

**Masarykova univerzita
Filozofická fakulta**

**Katedra divadelních studií při Seminári
estetiky**

Teorie a dějiny divadla

Dagmar Šperková

Burianův princip Theatregraph
Bakalářská diplomová práce

Vedoucí práce: Mgr. Andrea Jochmanová, Ph. D.

2008

*Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala
samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.*

.....
Dagmar Šperková

Na tomto místě bych ráda poděkovala vedoucí práce paní Mgr. Andree Jochmanové, Ph. D. nejen za ochotu s jakou přistupovala k mé práci, ale také za velice podnětné a povzbudivé připomínky ke zvolenému tématu.

Obsah

Úvod	str. 4
1. Předpoklady pro rozvoj světelného divadla	str. 6
2. Princip „lyrické subjektivace“	str. 9
2.1. Subjektivace hereckého projevu	str. 12
3. Princip „Theatregraphu“	str. 17
3.1. Složky divadelní syntézy	str. 19
4. Inscenace postavené na principu „Theatregraphu“	str. 31
4.1. Máj	str. 31
4.2. Procitnutí jara	str. 34
4.3. Evžen Oněgin	str. 37
4.4. Utrpení mladého Werthera	str. 42
Závěr	str. 45
Summary	str. 48
Prameny	str. 49
Literatura	str. 50
Přílohy	str. 52

Úvod

Období první republiky bylo pro naši kulturu velice plodným. Zaměříme-li se na divadelní umění třicátých let konkrétněji, najdeme na jevišti technické postupy do té doby nevídaného rozsahu.

Emil František Burian společně s Miroslavem Kouřilem dokázali spojit své umělecké kvality natolik vhodně, že představili práci se světlem na jevišti ve zcela nové a především detailněji propracované podobě. V prostorách sálu Mozartea,¹ kde působilo divadlo D v letech 1933 - 1939, uvedli několik inscenací, které byly tvořeny vzájemným působením více složek.² Vzniklá díla byla divadelní syntézou jak „živých“, tak i „neživých“ uměleckých prostředků. Sdělovaný příběh už nebyl odehráván jen běžnou hereckou akcí. Na modelaci děje se rovnocenně podílela i filmová a diapozitivní projekce, stínohra či pestrá zvuková kulisa. Proto, aby jedna složka nepřebíjela druhou, ale naopak vždy přesně vystihla tvůrčí záměr autora, hrála důležitou úlohu práce se světlem. Promítané obrazy byly směřovány na zavěšená plátna na scéně, která s každou inscenací nabývala obměny. Nutno zmínit i hlavní záměr Burianovy tvorby „divadelní koláže“. Každému obrazu byla dána taková podoba, která nechávala jasně vynikat autorský subjekt. Princip tzv. lyrické subjektivace je tedy podstatou Burianovy tvorby.

Nepochopitelné je, že byť k tak významným krokům v oblasti dramatické tvorby docházelo přímo v naší kultuře, jsou tehdejší díla v jen minimálním povědomí dnešní společnosti. Například pojem Theatregraph, kterým Burian a Kouřil svoji práci označili, je téměř neznámý. Cílem této práce je tuto chybu alespoň částečně napravit a přiblížit tak hlavní podstatu tzv. Theatregraphu.

Výchozím bodem pro moji studii se stala práce Bořivoje Srby, který Burianovu „poetickému“ divadlu a jeho práci se světlem na jevišti věnoval

¹ Jednalo se o koncertní sál zbudovaný v podzemí domu pražského nakladatelství hudebnin a hudební literatury na Jungmannově ulici čís. 26. (Viz Srba 2004: 123)

² Jedná se o inscenace *Máj* (1935), *Pročitnutí jara* (1936), *Evžen Oněgin* (1937) a *Utrpení mladého Werthera* (1938). Všem čtyřem inscenacím bude v této práci věnován detailní rozbor.

hned několik publikací.³ V oblasti scénografických postupů jsem převážně čerpala z tvorby Miroslava Kouřila.⁴ Příspěním byla i studie Jana Grossmana *25 let světelného divadla (1961)*. Přímo z Burianových textů byla pro mě stěžejní jeho práce *Zaměťte jeviště (1936)*. Nejen inspirativní, ale také poučné bylo nahlédnutí do Burianových režijních knih k jednotlivým inscenacím, které jsou uloženy v Památníku národního písemnictví v Praze. Jelikož neexistuje filmový pás se záznamem děl, posloužily jako dobový podklad fotografie, scénografické nákresy a recenze tehdejších novin. Při zkoumání hereckých postupů na scéně divadla D byla důležitá kniha Adolfa Scherla *K dějinám české divadelní avantgardy (1962)* a studie Jana Hyvnara *Metaforizované herectví v Burianově syntetickém divadle (2005)*. Pro doplňující informace posloužily *Dějiny českého divadla, sv. IV. (1983)*, *Slovník literární teorie (1984)* a *Teatrologický slovník (2004)*.

³ Viz např.: *Poetické divadlo E. F. Buriana (1971)*, *Herecká tvorba v režisérském pojetí E. F. Buriana (1973)*, *Inscenační tvorba E. F. Buriana 1939 – 1941 (1980)*, *O nové divadlo (1988)* a *Řeči světla (2004)*.

⁴ *Divadelní prostor (1945)*, *O malém jevišti (1955)*, *K. H. Mácha: Máj. Kapitoly z automonografie (1965)*, *F. Wedekind: Procitnutí jara. Kapitoly z automonografie (1966)*, *A. S. Puškin: Evžen Oněgin. Kapitoly z automonografie (1967)*.

1. Předpoklady pro rozvoj světelného divadla

Pro zodpovězení otázky, proč práce se světlem na jevišti dosáhla ve třicátých letech pod režijním vedením Emila Františka Buriana svého vrcholu, je důležité se ohlédnout za samotnou osobností tvůrce a okolnostmi, které tomuto rozvoji nahrávaly nebo naopak tvořily jisté překážky.

Ve své době patřil Burian k předním zástupcům tzv. avantgardy. Přínosem pro zdárnou práci mu kromě plného osobního nasazení bylo i jeho nadání, které se prokazovalo nejen při práci na jevišti. Divadelní tvorba totiž nebyla jedinou oblastí, ve které vynikal. Jak je známo, jeho nadání se prosazovalo i v oblasti výtvarné, hudební či filmové.⁵ Všechny tyto schopnosti byly dobrým předpokladem pro tendence vedoucí k hledání nových možností na divadle, a to především v oblasti práce se světlem.

Experimentování v oblasti jevištní techniky u Buriana započalo vznikem jeho divadelní scény, kterou založil v Praze roku 1933. Název divadla se skládal z písmene „D“ a číslice označující letopočet druhé půle běžící sezony. Na počátku se tedy jednalo o divadlo D 34.⁶

Vývojová etapa D 34 – D 41 znamenala vrcholný rozvoj práce s jevištní technikou. Především se jednalo o aktivní zapojení pohyblivých složek scény (točen, tahů, propadel atd.), díky čemuž docházelo k celkovému rozpohybování jeviště, které tak už nemělo jen ilusivní smysl. Díky získané funkčnosti sloužilo využití techniky ke vzdalování a přibližování jak herců, tak i neživých objektů. Jeho úloha už nespočívala jen v přemísťování dekorací, ale navíc i ve funkci dramatizační. Jan Grossman užívá v této souvislosti pojmu „kinetické divadlo“.⁷

⁵ Viz Srba 2004: 56.

⁶ Na zahajovacím letáku divadla D 34 bylo k symbolice názvu uvedeno: „Divadlo, které plánujeme, nazýváme písmenem D a číslem 34. Hodláme čísla měnit podle sezon. Výhodu tohoto názvu vidíme v pružnosti čísel, které 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 dnešek jako dělník, stejně divadlo jako dav, drama jako dějiny, dělba jako dílo, doba, doklad, dorost, družina, družstvo, duch, důsledek atd.“ (Leták viz *Dějiny českého divadla*, sv. IV, 1986, s. 274 – 275)

⁷ Grossman 1961: 142.

Jak režijní záměry Buriana, tak stejně i scénografické plány Kouřila musely vyřešit problém nevyhovujících prostorů divadelního sálu Mozartea, kde mělo divadlo D své působiště.

Konkrétně šlo o vypořádání se s hrací plochou sálu a s jevištní technikou, která byla pro náročné projekty světelného divadla nezbytná. Uvedeme-li tuto skutečnost v číslech, rozměry jeviště byly cca 10 x 3,5 metru. K této ploše se dále mohly přičíst výklenky či prostory před portálem, které byly ovšem rozměrů mnohem menších a hlavně ne vždy možných k využití. Jiné číslo se ale týkalo plochy viditelné z hlediště. V tomto případě šlo o 32 – 34 čtverečních metrů. Důležitou informací především je, že k rozvíjení jevištních akcí mohlo být využito celkem 36 – 40 metrů čtverečních, což byla skutečně značná technická překážka.⁸ Tímto se opět dostáváme k hereckému pohybu po scéně, který byl, stejně jako práce herce s výrazovými prostředky, režijně řízen a detailně promyšlen. Do popředí se tak dostával subjekt autora. Co se počtu diváckých míst týče, k dispozici bylo až 387 sedadel. Toto číslo ovšem nebylo stálé. K jeho zmenšení mohlo dojít z technických důvodů.

Kromě zapojení vlastní kreativity, snažili se s nevyhovujícími prostory oba tvůrci bojovat i v rámci projektů, ve kterých poukazovali na možnosti vybudování moderních divadelních budov, které by obsahovaly především potřebné technické vybavení. Za jeden z nejvýraznějších textů vystihujících tuto problematiku se dá považovat manifest *Dejte nám divadlo!* z roku 1939.

