetí uschoval.

„První poněkud neurčitý plán hovoří o politickém divadle, které by sestávalo z centrálního tělesa, několika profesionálních herců a mělo své umělecké i politické vedení. Úkolem tohoto centrálního tělesa, které nemělo jenom hrát divadlo, nýbrž i intenzivně doplňovat své vzdělání po stránce studia vědeckého socialismu, byla resp. měla být spolupráce se svazy dělnických divadelních ochotníků.

Podle tohoto plánu měly být dokonce jednotlivé okrsky dělnických divadelních ochotníků postaveny pod dozor a odborný dohled jednotlivých členů centrálního tělesa. Centrální těleso nemělo mít pevného stanoviště, mělo to být divadlo stadžionové. Organizační plán byl doplněn i návrhem na finanční úhradu.

Tento projekt zůstal pouze v poznámkách a k jeho realizaci nedošlo . . . Zůstává dokladem toho, že E. F. Burian měl pevný úmysl přikročit k cíle-

vědomé a nekompromisní divadelní práci již v době, kdy byl ještě oficiálním režisérem, i dokladem toho, že se zde poprvé v dějinách českého divadla zabývá moderní český režisér plánem vytvořit soudobé bojové divadlo.“⁵⁾

Tento zběžně načrtnutý plán sice ještě nehovoří o ideově uměleckém zaměření divadla, o jeho dramaturgii, nicméně jsou zde nadhozeny dva důležité momenty.

Především klade plán důraz nejen na odbornou, ale i ideovou a světonázorovou výchovu souboru prostřednictvím studia vědeckého socialismu. Tento požadavek stranickosti v hercově tvorbě pak E. F. Burian — jak o tom ještě bude zmínka — později podrobně rozvedl v souvislosti s otevřením D-34.

Druhým významným momentem pak bylo to, že soubor neměl tvořit profesionální izolaci, nýbrž že měl navazovat styky s dělnickým ochotnickým divadlem.

Důležité bylo konečně i to, že mělo jít o divadlo, které by přejíždělo z místa na místo a tak svým působením zasahovalo nejširší okruh obecnstva.

Tyto myšlenky pak E. F. Burian přepracovává a zpřesňuje po návratu z Brna, když po roce svého působení v kabaretu Červené eso přistupuje k založení divadla D-34.

Poslání nového divadla formuloval E. F. Burian velmi nekompromisně v letáku D-34 vydaném k jeho otevření. Článek uvádí konstatováním, že z divadelního umění se stalo kupčení s uměleckou přetvářkou a že lze stěží dospět k obnovení divadelního umění revizí staré divadelní tradice.

„Vůdci oficiálních scén krachují na pseudoumělecký názor a na to, že nedovedli včas zhodnotit svoji funkci ve společnosti. Herci ani režiséři si nechtěli uvědomit, že svojí smlouvou vstupují v námezdný poměr k vládnoucí společnosti, která vykořisťující je pomocí tzv. uměleckých schopností, hlásá obecnstvu svůj společenský názor, který jí pomáhá k snadnějšímu kořistění toho obecnstva, které si tuto problematickou zábavu platí.“

Ukazuje, že soudobé divadlo slouží tomu, aby odvádělo diváka od hospodářské a společenské skutečnosti. Tím si ovšem samo podkopává svou existenci. V článku se pak podrobně rozebírá neutěšený stav divadel a umělců, kteří v nich působí, zejména se poukazuje na živoření mladé umělecké generace. Na základě toho pak dospívá E. F. Burian ke zjištění: „Z tohoto kolotoče není prostě východiska, dokud celý hospodářský systém, z kterého tento zmatek vyvěrá, se nezmění, dokud divadla budou stát ve službách odumírající ideologie dnešní společnosti.“

Do této situace přicházíme my. Generace se mění. Děti, které se rodí, neudrží na svých bedrech tíhu hříchů této společnosti. My nechceme lézt po kolenou před zprostitutovanou músou západního světa. Nehledáme inspiraci v zaprášených iluzích staré Thalie. Nalézáme dost sil v sobě a dosti podpory ve svých mozcích, abychom nebyli stipendisováni a brali podporu za umění, které žije v našich svalech a v našich duších jako živelný odpor proti tomuto

systému. Kašleme na pensi, na tituly, na státní ceny, nechceme odměny, chceme stát kriticky vůči celému systému dneška, který škrtí naše spolupracovníky v mladých talentech.“

Podrobně dále zdůvodňuje i název divadla: „Divadlo, které plánujeme, nazýváme písmenem D a číslem 34. Hodláme čísla měnit podle sezón. Výhodu tohoto názvu vidíme v pružnosti čísel, která označují ustavičnou proměnu aktualit, kterým bude divadlo sloužit. Zkratka D je pro nás útočným heslem, protože se nám jedná o útočné divadlo. Zkratka D může znamenat stejně tak dnešek jako dělník, stejně divadlo jako dav, drama jako dějiny, dělba jako dílo, doba, doklad, dorost, družina, družstvo, duch, důsledek atd.“

V závěru programového prohlášení se pak uvádí: „Otevíráme svoji oponu za nejtěžších existenčních podmínek, na jevišti, jehož technické nedostatky musíme den ze dne překonávat. Nemáme po ruce ani malírnu, ani skladiště tisícových výprav, ani technický personál s celým štábem techniků. Tvoříme takřka úplně z ničeho a děláme to s vědomím své povinnosti. Věříme, že není mezi námi jediného člena, který by se chtěl lišit od pracovního kolektivu D-34. Po zkušenostech, které jsme získali na oficiálních i mladých jevištích, jsme odhodláni jednou pro vždy zúčtovat se zákulisním hvězdařením a s neplodnou desorganizací jeviště. Veškerá výminečnost uměleckých stavů ve společnosti je pro kočku. Jsme lidé trpící nedostatečným režimem, a to nás pojí ke společnému riziku a ke společné práci.“

Zmínili jsme se již o tom, že už v prvním náčrtku plánu divadla měl E. F. Burian velké nároky na soubor, zejména pokud se týká jeho světonázorové výchovy a stranického přístupu k divadelní tvorbě. V Magazínu Družstevní práce o tom mimo jiné napsal: „... Je to vůbec možné, aby lidé, když přijdou na jeviště, obratem pod tělkou zapomněli na všechny ty tragédie a satirické veselohry, v nichž hrají a jsou nuceni hrát v soukromém životě? Nevěřím. Jen člověk vysloveně bezcharakterní může s klidem Angličana obléknout své směšné cáry z minulých století a kašlat na všechnu odpovědnost k své době. Jen nechutný ignorant nechce mít nic s touhle dobou a hraje si na umělce s problematickými vyššími hodnotami...“

Ve svém Kulturním večerníku pak volal ke spolupráci s divadlem, „které chce být dnešním a které na svém úseku chce přinést kladnou práci ve prospěch pokroku“, celou mladou generaci uměleckou. Obrací se přitom i na autory a říká: „Komu chcete ještě vyprávět povídky o třech zlatých vlasech nebo o hodném knížeti a krásné Popelce? Na koho chcete ještě působit? Komu straníte? Komu ještě dnes chcete mluvit o kvalitách věčného umění, když každý žvanec suchého chleba hořkne v ústech nad zakrvácenou skutečností... Chcete spasit svět? Obejděte se bez nás. My při této spáse být nemusíme, nám postačí, když postavíme kameny lepšímu životu, a víme, že tyto kameny nám rozedřou ruce do krve.“

E. F. B u r i a n tedy odmítl všechno bezúčelné pokusnictví a přikročil ke konstruktivní divadelní práci, opřené o ideologii pracující třídy. Po první sezóně nového divadla podal E. F. Burian v článku „Autokritika D-34“ teore-

tické zobecnění svého uměleckého úsilí a zkušeností. Mezi jiným zde píše: „Dnes není již pochyb, že nová divadelní avantgarda nebude začínat tam, kde končí bezpředmětné žertování a hraní si na divadlo, nýbrž, že jde o konstruktivní práci nekompromisní, bez senzací a bez humbuku rozličných měšťácko-bohémských ismů. Kdy se konečně najde básník, který by dovedl chápat svoji funkci ve společnosti tak, jak ji chápeme my? Nebude-li básník, pak budou určitě ti, kteří budou mluvit živou řečí bez všech stop prázdného formalismu, bude se muset zrodit nový autor nové komedie a nestane se nic nového, stane se nanejvýš jenom to, že budeme hledat poučení v historické commedia dell'arte a ve funkci starých lidových autorů, kteří pořádali na hřištích a náměstích své improvizované hry pro lid, který se bouřil, a pro lid, který v něm viděl mluvčího svých vlastních životů. Ano, je pravda, že umění je mrtvo, díváme-li se na ně tak, jak se na ně dívá měšťák, který si nashromáždil nesčetně prostředků a topí se v nich nevěda, co s nimi a zachraňuje se jedine plochostí a ignorancí. Dosti měšťáků, kteří si oblíbili četbu marxistických teoretiků a žonglují s citáty této četby proti pracující třídě. Dosti pozérství na úkor vlastní konstruktivní práce. D-34 nemůže mít důvěru v kriteria těchto elegantů ducha, protože nevidí dosud v jejich praxi důsledné provedení té teorie, kterou okrašlují.“

A tak Burianovým přičiněním byla poprvé v dějinách českého divadla vybudována moderní, soudobá a nekompromisní scéna.