I když se Burian s Kouřilem nedočkali realizace svých návrhů v rámci divadla D, přeci jen se jejich nápady dočkaly uplatnění. Posloužily totiž jako inspirace

⁸ V knize *Řeči světla* se můžeme dále dočíst: „Samo zákulisí představovaly tři miniaturní prostory: dva postranní o rozměrech 1,5 m šířky a 3,5 m hloubky a zadní o ploše 11 m² (...). V těchto prostorách o celkové plošné výměře 15,6 – 17,6 m² bývala – nehledíc na to, že zde musela být upravena zmíněná nástupiště pro herce – kromě všech „hrajících“ dekorací, nábytku a rekvizit umístěna též zvuková aparatura s ovládacím pultem a sedadlem pro technika, (...) Portálová stěna v šíři zhruba 10,5 m oddělovala jeviště od hlediště v tom způsobu, že se jeho před ní se nacházející část utvářela do podoby proscénia, jehož plošná výměra – jak řečeno, zhruba 16 – 17 m² - v podstatě odpovídala plošné rozloze samého hracího prostoru jevištní části: na své přední hraně bylo proscénium zakřiveno v rampu vybíhající do hledištního prostoru, na své pravé straně pak opatřeno čtyřmi schůdky, umožňující nástupy herců na jeviště (...). Nad úroveň podlahy sálu se podlaží jeviště zvedalo pouze do výše 1,1 m.“ Pro lepší prostorovou orientaci nám mohou posloužit i čísla jevištního otvoru, který byl široký 6,1 metru a vysoký 4,2 metrů, což dokládá skutečnost, že omezení pohybu bylo značné. (Srba 2004: 125)

pro budoucí projekty typu světelného divadla Alfréda Radoka a Josefa Svobody, kteří měli se svým uměním první vystoupení na světové výstavě Expo '58 v Bruselu, po níž následovalo založení pražské Laterny magiky.

Příznačnou se tedy pro Burianovu a Kouřilovu práci s jevištěm stala variabilita. Tento princip se projevoval jak v individuálním přístupu ke každé z inscenací, tak i v obměně zapojených dekorací, různém stupni využití technických prostředků a především „tvarování“ jednotlivých divadelních složek. Co vše bylo do syntetické skladby světelného divadla zapojeno a především jakým způsobem, bude naplní následujících stránek.

2. Princip „lyrické subjektivace“⁹

„Jsou vlastně v Burianově divadle jen dvě strany: on sám a jeho obecnstvo. Všechno ostatní, co je mezi těmito dvěma stranami, je v jeho rukou, jeho nástrojem.“

Jan Mukařovský

Chceme-li porozumět tvorbě světelného divadla, je důležité se nejdříve zaměřit na princip, kterým jsou všechny inscenace tzv. Theatregraphu provázány. Jistým rukopisem Buriana byla totiž „lyrická subjektivace“, pomocí které vstupoval do díla, vyzdvihoval tak vlastní osobnost a působil tedy v roli jakéhosi noetického mezičlánku, který propojoval diváka se zobrazovanou skutečností.

Inscenace vzniklé v rámci systému „Theatregraphu“ nebyly jedinými, kde se princip lyrické subjektivace objevil. Už od počátku vzniku D 34 měl Burian snahu prosadit svoji přítomnost v díle, hledat nové možnosti v rozvíjení divadelní techniky a v neposlední řadě také co nejvíce prolomit bariéru mezi prostorem jeviště a hlediště. Doba si ovšem žádala díla politického zaměření, která prosazení autentičnosti autora spíše bránila a Burian měl tak svoji práci znesnadněnou. Období po roce 1938 bylo pro změnu nepříznivé díky politické situaci, která začala udávat směr nejen umělecké tvorbě. Proto tedy vrcholná subjektivovaná díla řadíme do období 1935 – 1938, kdy už divadlo D získalo určitou stabilitu na umělecké scéně, a také ze strany obecnstva byl zájem o nové tvůrčí postupy. Navíc byl dovršen i umělecký vývoj a osobitý styl samotného tvůrce, který si již plně osvojil techniku divadelní režie.

Co se týče výše zmíněného prolomení bariéry mezi diváckým a hereckým prostorem, jednalo se o navázání komunikace s obecnstvem,

⁹ Termín, který užívá Bořivoj Srba v souvislosti s tvorbou E. F. Buriana, vychází z literárního pojmu: lyrický subjekt. Ten je ve Slovníku literární teorie také označen pojmem: lyrické já. Dle vysvětlení, jde o obraz mluvčího zprostředkovaný a budovaný lyrickým dílem. Na rozdíl od reálného původce díla je l. s. výlučně součástí stavby díla, stejně jako ostatní složky díla není ani on sice odtržen od autorské empirie, ale spolu s nimi s ní není ani ztotožnitelný, jeho konstrukce je ovlivněna dobovými literárními konvencemi i celkovým autorským záměrem. (Viz *Slovník literární teorie* 1984: 214)

způsobené především emocionálním působením. Toto zprostředkování děje mezi zobrazovanou skutečností a divákem je nazýváno principem: „autor – subjekt“.¹⁰ V případě, že došlo k upřednostnění některé z postav děje, která tak v rámci hereckého podání převzala úlohu onoho prostředníka, jednalo se už o princip: „postava – subjekt“. Samozřejmě i v této chvíli byl hlavním činitelem tvůrce, tedy Burian, který sám určoval, kdo bude v daný moment a pro danou situaci noetickým činitelem.¹¹ S tímto předem daným rozvržením velice úzce souviselo i herecké podání, při kterém se subjektivace ze strany režiséra také uplatňovala.

Dosažení požadovaného účinku subjektivace záviselo na výběru výchozího textu, které bylo ze strany Buriana pečlivé a promyšlené. I když díla jako *Máj*, *Procitnutí jara*, *Evžen Oněgin* a *Utrpení mladého Werthera* nenabízí na první pohled mnoho společného, protože v rámci jednoho principu tvorby zde spojují naprosto odlišné literární styly, nebyl jejich výběr náhodný. Pro snad až notoricky známou veršovanou lyriku významného českého klasika, s díly zahraničních autorů spadajících do oblastí dramatu, veršovaného románu či „románu v dopisech“, která jsou, stejně jako tvůrci, neméně významná, je v prvé řadě jistým spojníkem jejich romantický charakter a především určité romantické cítění autorů:¹² „Ve všech čtyřech případech totiž autoři maximálně funkčně využívají vnitřních monologů postav nejen k charakterizaci skryté vnitřní skutečnosti, psychického dění, ale i k charakterizaci skutečnosti vnější,

¹⁰ Princip „autor – subjekt“ obsáhleji doplňují slova, která uvádějí, že: „podával skutečnost nikoli v podobě bezprostředního odrazu, nýbrž v podobě odrazu zprostředkovaného, jako reflex odražený zrcadlem jeho vlastního vědomí, čímž propůjčoval onomu obrazu svrchovaně subjektivní zabarvení.“ (Srba 2004: 75)

¹¹ Viz Srba 2004: 75 – 76.

¹² Na tuto skutečnost poukazuje i Bořivoj Srba, který Máchův *Máj* označil v tomto směru jako text nejpodnětnější s odůvodněním, že básník se zde otevřeně hlásí k úloze noetického prostředníka obrazu a sám dokonce vstupuje jako postava do děje mezi ostatní postavy. U tragédie *Procitnutí jara* vidí jako stěžejní romantizující námět a zpracování, které přechází do oblasti poezie, čímž se povznáší nad výchozí realisticko-naturalistickou základnu. I u románu *Evžen Oněgin* označuje jako základ poetické vidění skutečnosti. Na rozdíl od Wedekinda zde ovšem upozorňuje na postoj Puškina, který už není pouze nějakou neviditelnou potencií zviditelňující svoji existenci, ale naopak se dostává do role čtenářova průvodce dějem. Na básníkovu osobní zpověď v *Evženu Oněginovi* navazuje poukázáním na podobu „románu v listech“ *Utrpení mladého Werthera* jako na subjektivní zpověď, a to jak *Werthera*, tak i *Goetha*. (Viz Srba 1971: 27-28)

epické, jejíž jsou postavy součástí.“¹³ Jan Grossman ve své studii *25 let světelného divadla*¹⁴ k Burianově volbě uvádí: „Předlohy, které si Burian vybírá, jsou vždycky vysoce emotivní, spíše rozmáchnuté do šířky než koncisé, jsou vnitřně dynamické a jako by vibrující. Hrdinou bývá vystupňovaně individualizovaná postava, která především – a hlavně citově – tíhne k plnému sebeuskutečnění, k životní celistvosti.“¹⁵ Burian tedy volil díla, která byla provázána silnými prožitky a především blouděním hrdinů v jejich samotném životě.

Burianův tvůrčí rukopis pro všechny čtyři inscenace začínal u původního textového podkladu, který byl podroben menším či větším úpravám, o nichž bude pojednáno při rozboru jednotlivých inscenací. Nutno ovšem zmínit, že se nejednalo o klasické předdramatizování, které zbavuje původní předlohu vypravěčských a básnických prvků. Textům byly naopak ponechány všechny jejich epické i lyrické rysy. Grossman to v již zmíněné studii komentuje slovy: „Nejde tu tedy o dramaturgizaci epiky, ale spíše o epizaci a lyrizaci divadla.“¹⁶ I tento prvotní krok velice úzce souvisel s režisérskou subjektivací. Burianův postup měl vést prvotně k přípravě takové textové báze, která by co nejlépe umožnila uplatnění principů syntetického divadla. Jasně se nám tímto dokazuje, že při vzniku inscenací světelného divadla byl každý krok promyšlen a od počátku práce na díle bylo vše závislé na předem stanovené kompozici.

¹³ Srba 1971: 28.

¹⁴ Grossman 1961: 143.

¹⁵ Grossmanova slova tedy jen přímočařeji a jednodušeji vystihují citaci z *Poetického divadla E. F. Buriana* uvedenou v poznámce č. 12.

¹⁶ Grossman 1961: 143.

2.1. Subjektivace hereckého projevu

Jak už bylo v předešlé kapitole zmíněno, silné působení osobnosti režiséra se projevovalo i v herecké tvorbě, což souviselo s celkovou koncepcí lyrické subjektivace díla a odráželo se v přípravě i projevu aktérů.

Ze strany herce bylo nutné přizpůsobit se záměru onoho rovnocenného uplatnění jednotlivých strukturních složek, jehož byl také součástí a díky jemuž působil na scéně v nových úlohách. Jistá míra hercova vlivu se tedy omezila. Naopak byl na něj kladen nový požadavek vyplývající z celkové koncepce díla. Protože byl herec stále tím nejživějším a nejplastičtějším spojníkem mezi jevištěm a hledištěm, měl Burianovi pomáhat v propojení všech účinkujících složek na scéně.¹⁷ Syntetické divadlo, na úkor kterého byla herci dána nová úloha, přišlo i s další skutečností. Zapojená diapojekce, film, stínohra či zvuk dokázaly zastoupit úlohu herce, čímž docházelo ke zprostředkování a následnému tlumočení děje právě jejich prostřednictvím. Zapojováním těchto složek přímo do výstupů bylo ztíženo i hercovo „prožívání“.