Závěrem dovolte, abych ke zhodnocení tohoto faktu ještě jednou citoval Burianova vrstevníka a politického druha R. F l e i s c h n e r a: „Teoretická základna marxistického socialismu, otevřené oči k realitě dneška, vnímavý smysl pro chod děje, citlivé nervy reagující na sebemenší záchvěv dne a seismograficky zaznamenávající jeho jednotlivé výkyvy, to vše tvoří pracovní základnu tohoto divadla. Nelze popřít, že byly zhodnoceny zkušenosti dřívějších avantgardních scén našich i zahraničních. Bylo zhodnoceno Piscatorovo divadlo, divadla sovětská a podobně. To vše přispělo k uskutečnění nejkrásnějšího činu, k založení opravdu jediného dnešního divadla, jedinečného svou strukturou nejen ve Československu, nýbrž bez nadsázky možno říci: v celé západní Evropě.“⁶⁾

Vyhraněný ideový názor na poslání divadla musel Buriana nutně dovést k socialistickému realismu. E. F. Burian tuto tvůrčí metodu chápal nedogmaticky, ale současně nikoliv liberalisticky.

O metodě socialistického realismu, jejíž koncepce se zrodila na sjezdu sovětských spisovatelů v roce 1934, se u nás hodně mluvilo a kritik J o s e f T r ä g e r rozpoznal v Burianově divadelní práci příznačné rysy této metody. Proto v roce 1935 napsal: „naplňuje hrdostí, že nemusíme v oblasti divadelního umění u nás mluvit jen teoreticky o zásadách socialistického realismu. E. F. Burian ještě před návštěvou Sovětského svazu položil základ k divadelnímu projevu, který můžeme plným právem zvatí socialisticky realistickým.“⁷⁾

Burianovu interpretaci socialistického realismu významným způsobem

ovlivnily zkušenosti z Moskevského divadelního festivalu. Po návratu ze Sovětského svazu napsal do *Tvorby* článek, v jehož záhlaví přetiskl Mejercholdova slova o bohatosti tvůrčích směrů: „Mluví-li naši nepřátelé o uměleckých otázkách, pomlouvají téměř všechny naše snahy o dokonalé umění budoucnosti, nezapomenou nikdy podtrhnout že v socialismu budou všechny směry nivelizovány. Život v SSSR vyvrací nejpřesvědčivěji tato falešná tvrzení. Bylo by velmi těžké najít ještě jednu zemi mimo SSSR, kde by v oboru umění byla taková rozmanitost tvůrčích směrů, jako u nás.“ E. F. Burian k tomu dodává: „A opravdu. Ten, kdo by hledal v SSSR uniformitu uměleckého projevu, zklamal by se.“⁸⁾

Na základě těchto poznatků chápal E. F. Burian socialistický realismus jako tvůrčí metodu, která nikterak neomezuje okruh výrazových prostředků a v níž je rozhodující stranickost uměleckého díla. Po návratu z Moskvy, na veřejné diskusi v Městské knihovně v Praze 14. 11. 1934 prohlásil: „Socialistický realismus uschopňuje umělecké dílo, aby protestovalo, je to jediná metoda, která dává umělci možnost k rozvinutí všech stránek ... Třídní rozpory zanechávají v nás stopy, které budí souhlas nebo protest, nazývající se umění.“⁹⁾

Této své nezjednodušující interpretaci zůstal E. F. Burian věren a hájil ji jak v dobách dogmatického zužování socialistického realismu, tak i tehdy, kdy do našeho uměleckého života začaly pronikat revizionistické a liberalistické tendence. A tak po dvaceti pěti letech na jedné z besed s diváky prohlásil: „Myslím, že byla chyba, že v době, kdy se hodně mluvilo o socialistickém realismu — teď už o něm mluvím jenom já — bohužel moji chudáci přátelé umělci si to popletli a domnívali se, že někdo od nich požaduje, aby tím ztratili svoji osobitost, talent, tvůrčí svobodu. Já jsem to nikdy na sobě nepociťoval. Já jsem ani žádný ústupek nedělal. Dělal jsem pitomosti a slušnější věci, ale ústupky nikdy ne! Nikdo mne za to netrestal, že jsem to udělal v zeleném, zatímco on to chtěl v červeném. Když se zjednoduší dáš, tak nestojíš za řeč.“¹⁰⁾

V poslední části svého diskusního příspěvku bych si chtěl všimnout toho, jakým způsobem sovětské drama a inscenační umění ovlivnilo Buriana o další uměleckou práci, jeho scénickou poetiku.