Co se samotného pojmu „prožívání“ v rámci herectví divadla D týče, dostáváme se tu k další otázce, zda se v této době o „prožívání“ vůbec jednalo. Vzhledem k výše popsanému omezení prostoru pro herecký projev se nabízí odpověď, že nikoli. Touto otázkou se zabýval mj. Adolf Scherl. Ten připomíná názory svých předchůdců zabývajících se problematikou herectví divadla D, kteří shodně tvrdili, že „herectví D se vyznačovalo odstupem herce od postavy, že to bylo herectví představování“.¹⁸ Sám Scherl, který odkazuje na soudobé výpovědi, ovšem tak jednostranný pohled nemá. Svůj rozdílný názor opírá o tři citace z Burianovy knihy *Pražská dramaturgie* z roku 1937.¹⁹ Ukázalo se, že

¹⁷ O osobnosti herce a jeho požadovaném přístupu k práci pojednává i text Bořivoje Srby: „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 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.“ (Srba 1973: 98)

¹⁸ Scherl 1962: 252.

¹⁹ První citace zní: „Hlavní tíže spočívá na herci a jeho prožitku situace.“ Druhá: „Bez prožitku není hereckého výkonu, bez prožitku stává se herec více či méně dobře naaranžovanou

určení přesné hranice onoho „prožívání“ je velmi složité. Více než dobové názory či polemiky považuji za směrodatnější přímo slova aktérů, v tomto případě tedy především vyjádření samotného Buriana, který spatřuje v „prožívání“ důležitou úlohu pro celé vyznění toho, co je sdělováno. Je nutné vzít v potaz i skutečnost, že se jednalo o herce, kteří museli splňovat vysoké režisérské nároky, co se týče práce jak s jimi ztvárňovanou postavou, tak s veškerou zapojenou divadelní technikou. Navíc dílo, v rámci kterého odehrávali své role, bylo velice emotivního vyznění. Dostáváme se tak k dalším možným důvodům, proč „prožívání“ herectví divadlu D neupírat, ať už tedy z hlediska herecké vyspělosti účinkujících, či silného působení syntézy všech zapojených složek.

Když se opět vrátíme k principu subjektivace, kterou si Burian žádal i v rámci hereckého podání, ale která samozřejmě nesměla zastřít přednější subjekt režiséra, nutno zmínit zvukové projevy, které byly přímým projevem herce. V rámci těchto úprav šel většinou samotný význam větné konstrukce stranou a do popředí vystupoval zájem estetický a emotivní. Prostředky, které za tímto účelem Burian užíval, vycházely i z jeho dřívější činnosti, která byla také nemálo významného charakteru. Jednalo se o techniku voicebandového stylu, práci s přízvukem, dynamikou či tempem, které vedlo k celkovému zhudebnění díla.²⁰ Tato tzv. subjektivace zvuku vyvrcholila především v inscenaci *Máj* z roku 1935, ve kterém byl dobrým předpokladem pro následnou hru s rytmickou i zvukovou stránkou samotný verš.²¹ K zvukovému provedení *Máje* se velice pochvalně vyjádřil i Jindřich Vodák ve své kritice k premiérovému představení: „Dovednost a fantazie režisérova zdá se

loutkou.“ A třetí výrok: „Budeme muset být vděční v praxi i teorii takovým pedagogům, jako byl např. Stanislavskij, za přesné stanovení toho, čemu dnes můžeme říkat prožitek.“ (Scherl 1962: 252)

²⁰ Srba Burianovo zhudebnění hercova mluvního projevu označuje za jasný příklad uplatňování režisérského subjektu oproti herci přímo v jeho nejvlastnější doméně, čímž autor strhával pozornost od herce k sobě. Hudební styl mluvy tak někdy nabýval takové zvukové podoby, že se mluva více podobala zpěvu nežli mluvě. (Viz Srba 1973: 107)

²¹ Když se opět podíváme do studie o herectví Bořivoje Srby, v pasážích o Máchovu přístupu ke svému dílu najdeme tuto úvahu: „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.“ (Srba 1973: 106)

nevyčerpatelná, ale největší její zásluhou je osvobození, oproštění, obohacení a zcitlivění hlasů, jež u svých herců provedla. Je slyšet ve sborovém přednesu hlasové zvuky, které vyjadřují už nejtenčí představitelné záchvěvy nitra a jsou místa sólová, u nichž překrásně všechen starý jakýkoli patos ustupuje volné, pravdivé prostotě, (...)“²²

Nejen v *Máji*, ale i v ostatních inscenacích typu tzv. Theatregraphu se projevil Burianův osobitý tvůrčí styl, ostatně jako při veškeré jeho činnosti. Došlo na úpravy v rámci přízvuku, kladení důrazu či pauz. Jednalo se tak o potlačení významové roviny díla a navození určitých nejasností v ději. I když občas docházelo díky těmto úpravám textu, a následnému narušení plynulosti děje, k ne zcela přesnému porozumění ze strany diváků, celková efektivita a emotivní působení bylo dostatečnou „náhražkou“ a ve výsledku se dílo setkalo se všeobecnou spokojeností.²³ Inspirace tedy vycházela z hudby, přesněji řečeno, z její techniky.²⁴ Celkovým výsledkem Burianovy práce na jevištní řeči bylo opět přenesení pozornosti diváka od herce k vlastní osobě.²⁵

Kromě zvukového projevu zasahovala práce režiséra i do pohybu, mimiky a gest. I v tomto případě nechtěl Burian nic ponechávat náhodě a přistupoval k individuálním zkouškám s herci, při kterých byl každý krok nacvičen. Mnohdy byl pohyb na jevišti připodobňován k tanci díky lehkosti, kterou v sobě nesl. Herec tedy neměl nijak zvlášť velkou možnost projevit své tvůrčí schopnosti. Zamyslíme-li se hlouběji nad skutečností, že režisér vedl

²² Uvedeno v *Českém slově* dne 28. ledna 1937.

²³ Svědčí o tom například citace z kritiky inscenace *Utrpení mladého Werthera*: „(...) musí se jako vždy Burianovi bez námitek všechno povolit a sledovat jen přehazování, převrácení temných, rychle odplývajících scén. Táhnou před zraky diváků ne jako souvislé částečky spojitého děje, nýbrž jako kousky a úlomky z dějové rozlohy mnohem, mnohem širší, rozmanitější, prodlévavější a rozvlněnější.“ (Vodák 1938)

²⁴ Tuto skutečnost zdůrazňuje i Bořivoj Srba ve své studii *Herecká tvorba v režisérském pojetí E. F. Buriana*. Konstatuje, že Burianova režie jevištní řeči neměla hudební inspiraci a techniku jen co se konciznosti tvaru, přesného rytmu a promyšlené dynamiky týče, ale i v oblasti tonálního vedení hlasu a jejich harmonického vyladění. (Viz Srba 1973: 106)

²⁵ Burianův záměr zviditelnit svůj subjekt v díle můžeme doplnit i velice trefně napsaným názorem: „Burianovy pokusy zhudebnit hercův mluvní projev jsou markantním příkladem touhy moderního 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 dílčím významům, podle násilně působících zvukových schémat a často vyostřuje hudební styl mluvy až do té míry, že se tato mluva podobá víc zpěvu než mluvě.“ (Srba 1971: 2004)

každého účinkujícího ke svému promyšlenému cíli individuálně, pomocí detailního propracování každého pohybu, dospějeme k závěru, že mohlo přeci jen dojít, díky nahodilému zkoušení zadaného úkolu, k náhlé inspiraci z opačné strany, tedy od herce. Přínosem mohla být jistě i částečná improvizace, bez které se, i v dnešním herectví, dosažení požadovaného režiséřského záměru neobejde. O naprosté potlačování vlastního úsudku se tedy určitě nejednalo a alespoň částečný prostor byl aktérům jistě ponechán. Cílem samozřejmě opět bylo, aby veškerý herecův pohyb na jevišti byl subjektizovaný.²⁶ Na to navazovaly i vysoké nároky vztahující se k fyzické kondici. Jak už zde bylo řečeno, pohyb byl mnohdy připodobňován k tanci, což vycházelo ze snahy co nejvíce herce na jevišti „odlehčit“. Díky celkovému uvolnění pohybu účinkujících, a stejně tak působící užití dekoraci, se docílilo ještě intenzivněji působící divadelní iluze. S tímto záměrem přímo souviselo Burianovo přirovnání herce ke hmotě a z toho vyvozená teze, že hmota hercova těla stojí proti hmotě jeviště.²⁷ Na divadelní scéně bylo tedy vše v co největší rovnováze. Propojenosti a pohyblivosti nenabývala jen „živá“ složka divadelní syntézy, ale stejně tak i ta „neživá“, čímž Burian předvedl nové možnosti práce s jevištní dekorací a technikou.

Stejně jako byl detailně promyšlen způsob pohybu po jevišti a propracování gest, nejinak tomu bylo i s líčením herců. To dokládá dochovaná fotografická dokumentace inscenací vzniklých na principu tzv. Theatregraphu, ze které lze vyčíst, že mimický projev herce byl „dokreslován“ barevným zvýrazněním obličeje (viz příloha č. 3, obr. 1). V kontrastu s bíle laděnými tvářemi byly oční partie s ústy, které naopak vystupovaly, v barvě černé. Částečně nás to může přivést k připodobnění s pantomimou, pro kterou je i

²⁶ Dokladem jsou i slova Bořivoje Srby, který rozvádí Burianovy herecké nároky. Ty se totiž nevztahovaly jen na propracování gest a pohybu v užším slova smyslu, ale navíc i na přesné rozfázování mimiky hercova obličeje, takže „všechny prvky hercova pohybu měly být v Burianových subjektivovaných inscenacích spjaty vnitřní zákonitostí, která měla svůj původ v režiséřovi.“ (Viz Srba 1971: 108)

²⁷ O tomto přirovnání se můžeme dále dočíst ve studii B. Srby (1971: 109) toto: „Ve snaze zrušit mrtvou hmotnost jeviště užívá Burian kinetických dekorací (někdy pohybují dekorativními prvky na jevišti sami herci). Zvýrazňuje úlohu světla (třeba v podobě světelných obrazů, filmu) a také zvuku, aby těmito domněle nehmotnými prostředky posílil neskutečný ráz divadelní iluze.“

v současné době takové líčení běžné. Se stejnou důkladností, s jakou Burian přistupoval k zapojení jednotlivých divadelních prvků, přistupoval i k vizuálnímu působení aktérů.

3. Princip „Theatregraphu“²⁸

To, co se od poloviny třicátých let začalo odehrávat v prostorách divadelního sálu Mozartea, bylo jak po technické stránce, tak i umělecké do té doby nevídaného rozsahu. Díky spojení významné režisérské osobnosti Emila Františka Buriana se schopnostmi nadaného scénografa Miroslava Kouřila došlo k významnému obohacení divadelního umění. Především se jednalo o nový pohled na propojení „živých“ a „neživých“ složek divadla, který se v následujících letech rozvíjel a našel pevné místo v oblasti moderní scénografie a dále také o ukázání dalších možností vývoje inscenační tvorby.

Chceme-li pochopit vznik a smysl systému světelného divadla, je v první řadě nutné zaměřit se na principy a postupy, které byly základem tvorby. Díky Burianově snaze dosáhnout propojení všech uplatněných divadelních složek, u nichž záleželo, aby užití jednotlivých prvků bylo v co nejvyrovnanějším poměru, docházelo k jisté divadelní syntéze, která následně „měla vytvářet nové, „mnohohlasé“ jevištní útvary“.²⁹ Bořivoj Srba se ve své knize *Řeči světla* v souvislosti se syntetickou divadelní skladbou zmiňuje mj. o tzv. scénické „homofonii“ a „polyfonii“.³⁰ Směřovalo se k vyrovnanému propojení a prolínání všech výstavbových prvků s následnou nutností přizpůsobit míru zapojení jednotlivých složek celkové koncepci jednotné

²⁸ V textech týkajících se této oblasti umění se můžeme setkat i s alternativním pojmenováním: „Theatergraph“ nebo s přirovnáním tohoto systému tvorby k označení: „cinema-theatre“, „kino-divadlo“ či „divadlo-kinematograf“.

²⁹ Grossman 1961: 141.

³⁰ K uvedeným pojmům se zde dočteme, že jde o představu: „divadelní skladby, v níž dochází sice k vystupňovanému, avšak zároveň i k přísnému funkčnímu využití vyjadřovací potence různých umění v systému, na který se nejlépe hodí označení přenesená sem z oblasti hudební, v systému jakési scénické „homofonie“, scénického jednohlasu pouze doprovázeného jinými hlasy, nebo scénické „polyfonie“, scénického mnohohlasu, v němž se – podobně jako v případě polyfonie hudební – všechny „hlasy“ nepřipojují podrobivě k vedoucímu hlasu „melodickému“ jako v homofonii, ale v němž jsou prokomponovány kontrapunkticky, tj. způsobem „punctum contra punctum“, „nota proti notě“, což umožňuje, aby v určité chvíli vystupoval jeden hlas vůči hlasu druhému a každému dalšímu v opozici, v jiné zase v harmonickém souladu, byť umožňujícím mu uchovat si nedotčeně svou vlastní schopnost k tématu skladby samostatně vypovídat.“ (Srba 2004: 57)

syntézy.³¹ Ale jistá relativní samostatnost jim v tomto tvárném postupu ponechána byla.

Burian si pod pojmem syntetické divadlo představoval divadelní skladbu detailně propracovaného technického rázu. V rámci tohoto specifického propojení jednotlivých divadelních složek, u kterých docházelo jak k jejich vystupňovanému, tak i striktně funkčnímu využití, byl dán vždy důraz především na celkový tvůrčí záměr. Výsledné dílo mělo být rovnovážným působením záměrně zapojených prvků, které měly na jevišti fungovat nejen ve společné souhře, ale často i ve vzájemném kontrastu. Například filmová projekce byla jednou užita jako plynulý přechod od herecké akce, kdy převzala veškerou sdělovací funkci, a v následném obraze mohla působit jako rušící element s cílem šokovat. Ovšem i tato cesta kontrastu spojování světelných obrazů s jevištěm měla za svůj cíl emotivní působení na diváka.

³¹ Šlo o dosažení hybridní formy jakéhosi „kino-divadla“: „To znamenalo zároveň na jedné straně zmíněným tradičním prostředkům, složce textové, hudební, scénografické, herecké atd., upřít při významové výstavbě inscenace cosi z jejich autonomnosti, poněkud potlačit jejich tendenci vystupovat při té výstavbě jako složky oproti jiným se hegemonizující, a naproti tomu zajistit, aby se promítané fotografie a film do určité míry vzdaly svého vlastního „jazyka“ a přizpůsobily se – převzetím některých jejich postupů – jejich vyjadřovacím konvencím, osvojily se některé metody divadelního zobrazování.“ (Srba 2004: 68)

3.1. Složky divadelní syntézy

Předchozí stránky nás už do oblasti světelného divadla částečně zavedly. Zmíněn byl především princip subjektivace, který se dá pokládat za zásadní Burianův režijní postup při tvorbě inscenací a samozřejmě princip, na kterém je syntéza divadelní skladby postavena. Jak už bylo uvedeno, v inscenacích typu „Theatregraphu“ se jednalo o vzájemné propojování jednotlivě zapojených divadelních složek a jejich následné účinkování v rámci funkčního celku. V konečném důsledku se tak plnil i tvůrčí záměr nabídnout divákovi neobyčejný zážitek v podobě originálně podaného příběhu. Ten přitom vycházel z obohacení inscenace o světelnou, zvukovou, hudební a obrazovou složku, z nově pojatých postupů při práci s technickým zařízením a především z osobitého pojetí ze strany režie i scénografie.

Pokud se ohlédneme za historií světelné techniky na našem území, ale i v rámci vývoje celé Evropy, najdeme kořeny v počátku třicátých let dvacátého století. V této době zaznamenala veliký pokrok práce s elektrickým reflektorem,³² který získával čím dál širší uplatnění. Práce se světlem na jevišti nabývala na rozmanitosti a efektivnosti jeho zapojení. U zrodu prvních pokusů zasadit světelné obrazy do dramatického díla stáli avantgardní umělci. V Rusku se jednalo o Mejercholda, v Německu o Piscatora a skupinu kolem Bauhausu. Jedna z pozoruhodných cest byla ovšem nalezena v prostředí české avantgardy. Nutno zmínit, že počátky Burianovy práce se světelnými obrazy nespádají až do poloviny třicátých let, kam datujeme první díla typu „Theatregraphu“. Kořeny můžeme hledat v již předcházející tvorbě divadla D, kdy se v určitých představeních objevily jisté náznaky. Poprvé šlo o samotnou zahajovací inscenaci, totiž o uvedení Kästnerova básnického pásma *Život za našich dnů* (1933). O užití divadelních prvků v širším rozsahu se jednalo především v inscenaci *Chceme žít* (1934)³³ a ve Wolfově původně rozhlasové hře *John D.*

³² Emancipace světla díky reflektoru nastala v období konstruktivismu, kdy už světlo dokázalo rozšiřovat a zužovat dramatický prostor a měnit jeho vizuální podobu. (Viz Srba 1971: 64)

³³ Jednalo se o dramatisaci stejnojmenného románu Karla Nového.

dobývá světa (1935). Zde již diváci mohli shlédnout práci se světelnými obrazy, ovšem tvůrcům se zatím nedařilo dojít k jejich propojení s jevištní akcí.³⁴

Právě nalezení onoho způsobu prolnutí světelných obrazů s jevištní akcí bylo základem k postupu práce. Burian přišel hned s dvěma variantami řešení.

V inscenacích *Chceme žít*, *John D. dobývá světa* a *Máj* byl užit způsob založený na promítání z projekčních přístrojů, které byly umístěny v různých částech jeviště. Tyto obrazy směřovaly na projekční plátna, která byla součástí jevištní dekorace. Pomocí tohoto způsobu se divákovi dostávalo srozumitelně podaného děje a představovaná skutečnost jasně vystihovala, co je předmětem sdělení. Na druhou stranu ovšem díky tomuto technickému postupu docházelo k ne zcela plynulému prolnutí právě onoho zobrazovaného jevu s odehrávající se situací na jevišti.

Naopak v představeních *Procitnutí jara*, *Evžen Oněgin* a *Utrpení mladého Werthera*, která už byla skutečným naplněním principu „Theatregraphu“, se vycházelo z propracovanějšího způsobu. Základní změna nastala v umístění promítacích aparátů. Ty se z prostoru jeviště dostaly do míst hlediště a obraz byl tedy vrhán nad hlavami diváků v ose jejich pohledu do prostoru scény. Tento způsob již umožnil docílit světelného divadla, tedy dosáhnout vzájemného prolnutí zobrazovaných projekcí s odehrávající se akcí na jevišti. Divákovi byl tak děj podán formou koláže užitých prostředků, která působila jako celek. Tento pokrok ovšem přinesl jiné nežádoucí účinky. Obrazy sice dokonale zapadaly do hrané akce na scéně, ale zároveň byla narušena samotná posloupnost odehrávajícího se příběhu. Tímto „přerýváním“ děje Burian vyzdvihoval právě svůj autorský subjekt, což byl jeden z hlavních znaků tvorby inscenací světelného divadla. Tento nový, druhý, popsany způsob zapojování světelných obrazů do průběhu jevištního dění, byl výchozím postupem pro dosažení požadované divadelní syntézy a Burianovi se navíc jevil i jako vhodný pro případné další pokroky na jevišti. S tím také souvisel

³⁴ O prvních Burianových krocích na jevišti v oblasti práce se světelnými obrazy se více dočteme například v knize *Řečí světla*. (Viz Srba 1971: 64 – 65)

rozvoj technických postupů.³⁵ Jak lze soudit z dobových kritik, emotivní a působivé podání inscenace přijímali diváci zpravidla s nadšením.