V interviewu na otázku, co mu dal pobyt v Sovětském Rusku pro příští praxi, odpověděl: „Rusko je divadelní vlast. Utvrdil jsem se pocitem souručenství. Dramaturgicky však musím hledat sám. V režii na mě mohutně zapůsobil Mejerchold, ten Michelangelo divadla, strčil mě ještě prudčeji do skutečnosti, k socialistickému realismu, je výmluvnější než «rudé aktšlusy».“¹¹⁾

Vliv moskevských zkušeností se nejzřetelněji projevil na dvou Burianových inscenacích sovětských autorů, dávaných v následujících sezónách. Byl to Gorkého *Jegor Bulčov* a Pogodinovi *Aristokrati*. Připomeňme si Burianův výrok, že dramaturgicky musí hledat sám. O čem tedy svědčí jeho volba těchto dvou her.

Uvedení *Jegara Bulyčova* znamenalo pro Buriana příležitost k praktickému doložení teorie socialistického realismu a k plnému uplatnění svérázné socialistické typizace. Konkrétnost scénického obrazu však nehledal v popisné drobnokresbě, nýbrž v metafoře a v charakteristickém detailu. Simultánní scéna představující průřez Bulyčovova domu mu umožňovala působivě zachytit hemžení k zániku odsouzené společnosti, jejíž příslušníci jako upíři kroužili kolem umírajícího Bulyčova, zatímco se zvenčí ozývala vichřice ohlašující obrodnou zkázu. Kritik Národního osvobození napsal v této souvislosti o „experimentálním pojetí, které umí i realistické provedení opatřit podivuhodným transparentem, jímž je vidět za skutečnost lidí a věcí.“¹²⁾ Kurt Konrad v souvislosti s touto inscenací konstatoval, že Burianovo úsilí po vždy plnějším a životnějším ztvárnění společenského typu našlo v Gorkém předlohu, na niž se mohla uplatnit zralost jeho tvůrčí metody.¹³⁾

Na volbu hry a na její scénickou podobu jistě v neposlední řadě zapůsobilo její nastudování ve Vachtangovově divadle, které E. F. Burian měl možnost poznat v Moskvě a na němž oceňoval v práci souboru tvůrčí zhodnocení odkazu K. S. Stanislavského.

Také uvedení Pogodinových *Aristokratů*, ke kterému došlo v následující sezóně, neslo výrazné stopy Burianova ideového a uměleckého názoru od dramaturgické volby až po scénické ztvárnění. E. F. Burian na této hře nesporně oceňoval to, co vyzvedla tehdy i recenze v Rudém právu — že se v ní „vůbec neagituje pro bolševiky a jejich řád, ale prostým konstatováním fakta, předvedením skutečnosti ukáže hra tolik kladů a situací, že vyzní přímo jako mohutná epická oslava socialismu, aniž by zde bylo falešného pathosu, nepřipravenosti nebo části, nezapadající přímo a organicky skloubeně do hry.“¹⁴⁾

Hru pojednávající o přerodu lidí v průběhu pracovního procesu scénoval E. F. Burian tak, že na jejím začátku nechal na jevišti ležet části budoucí scénické stavby, z nichž pak jednotlivé jednající postavy v průběhu děje vytvářely vlastní jevištní konstrukci. Chtěl tak současně oslavit práci obohacující a oplodňující lidský život. Usiloval o optimistické vyznění hry, avšak prostřednictvím jevištní metafoery, nikoliv pomocí „rudého aktšlusu“. To se mu v plné míře podařilo, zvláště díky tomu, co Josef Rybák považoval za společného jmenovatele Ochlopkovy a Burianovy divadelní práce: „jít až na kořeny věcí, obnažit před divákem reálnou skutečnost v novém seskupení všech obrazových a citových prostředků, zrušit hranici mezi hercem a úlohou, divákem a scénou, mezi autorem a skutečností.“¹⁵⁾

E. F. Burian si Nikolaje Pogodina jako autora velice cenil a není proto náhodné, že v poslední dekádě své umělecké práce a života znovu sáhl po jeho díle a nastudoval hru *Muž s puškou*, na které oceňoval její věcnost a nepatetičnost. Podobně se znovu vrátil k dílu Maxima Gorkého, z něhož uvedl hru *Na dně*. Třetím z oblíbených Burianových sovětských autorů byl Vladimír Majakovskij, z jehož dramatických prací nastudoval satiru *Štěnice*.