Rozbor světelných obrazů je zajímavý i z hlediska účelů, které Burian jejich zapojením sledoval. V rámci tohoto rozboru se zaměříme jen na inscenace splňující princip tzv. Theatregraphu v plné míře, tedy na *Procitnutí jara*, *Evžena Oněgina* a *Utrpení mladého Werthera*. Samotné scénografické návrhy (viz příloha č. 2, obr. 4, 5, 6, 7) nám jasně dokazují, že přístup k jednotlivým dílům byl vždy individuální. Rozdílnost se týkala především rozestavení a následného využívání technického aparátu. Když se prozatím vyhneme složitým technickým popisům, můžeme s jistým odlehčením říci, že díky vedení světelného obrazu nad hlavami diváků, bylo vždy obecnstvo „středem“ projekce. Výchozí bod pro projekci byl tedy společný. U cílového zobrazení, a vzájemného propojení obrazů s jevištní akcí, už ale k jistým obměnám docházelo. Je pochopitelné, že i přes předem danou společnou režijní a scénografickou linii si Burian s Kouřilem nenechali ujít další příležitost k propracování již užitých metod či vyzkoušení nových postupů. Ať už ale docházelo k jakýmkoliv proměnám, užití světelné obrazy sloužily vždy především ke dvěma účelům: a to k rozvíjení herecké akce, i akce neživých objektů. Pro jeviště to byl veliký pokrok, protože sdělovaný děj se najednou začal odehrávat ve dvou zobrazovacích rovinách. Dosáhlo se tak i rozšířenějšího scénického prostoru a docílilo se rozmanitějšího projevu. Tímto způsobem byl navíc vyřešen i problém iluzivnosti, který byl pro divadelní inscenátory vždy nelehkým úkolem.³⁶

Užití světelných obrazů mělo svůj veliký význam i pro vypořádání se s nevyhovujícími prostory divadelního sálu Mozartea. Ze zde uvedených rozměrů sálu a dobových zpráv jasně vyplývá, že každý krok při vzniku

³⁵ O technických pokrocích a plánech se dočteme v Burianově studii *Zaďte jeviště (1936)*, či například v Srbově knize *O nové divadlo (1988)*.

³⁶ Srba tuto skutečnost dokládá slovy, že se Burianovi: „podařilo (...) vyřešit základní technický problém divadelního předvádění dramatických postav – problém iluzivnosti, skutečností rázu dramatické postavy, vznikající tím, že herec, vázán svou neproměnnou tělesností, je v prostoru tradičně řešeného jeviště nucen předvádět své postavy ve stále stejné perspektivě. Tím, že rozštěpil hru do dvou paralelních zobrazovacích plánů, získal Burian totiž možnost libovolně proměňovat dříve konstantní optický poměr mezi divákem a hercem.“ (Srba 1971: 71)

inscenace se neobešel bez promýšlení prostorových možností. A právě funkční zapojení světelné projekce, ať už se jednalo o diapozitivní či filmové promítání fotografií, obrazů kreslených, malovaných i stínových, posloužilo k překonání překážky miniaturnosti sálu. Dochované fotografie (viz příloha č. 3) jsou jasným důkazem, jak veškeré zapojené divadelní složky fungovaly v těsné blízkosti a při náležitém propojení společně tvořily jednotný „vzdušný“ obraz.³⁷

Pro výše popsané rozvíjení práce s divadelním prostorem, kde je vše podmíněno dosažením pocitu odlehčenosti a vzájemné prolínivosti jednotlivých zapojených prvků, bylo především nutné najít vhodný materiál, na kterém by promítané obrazy působily právě tímto požadovaným dojmem. Burianovi posloužila jako inspirace tvorba německého avantgardisty Piscatora. Ten roku 1927 užil ve své inscenaci *Rasputin* neprůsvitnou, ale průhlednou oponu z tylu, tzv. „šlajer“. Burian se rozhodl vést technické zdokonalení své práce právě tímto směrem. Od inscenací *Chceme žít a Máj*, kde byl užit ještě běžný typ ekranu, a promítání se tedy dělo na projekčním plátně napnutém na pevném dřevěném rámu, pro které bylo jediné možné umístění v zadní části jeviště nebo po bocích nad hlavami herců, aby divákům nebyl znemožněn pohled na jevištní akci, došlo tedy k významným proměnám v souvislosti se zapojením promítací plochy. Již v inscenaci *Procitnutí jara* byla světelná projekce vedena nad hlavami diváků na oponu nainstalovanou na předním okraji scény. Zde už probíhalo promítání na plátno šedavé barvy z tylového materiálu, které bylo průhledné, ale zároveň i neprůsvitné. Na scéně tak mohlo docházet k různým technickým variacím a k prolínání neživých složek s hereckou akcí.³⁸ Výhodou bylo, že v případě osvětlení zadního prostoru bylo skrz tuto stěnu možné sledovat dění odehrávající se i za oponou a záleželo jen na režisérovi, zda světelné obrazy budou působit samostatně, a nebo zda dojde

³⁷ O funkčním zapojení projekce Srba mj. píše: „(...) zdání rozšiřování a prohlubování dramatického prostoru navozoval i sám způsob vzájemného přiřazování akcí rozvíjejících se v hracím prostoru jeviště a akcí rozvíjejících se v dramaticky funkční rovině světelných obrazů, respektive způsob začleňování jednotlivých dramatických modelovacích akcí do dvou – a v případě, že byly do modelování rozsáhleji zapojovány i prostředky rozhlasové zvukohry, do tří – různých zobrazovacích plátnů.“ (Viz Srba 2004: 405)

³⁸ Viz Srba 2004: 216.

k jejich vzájemnému propojení s jevištní akcí (viz příloha č. 3, obr. 4). Naopak při minimalizaci světla z povrchu plátna prozrazovalo jeho přítomnost jen jemné zamlžení prostoru, které velice vhodně sloužilo pro dosažení různých efektů. S každou inscenací přicházela i obměna zapojení ekranu, a to nejen z hlediska intenzity použití, ale i v rámci prostorového uspořádání. V případě tzv. Theatregraphu se tedy jednalo o rozsáhle propracovanou hru světla a zapojených prostředků.³⁹

V této souvislosti jen připomeňme, že ať už byly promítací závěsy zapojeny v jakékoliv míře a v rozdílném rozvržení, nesla se veškerá práce s prostorem jeviště v duchu zásad sepsaných a vydaných pod názvem *Zaměťte jeviště*. Aby promítané obrazy, a jejich následné prolínání s jevištní akcí, nebyly ničím zbytečně překrývány a rušeny, bylo veškeré hmotné vybavení, které nijak přímo nesouviselo se světelnou projekcí, odklizeno. Prostor tak působil dojmem odlehčenosti a pohyblivosti.

Když se zaměříme na první významnou složku světelné projekce, a to na složku filmovou, najdeme výraznější posun u inscenace *Máj* (1935), při které se už pracovalo s filmovou montáží v širším měřítku. Na druhou stranu zde ovšem nemůžeme ještě hovořit o zcela syntetickém propojení promítaného obrazu s jevištním děním.⁴⁰ To je také jedna z příčin, proč je *Máj* předmětem neustálé otázky, zda jej považovat a řadit mezi inscenace v nichž se uplatnil princip tzv. Theatregraphu. Zpracování Máchovy lyrické skladby však lze považovat za významného předchůdce nové techniky práce na jevišti. Ostatně,

³⁹ O parametrech užitého promítacího materiálu se mj. dočteme v Srbově studii *Řečí světla* (2004: 216): „Svými technologickými vlastnostmi tato opona odpovídala požadavkům co nejužšího spojení světelných obrazů a jevištních akcí, (...), byla s to (...) naplno ze předu osvětlena při současném utlumení zadních jevištních světel, nechat ze zorného pole divákova zraku zmizet vše, co se nacházelo ať ve stadiu klidu, nebo ve stadiu pohybu za ní na jevišti. Na druhé straně za situace, kdy byla „osvětlena“ a jeviště naplno nasvíceno, byla z tohoto zorného pole divákova zraku s to zmizet sama. (...) - při rozmyslně aranžovaném osvětlení popředí i pozadí scény, (...), dovoluji proniknout pohledu diváka skrze síť svých otvůrků a dát mu možnost uvidět dění odehrávající se v popředí, jež za určitých okolností, při svém plném osvětlení vedeném z hlediště, díky hustotě svého utkání zastírala jako kterákoliv „pevná“ opona - umožňovala, aby se projekce s jevištními akcemi slučovaly v jednotný obrazový celek (...).“

⁴⁰ Díky užití „pevného“ promítacího plátna tu nemohlo docházet k tam plynulému prolnutí světelné projekce s jevištní akcí, jak tomu bylo u následujících inscenací. Vzájemná provázanost několika divadelních složek zde ještě nebyla rozvinuta v plné míře.

jak nám i následující analýzy užitých složek dokáží, v *Máji* nešlo jen o náznaky zapojení nových prvků do jevištní akce, jak o tom můžeme hovořit v souvislosti s předešlými díly jako jsou inscenace *Chceme žít!* či *John D. dobývá světa*.

Jak již bylo zmíněno, v následující inscenaci *Procitnutí jara* (1936) zaznamenalo veliký posun využití promítací plochy. Bílé, částečně průhledné plátno zavěšené na pevné laťové konstrukci,⁴¹ dříve užitá v *Máji*, bylo nahrazeno průsvitnou plachtou z tylové látky umístěnou v portálu scény. Zatímco v *Procitnutí jara* bylo toto plátno doplněno ještě podobnou polooponou, která byla zavěšena v pravé polovině jeviště (viz příloha č. 3, obr. 3), v *Evženu Oněginovi* (1937) se promítalo jenom na průhlednou přední plochu, která byla rozšířena tak, že vykrývala i boční strany portálu. Projekce ovšem tuto širokouhlou plochu rozdělovala na tři části, přičemž právě hlavní přední byla určena pro záběry filmu a diapozitivů. V inscenaci *Utrpení mladého Werthera* (1938) byl ekran pro změnu rozdělen na dvě části (viz příloha č. 3, obr. 8). Jak lze i podle dochované fotografie rozpoznat, každé z pláten bylo zavěšeno v jiném úhlu a z pohledu diváka vznikla plocha ve tvaru písmene „V“.

Co se samotné filmové projekce týče, můžeme její vývoj zjednodušeně popsat jako posun od užití filmové montáže vizuálně doplňující děj na scéně až k jejímu těsnějšímu sepletí s dějem, kdy už hovoříme i o funkci dramatické. Burianovi se postupným rozvíjením práce s jevištní metaforou podařilo uvést filmovou složku do takové podoby, že dokázala zastupovat hereckou postavu, scénografii, atd. Díky její plastičnosti nebylo složité ani vzájemné propojování s ostatními zapojenými složkami. Filmová projekce byla tedy v inscenacích tzv. Theatregraphu zapojována přímo do jevištního prostoru, což Burianovi pomáhalo k vyvolání silnějšího prožitku u diváka.

Vedle filmové projekce hrálo na scéně důležitou roli i promítání diapozitivů. Jejich hlavním úkolem bylo především pomoci charakterizaci

⁴¹ Tato laťová konstrukce byla uzpůsobena pouze k pohybu z jedné strany jeviště na druhou.

prostředí děje. Za tímto účelem jich bylo v inscenacích *Procitnutí jara*, *Evžen Oněgin*, *Utrpení mladého Werthera* a *Muži nemilují andělů* (1941) užito v hojné míře. Jejich úloha zde byla značná. Nespočívala pouze v ilustrativním doprovodu předváděného děje, ale také v metaforickém spodobnění reálných skutečností.⁴² Opět šlo ze strany Buriana o velice praktický, funkční a zároveň esteticky působící nápad řešící co nejlepší uvedení diváka do prostředí dramatického děje. Diaprojekce mohla také suplovat titulky, jež napomáhaly orientaci v ději.

Ať už se jednalo o využití světelných obrazů v podobě filmu či diapozitivní fotografie, nešlo o náhodný výběr. Vždy vycházel z určitých kritérií. Aby zvolený obrazový podklad co nejvhodněji doprovázel jevištní akci, a plnil tak funkci estetickou a v určitých momentech i dramatickou, kladl se veliký důraz i na výběr materiálů. Volba objektů, prostředí či osob tedy musela už předem odpovídat cílenému efektu nebo být alespoň vhodným prostředníkem pro celkový tvůrčí záměr. Když už se vybraly podklady, které splňovaly žádané parametry, a byly tedy jak vhodnou charakterizující složkou díla, tak oživujícím prvkem prezentace, následoval úkol týkající se zpracování daných obrazů. Jak už bylo uvedeno, působivost zobrazovaného byla především umocněna samotným technickým přístupem k práci se světly. Při bližším zkoumání Burianových režijních poznámek vyplynulo, že jak každý obraz, užití detailů, polodetailů, přibližování a následné oddalování objektů, tak i přecházení dramatického děje z jeviště na plátno bylo detailně promyšleno a celkový efekt byl výsledkem podrobného nastudování a rozplánování práce s potřebnou technickou aparaturou.

V souvislosti s popisem užitých světelných obrazů je důležité se zmínit i o principu jejich vzájemného propojování, protože stejně tak, jak bylo detailně promyšleno jejich zapojení, výběr a technické provedení, nebylo

⁴² Tímto metaforickým přepisem bylo „předváděné“ povyšováno do polohy jevištní básně: diaprojekce (...) tu podávaly obrazy prostředí víc v jejich smyslu, než v jejich reálném vzhladu.“ (Srba 2004: 383)

náhodné ani jejich prolínání na scéně. Burian i v tomto případě dokázal, že jeho práce na jevišti je na dané možnosti něčím dosud nezaznamenaným a představil propracované přístupy k vytvoření montáží jednotlivých obrazů na scéně. Základní varianty viděl ve dvojitým způsobu řazení jednotlivých snímků, a to buď v řadě za sebou, nebo ve spojení souřadném.⁴³

To, v jaké souslednosti byly zvolené snímky užity, bylo také výsledkem Burianových promyšlených postupů. Jak už bylo zmíněno, cílem bylo dosáhnout co nejsilnějšího efektu. K estetickému účinku docházelo díky vzájemně kontrastnímu stavění záběrů detailních a celkových. „Hra podob snímků“, jak tento jev označil Srba, vytvářela zajímavé kontrasty, které na jevišti následně přecházely do výrazových a významových opozic. Burian se touto cestou snažil narušit rozpor mezi statickými a dynamickými světelnými obrazy na scéně. Jinými slovy: pokoušel se vyřešit nesrovnalost mezi diapozitivním promítáním a užitím pohyblivého filmu, čímž v konečném důsledku opět vynikla jeho režijní autorita.⁴⁴

Práce se světelnými obrazy v divadle D byla významným krokem pro další vývoj českého divadelnictví. Dosavadní koncepci tohoto systému Burian dodal, v inscenacích spadajících do typu „Theatregraphu“, lepší technickou propracovanost, pestrost a plastičnost. Zatímco v *Máji* světelné obrazy jen doplňovaly jevištní akci, v následujících dílech už byly rovnocenným modelujícím prostředkem dramatických akcí a v určitých momentech se dokonce stávaly hlavním prostředníkem děje. Na zapojených detailních záběrech, obměněné velikosti jejich zobrazení, či na oddalujícím se nebo naopak i přibližujícím se snímáním díky pojízdné kameře Burian jasně ukázal, jak zajímavě může na jevišti docházet k výrazovým a významovým proměnám.

⁴³ O detailnějším popisu skládání snímků se dočteme: „Způsob montážního propojení dílčích záběrů v pořadí lineárním, sériovém, tj. ve směru horizontálním, a způsob montážního propojení záběrů ve spojení souřadném, paralelním, vedeným tak říkajíc ve směru vertikálním, přičemž každý z těchto způsobů se při vytváření oněch větších kompozičně-tematických celků, jednotlivých sekvencí, prosazoval v několika Burianem originálně obměněných variantách. Výjimečně použil Burian při sestavování sekvencí i principu tzv. „rapid-montáže“, tj. rytmické montáže velmi krátkých záběrů (*Evžen Oněgin*).“ (Srba 2004: 397)

⁴⁴ Viz Srba 2004: 398 – 399.

Širokou variací možností předvedl Burian i se zvukovými prostředky. K této složce divadelní syntézy měl díky své předchozí práci týkající se voicebandu velice blízko. V inscenacích, o které se nám jedná, nastal ovšem opět značný posun, a to nejen technický. Voicebandové přednesy byly místy doprovázeny reprodukovanou hudbou ze zákulisí.⁴⁵ Jak již bylo uvedeno v kapitole věnované subjektivaci hereckého podání, zvukový projev aktérů na scéně vycházel z jasně daných režijních záměrů. I v tomto případě chtěl dát Burian vyniknout své tvořivosti, a proto vedl herce k vyjádření propracovaných a přesně určených tónů. Pro zdůraznění určitých slov byl využíván i mikrofon, který vytvářel další efekty.

Protože Burian pracoval pouze s němým filmem, měl zvuk na scéně důležitou úlohu. S cílem vytvořit na jevišti jednotnou syntézu všech zapojených složek souvisel i záměr dopracovat se k jednotnému, prokomponovanému celku. A právě zvuk zajistil, že vložený „němý“ prvek nenarušoval celkové vnímání diváka, ale naopak díky ozvučení působil „plnohodnotně“. Svě výrazové vlastnosti zvuk ovšem dokazoval i v úsecích, kde bylo světelných obrazů užito jen skromně a nebo vůbec.

Zapojené zákulisní zvuky, které byly složeny z hlasů, šumu, hluku a hudebních projevů, měly obdobnou úlohu jako světelné obrazy. Byly prostředkem k rozehrávání hereckých akcí a k charakterizaci prostředí děje, tedy k rozvíjení hry věcí.⁴⁶

Originalita Burianova světelného divadla z velké míry spočívala v hudebnosti děl spadajících do této tvorby. Zvolené tóny i jejich zařazení do inscenace bylo opět důsledkem pečlivé práce, přičemž Burian sledoval dvě

⁴⁵ K pestrosti zvukového doprovodu se v *Poetickém divadle E. F. Buriana* dočteme: „Vedle světelných obrazů pokusil se Burian (...) využít jako prostředku subjektivace rovněž tzv. zákulisních zvuků, tj. zvuků vydělených z rámce dějových scénických akcí do zákulisí a znějících odtud buď „živě“, nebo v rozhlasovém přenosu. (...) Podle jejich vztahu k fabuli můžeme je rozdělit na zvuky dvojího druhu: 1. zvuky, které se přímo podílejí na předvádění děje, zvuky takřkajíc dějové, dramatické; 2. zvuky, které se podílejí na předvádění děje jen nepřímou, zvuky takřkajíc nedějové, nedramatické.“ (Srba 1974: 86 – 87)

⁴⁶ Viz Srba 1974: 89, 93.

hlavní zamýšlené funkce: mít hudbu jako součást dějových akcí⁴⁷ a zároveň získat další nástroj lyrické subjektivace.⁴⁸ Významnost této složky dokazují i režijní knihy, do kterých si Burian vyznačoval konkrétní místa pro hudební vložky včetně jejich přesného určení a udání intenzity hlasitosti. Vše muselo přesně zapadat do sebe. Řízení inscenace postavené na principu tzv. Theatregraphu nebylo po technické stránce vůbec jednoduché. Právě akustická složka si vynucovala neustálou pozornost, aby plynula v dokonalé syntéze se složkami ostatními. Kromě správné volby skladby záleželo na přesném načasování jejího „zasazení“ do děje a na neustálém sledování hlasitosti zvuku, který v případě nesouhry s jevištní akcí mohl „sdělované“ zastínit.