Závěrem se nyní pokusme zobecnit naše poznatky o tvůrčím setkání E. F. Buriana se sovětským divadlem, ke kterému došlo za zcela jiných společenských podmínek v první fázi jeho uměleckého vývoje, a vyvodit z nich závěry pro naši současnost.

E. F. Burian výsoco oceňoval společenskou funkci divadla v Sovětském svazu. Do časopisu *Divadlo* napsal: „Moskevský divadelní festival nás potěšil hlavně proto, že konečně existuje na světě země, kde je divadlo čestným společenským faktorem, kde herec není nucen se přetvářet a může hrát cilevědomě, protože je účasten aktivně na výstavbě nového kulturního společenského řádu.“¹⁶⁾

Díky socialistickému zřízení je dnes i u nás divadlo čestným společenským faktorem a tuto jeho funkci by měli mít všichni divadelní tvůrci neustále na zřeteli.

E. F. Burian byl jedním z prvních divadelních umělců, který se přihlásil k socialistickému realismu. Nechápal jej zúženě, dogmaticky, nýbrž jako metodu se širokou paletou výrazových prostředků, přičemž hlavním a svrchovaným kritériem mu byla třídnost a stranickost uměleckého díla. Tímto směrem by se měl na divadle ubírat i náš výklad socialistického realismu, který se v nedávných letech snažili revizionisté zlikvidovat buď záměrným zúžením nebo naopak bezbřehým liberalistickým rozšiřováním tohoto pojmu.

Stranickost a třídnost nechápal E. F. Burian tézovitě, naopak měla prostupovat celou tkáň uměleckého díla, vyvěrat z přesvědčivosti shromážděných faktů a z jevištní metafory. Nic mu nebylo tak cizí, jako duté a patecké „rudé aktšlusy“.

E. F. Burian správně pocítoval potřebu samostatně a tvořivě vybírat ze sovětské dramatické tvorby a sjednocovat analýzu a syntézu, proto po analýze v *Bulyčovovi* hledá syntézu v *Aristokratech*.

Také před současnou sovětskou i naší dramatickou tvorbou vystává závažná otázka, jak sjednotit analýzu a syntézu, konkrétnost a zobecnění při zobrazení nových protikladů života a při charakterizaci nových formujících se typů. Proto k nejdůležitějším úkolům naší i sovětské současné dramatické tvorby patří vytvoření celistvých charakterů nebo typů, které by v sobě dialekticky odrážely novou historickou pravdu, vítězství komunistických vztahů a nových forem poznání nad vším starým, co brání našemu pohybu vpřed.

POZNÁMKY

- 1) R. Fleischner, *Divadlo v přerodu*. Olomouc 1957, 44.
- 2) M. Obst, A. Scherl, *K dějinám české divadelní avantgardy*. Praha 1962, 24.
- 3) Tamtéž, 153.
- 4) Tamtéž, 166.
- 5) R. Fleischner, *Divadlo v přerodu*. Olomouc 1957, 57—58.
- 6) R. Fleischner, *Divadlo v přerodu*. Olomouc 1957, 60.
- 7) Index r. VII, 1935, 37—39.
- 8) E. F. Burian, *Dáma s kameliemi u Mejercholda*. Tvorba IX, 1934, 358—359.
- 9) Literární noviny VII, 1934—1935, č. 1, 5.
- 10) E. F. Burian, *Divadlo za našich dnů*. Praha 1962, 122.
- 11) M. Hlávka, *Na pět minut pane...* (Rozmluva s E. F. Burianem), Literární noviny VII, 1934—1935, č. 1, 2.
- 12) If., *Drama smrtelných křečí*. Národní osvobození 11. 10. 1934.
- 13) Kurt Konrad, *Jegor Bulyčov*. Tvorba IX, 1934, 374.
- 14) -vd-, *Aristokrati*. Rudé právo 28. 9. 1935.
- 15) J. Rybák, *Aristokrati v D-36*. Haló noviny 28. 9. 1935.
- 16) E. F. Burian, *Moskevský divadelní festival*. Divadlo r. XIV (XXI), 1934—1935, č. 1, 1.