Progresivní scénograf Miroslav Kouřil dokázal Burianovy tvůrčí vize velice efektivně a prakticky skloubit s jevištním prostorem. Jak konkrétně byly jednotlivé inscenace po technické stránce provedeny, dokazují přiložené nákresy (viz příloha č. 2, obr. 4, 5, 6, 7). Z nich můžeme jasně vyčíst, jaká byla kompozice projekčních pláten na scéně, která se proměňovala od inscenace k inscenaci. Jsou zde vyznačena umístění projekčních přístrojů a následný směr, kterým byly obrazy diapozitivních projekcí vrhány. Fakt, že byla pozornost věnována i vertikální úpravě jeviště dokazuje například nákres prostoru pro inscenaci *Utrpení mladého Werthera* (viz příloha č. 2, obr. 8), kde jsou kromě přesných výškových rozměrů uvedeny i tvarové požadavky na výstavbu vyvýšené podlahy. Všechny tyto uvedené návrhy opět dokazují, jak

⁴⁷ Srba ve své studii *Poetické divadlo E. F. Buriana* mj. píše: „Jako lyrický prvek vystupuje hudba v divadelních představeních ovšem i tehdy, když je její účast v díle motivována dějově. I v tom případě – ať už je do díla začleňována např. v podobě hudebního projevu jednajících osob nebo osob v ději přímo nevystupujících (...) – působí lyricky, neboť i v takovém postavení, v postavení dramatické akce, zůstává stále hudbou, tedy svrchovaně subjektivním, lyrickým projevem svého původce. (...) Nejčastěji vystupuje zde hudba v úloze faktoru dějového v podobě písní, přednášených postavami přímo na scéně. (...) Velmi často objevuje se zde také hudba v úloze faktoru dějového v podobě hudby taneční nebo poslechové.“ (Srba 1974: 104)

⁴⁸ K využití hudby v rámci lyrické subjektivace se ve stejné publikaci například dočteme, že: „Pro úlohu hlavního zvukového prostředku lyrické subjektivace byla hudba jako uvědomělý projev umělecké tvořivosti dobře kvalifikována. Kdežto vznik jiných zvuků sice může, ale nemusí být subjektivně podmíněn, hudba plně vychází ze subjektu: subjekt tvůrce je jejím jediným zdrojem.“ (Srba 1974: 104)

detailně a individuálně bylo přístupováno k jednotlivým dílům postaveným na principu Theatregraphu.

Cílem scénografie bylo především vytvořit variabilní, proměnlivý a odlehčeně působící prostor. Tomuto záměru musel odpovídat tedy i pohyb herců, užití rekvizity či dekorace, které se na scéně objevovaly jen střídavě. Co hrálo velmi důležitou roli především z hlediska vykrývání prostoru, byly po okrajích umístěné závěsy, jejichž černá barva zajišťovala „skrytí“ prostoru mimo jevištní akci. Užívány byly i pohyblivé závěsy, které v průběhu děje umožňovaly rychlé a efektivní přestavby. Stačilo jimi jen částečně vymezit určitý prostor scény a herci či dekorace mohli být připravovány, aniž by bylo narušeno právě plynoucí jevištní dění.

Zmíněný individuální přístup ke scénografii, kterým Kouřil dokázal změnit jevištní prostor a dodat mu plastičnosti a vzdušnosti, vycházel z osobitého přístupu k jednotlivým dílům. Inspirací k prostorovému pojetí mu byla, stejně jako Burianovi, samotná epická předloha. O práci Miroslava Kouřila a jeho přístupu k prostoru scény se ve studii Jana Grossmana dočteme: „Dalším znakem scénografické práce v divadle D a zejména Kouřilovy práce pro jmenované čtyři inscenace je snaha o mnohorozměrný prostor.“⁴⁹ Tato slova nás odkazují ke Kouřilovu pojetí prostoru jako vícerozměrného, a s tím souvisejícího pohledu na scénografii, která díky neustálým proměnám v ději jednou ustupuje do pozadí a jindy má naopak hlavní úlohu.

Užití světla na scéně nebylo samozřejmě ničím novým. Práce, v nichž byl užit princip Theatregraphu, vyžadovala hloubější propracování světelné techniky. Na jevišti se totiž muselo kromě běžné herecké složky a dekoračního vybavení počítat především s projekčními plátny, na které byly promítány světelné obrazy. Pro souhru jevištní akce s děním na promítacích plátnech bylo tedy velmi důležité najít při každé scéně odpovídající intenzitu osvětlení. Jen tak mohlo být světlo Burianovým nástrojem pro dokreslování „hry osob“ a

⁴⁹ Grossman 1961: 143.

„hry věcí“, vytváření požadované atmosféry na scéně či dramatinování určitých výjevů. Důležitou úlohu sehrávalo i ve chvílích, kdy děj plynule přecházel z jevištního prostoru na plátno a síla elektrických reflektorů se musela v daný moment přizpůsobit zcela odlišnému cíli. V neposlední řadě pomáhala Burianova promyšlená práce se světlem dojmově prohlubovat a rozšiřovat scénu, což nebyl pro stísněný prostor Mozarteana zanedbatelný fakt. Pro co nejefektivnější vynikání jednotlivých akcí byla scéna laděná většinou do šerosvitu. K určitému zvýraznění samotných aktérů sloužilo líčení, které bylo jednotně stanoveno na černě konturované oči a obočí a partie kolem lícních kostí na bílém podkladu. Rty byly zamalovány barvou černou nebo červenou (viz příloha č. 3, obr. 6).

Důležitým prvkem v rámci práce se světlem byla i stínohra,⁵⁰ kterou lze vysledovat už v prvních Burianových inscenacích. Díky propracovanému osvětlení modelovacích akcí na jevišti, docházelo k jejich následnému odrazu na bočních dekoracích. Probíhající děj tak získával větší působivost.

Burian tedy využíval v rámci divadelní syntézy světlo jako dramatický prvek. V jeho užití sloužilo k variabilnímu modelování akcí, díky své plastičnosti dotvářelo prostředí scény a v jistých momentech děj posouvalo i časově.

⁵⁰ Srba o Burianově využití stínu mluví takto: „ve smyslu obecně pojaté „hry stínů“, ať už rozvíjené pomocí předního, respektive stranového osvětlování objektů, které pak v důsledku fyzikálních zákonů vrhají do okolního prostředí své stíny, anebo rozvíjené za projekčním plátnem, postaveným mezi tyto objekty a diváky, pomocí jejich zadního osvětlování, jejichž záměrně vytvářené stíny se pak v systému oné „hry“ promítají na ono plátno.“ (Srba 2004: 380)

4. Inscenace postavené na principu „Theatregraphu“

4.1. *Máj*

Ona hranice, co už lze za dílo tzv. Theatregraphu pokládat, a kdy naopak hovořit jen o náznacích zmíněného principu, není přesně určena. Právě inscenace *Máj* na tomto pomyslném mezníku stojí. Vezmeme-li v úvahu, že až v tomto díle se Burianovi podařilo plně rozvinout všechny složky divadelní syntézy a poprvé se objevila technika, kdy zapojené světelné obrazy přebíraly jak funkci tlumočnicka celkového příběhu, tak i jednotlivých tématických prvků ztvárňovaného básnickova textu, nutno toto dílo pokládat přinejmenším za výrazný průlom v praxi světelného divadla, ba přímo za jeho plnohodnotnou součást.

Premiéra Burianova jevištního přepisu romantické básně Karla Hynka Máchy byla v divadle D 35 uvedena 16. dubna 1935.⁵¹ Báseň plná emocí, lásky a smutku, která líčí tragický příběh pána lesů Viléma a jeho milé Jarmily, jež rozdělí nezřízená touha člověka, v sobě nesla stálou aktuálnost v otázce hledání smyslu lidského žití, což ostatně přetrvává i do současnosti. Volba předlohy měla i revoluční záměr a její zpracování tak mělo bouřit proti společenskému řádu a vzdorovat nadřazenosti.

Burianův dramaturgický zásah ponechal dílu jeho autentické znění, ale výrazná proměna nastala u literární složky, která byla zhudebněna. Inscenace tak předně stála na variabilní práci s melodií, rytmem, harmonií či dynamikou,

⁵¹ Inscenace *Máj* se v režijní pojetí E. F. Buriana objevila celkem čtyřikrát. Poprvé se jednalo o voicebandové provedení díla, které bylo předvedeno na tzv. IV. komorním večeru E. F. Burianova voicebandu v Umělecké besedě 15. května 1929. Následovala zde rozebíraná inscenace z roku 1935. Po třetí se k *Máji* vrátil při příležitosti stoletého výročí Máchovy smrti v roce 1936. Jednalo se o přepracovanou verzi představení z roku 1935, která byla vedena v duchu surrealismu, ke kterému se v té době přikláněl. Čtvrtá verze spadá do období okupace. K tomuto provedení se dal Burian inspirovat nejdůležitější kulturněpolitickou událostí jara roku 1939: manifestačním přenesením tělesných pozůstatků K. H. Máchy na vyšehradský hřbitov, které se následně proměnilo v celonárodní manifestaci odporu proti nacistickým okupantům. (Viz Srba 1980: 134 – 136)

kteřá byla navázána na text a děj.⁵² Recitativní přednes zachovaného Máchova textu pronášel voicebandový chór.⁵³

Voicebandovým způsobem stylizovaná deklamace, výrazné mimické, gestické či pohybové akce spadaly do složky dramatické, které ovšem nebyl ponechán příliš veliký prostor.⁵⁴

Na vzniku působivé divadelní syntézy se výrazně podílela i scénografie a s tím související složka výtvarná. Základem byly rozmanitě formované, jak na jevištní podlaze stojící, tak v jeho prostorách visící kulisové plochy, které byly díky zavěšení na provazištních táhlech uzpůsobeny k pohybu. K celkovému dokreslení scény byly užity dva boční obdélníkové panely. Pro filmovou projekci se nad centrální prostor jeviště zavěsil pohyblivý ekran.⁵⁵ Na něj byly světelné obrazy vedeny z „přední“ projekce, což v praxi znamenalo, že byl projektor umístěný napravo, v přední části hlediště. Pro zabránění zkreslení perspektivních poměrů musely být závěsné panely nakloněny do tupého úhlu k oběma osám jeviště. K dosažení výškové elevace byly užity neutrálně zbarvené praktikáblly. Tato koncepce prostoru dala vyniknout herecké složce, přičemž vizuální stránka upoutávala především výrazně pojatou maskou jednotlivých postav. Ta byla, až na barevně vystupující oční a retní partie, laděna do bílé barvy. Vzezření dále doplňovaly paruky vyrobené z koudele či

⁵² Hudebnosti věnoval pozornost i Jindřich Vodák ve své recenzi k premiéře představení, kde uvedl, že jde o: „dílo ryze hudební v podrobnostech čtyřhlasového vypřednášení, ve všelijakém přejemném užívání polotónů a čtvrttónů, v opětném a opětném rozezpívávání veršů, v připojování postranních hlaholivých přídavek, jakoby měly k harfám a harmoniu přistoupit lesní rohy.“ (Vodák 1935)

⁵³ Voicebandová recitace měla ryze hudební tvárné postupy: „např. způsob orchestrální instrumentace jednotlivých hlasů, které při zachování individuálnosti každého hlasu orchestrálního nástroje vytváří z nich složitou dynamicko-rytmickou strukturu, v níž každý hlas působí v protíváze ku hlasu jinému a všechny společně ve vztazích vzájemné opozice o vzájemné spolupráce. Využíval při tom širokých výrazových schopností lidské mluvy, která se může projevat nejen běžným způsobem deklamace, ale i neartikulovanými zvuky, výkřiky, rytmizovanou recitací, intonovanými parlandy, polozpěvem na dvou třech tónech i plně rozvinutým zpěvem.“ (Srba 2004: 172)

⁵⁴ Burian totiž nechal přímou hereckou modelovací akci provést jen některé oddíly inscenace (díl II., III. a VI.).

⁵⁵ O jeho materiálovém provedení a uzpůsobení k pohybu již bylo psáno v kapitole věnované jednotlivým složkám divadelní syntézy.

lýka a kostýmy šité z hadrů, juty a provazů.⁵⁶ Tak jako jeviště a užitá dekorace mělo výtvarně působit i tělo herce.

Velkou roli zde hrálo i světlo, které díky svému variabilnímu zapojení splňovalo několik úloh. Kromě běžného osvětlení scény byly elektrické reflektory vrhající kuželovitý tvar světla užitý i k dekoračním záměrům. Dle režijních potřeb jimi docházelo k vymezení určité části scény či k ostrému ohraničení světelné plochy tak, jak bylo pro jednotlivé obrazy potřeba. Pomocí efektivního nasvícení určitých objektů došlo k vyvolání iluzivního pocitu u diváka.⁵⁷ Skutečná podoba užitých dekorací byla ovšem po skončení každého takového obrazu přiznána návratem do „pracovního osvětlení“. Tato propracovaná „hra iluzí“ jasně korespondovala s hlavním tématem Máchovy básně. Světelné proměny měly vyvolávat pocity nejistoty a v divákovi tak navozovat úvahy jak o jeho smyslu bytí, tak o existenci celého světa.

S prací se světlem souvisela i práce se stíny. Nejednalo se tu jen o klasickou zadní stínovou projekci,⁵⁸ ale vrhaných stínů tu bylo především dosahováno předním nebo bočním osvětlováním okolních dekoračních ploch. Šlo o efektivní vyzdvihování „hry věcí“ či „hry osob“.⁵⁹

Burianovo zpracování Máchova *Máje* bylo přijato s nadšením. Z levicových řad se sice ozvaly negativní názory na ideový výklad díla, ale jako celek byla inscenace přijata. Pochvalná slova se týkala především práce se světlem a začleňování světelných obrazů do divadelní skladby.

⁵⁶ O přístupu k výtvarné složce, scénografii a podobě herců více dočteme k knize *Řečí světla*. (Viz: Srba 2004: 175 – 176)

⁵⁷ Takový iluzivní efekt se objevil např. v I. obraze hry, kdy kouřovou rouru od kamen a na ní naaranžované cáry špinavé koudele nasvítíl do podoby krásné jarní břízy. (Viz Srba 2004: 177 – 178)

⁵⁸ Tvrzení, že se v *Máji* na jednom místě objevila klasická zadní stínová projekce, shodně vychází z memoárových svědectví Miroslava Kouřila a Jiřího Lehovce z šedesátých let. (Viz Srba 2004: 179)

⁵⁹ Např. v I. obraze inscenace, v I. zpěvu se tanečnice představující Jarmilu, která stála na stupínku za provazovou zástěnou, zjevovala i jako postava stínová. Odrážela se jednak na panelech nacházejících se v pozadí, jednak na levém z bočních panelů. (Viz Srba: 2004: 178)

4.2. *Procitnutí jara*

Systém tzv. Theatregraphu byl v plném rozsahu využit až v inscenaci *Procitnutí jara*, jejíž premiéra se uskutečnila 3. března 1936.

Jako předlohu si Burian po *Máji* vybral naturalisticko – symbolistní text Franka Wedekinda. Tato „dětská tragédie ve třech jednáních“ byla pro svůj obsah odvážnou volbou. Ožehavé otázky sexuálního dospívání mladých lidí, rozpory ohledně přístupu k výchově, odsuzující pohled na přerušování těhotenství apod., byly přinejmenším překvapujícím režijním výběrem. V třicátých letech dvacátého století se sice již nejednalo o tak tabuizované téma, ale svým způsobem bylo stále aktuální, protože pohled společnosti nebyl jednotný a v mnohých případech stále spíše negativní. Zpracováním právě tohoto příběhu, nahlízejícího na problém pohlavního dospívání, chtěl Burian poukázat na upadlou morálku měšťácké společnosti. Přímou v Programu D 36 ke svému výběru námětu píše: „Nejaktuálnější problém, který může zajímat divadlo a všechno umění, a i celý veřejný život, je problém mládeže, její budoucnosti, problém její výchovy, na níž se zakládá veškerá příští životní nadstavba mládeže. Vyřešit problém svobodné výchovy mládeže, znamená zároveň vyřešit kulturní a hospodářský vývoj té doby, ve které tato mládež bude schopna sama své kulturní stavby. Bohužel se výchova mládeže přes zdánlivé pokroky (sport), příliš nezměnila od dob, ve kterých se odehrává Wedekindova tragédie. Nesprávná a nezdravá výchova mládeže vede podle našeho názoru k oněm poruchám nervové soustavy dospívajícího člověka, které mají za následek, když ne vyloženou zločinnost, tak alespoň škůdnictví na poli kulturním i hospodářském. (...)“⁶⁰

Při srovnání Wedekindovy předlohy s upraveným režijním scénářem vidíme základní proměnu koncepce. V originálu třídílný příběh se stal dvoudílným, přičemž první dějství obsahovalo deset výstupů a druhé sedm. Díky filmovým sekvencím Čenka Zahradníčka, kterým byl dán prostor především ve druhé části, byla zajištěna větší návaznost mezi jednotlivými

⁶⁰ Kouřil 1966: 163.

dějovými úseky. Burian ubral i v počtu zpřítomňujících prostředí, které z původního čísla patnáct eliminoval na deset. Stejným způsobem postupoval i v rámci postav, s čím souvisela skutečnost, že někteří herci získali dvojrole či trojrole. Režijní koncepce postav se zaměřila i na jistou stylizaci příslušníků staré generace většinou do podoby groteskní.⁶¹

Inscenace *Procitnutí jara* přinesla veliký posun v oblasti promítání světelných obrazů. Instalována byla neprůsvitná, ale průhledná přední tylová opona, která oddělovala prostor jeviště od hlediště. Vlastnosti nově užitého projekčního plátna umožňovaly jak vystupování světelných ploch či světelných obrazů, kdy dění za oponou bylo „utajeno“, tak i souběžné propojení projekce s jevištní akcí. Tento přední tylový závěs sloužil pro promítání obrazů statických i pohyblivých, které byly vedeny nad hlavami diváků ze zadních prostorů hlediště. V inscenaci se objevilo ještě jedno menší plátno. V zadní části pravé poloviny scény visel pruh poloprůhledné, ale neprůsvitné tylové látky, určený k promítání pouze statických obrazů vedených z levé strany portálu. Hlavní ekran, zavěšený před jevištěm a přesahující svojí velikostí otvor portálu, spolu s pomocnou zadní polooponou tak umožňovaly zapojování detailních filmových záběrů hereckých akcí ve chvílích, kdy probíhaly akce na scéně. Navíc bylo díky několikanásobnému zvětšení dosaženo efektivního kontrastu.⁶² Působivého účinku tedy Burian dosahoval stavěním detailních filmových snímků proti „totálu“ jeviště.

Uplatnění zde našly především světelné obrazy diapozitivní,⁶³ které doplňovaly předváděný děj. Pro jejich promítání byly vyčleněny dva diaprojektory. Velkou úlohu měly i při charakterizaci dramatického prostředí, kdy jejich úkol nespočíval v nahrazování kulis, ale ve vymezení prostoru děje jen náznakově. Burian tedy, na rozdíl od Wedekinda, který pro dané scény

⁶¹ Například se jednalo o členy profesorského sboru, kteří byli Burianem představeni v satirické podobě.

⁶² Působivé byly zvětšené záběry očí, úst, tváří či rukou, které měly za cíl rozrušit realisticko-iluzionistický výraz hry a zároveň zdůraznit citové stavy hrdinů. Zapojování tohoto efektu se týkalo především v momentech milostných scén. (Viz Srba 2004: 236)

⁶³ Většina užitého materiálu vznikla za jiným účelem a pocházela od více tvůrců. Jednalo se například o fotografické snímky vybrané z volné tvorby tří tehdejších avantgardních českých fotografů, Jaromíra Funkeho, Alexandra Hackenschmieda a Františka Kalisty. Na samotném výběru se podílel výtvarník inscenace Miroslav Kouřil. (Viz Srba 2004: 229)

určoval reálná dramatická místa, ve své inscenaci uváděl postavy do míst imaginárních.

V menší míře se zapojil film.⁶⁴ Využita byla jeho schopnost dynamicky proměňovat rozměry zobrazení. Cílem většinou bylo narušit statičnost diapozitivů. Tzv. filmové dotáčky vznikaly přímo v prostoru scény a pracovat se tak muselo se zde dostupnou technikou.⁶⁵ Tak, jako bylo pro diapozitivní snímky užito dvou projektorů, u filmové projekce se jednalo jen o jeden promítací přístroj.

Pro charakterizaci prostředí děje vybíral Burian objekty přímo z „živé přírody“.⁶⁶ Ty následně stavěl v kontrast s objekty umělého původu, čímž dosahoval pocitu odcizenosti městského či školského systému.

Stejně jako v *Máji* byla scéna laděna do neutrálních barev. Užití rekvizity a nejnutnější nábytek tak nijak nenarušovaly vnímání světelných obrazů. Elevace scény byla jen mírná a její vertikální i horizontální tvarování pomáhalo dynamizovat pohyb herců. Boční strany jeviště vykrývaly černé závěsy, které kromě pohlcování odraženého světla zabraňovaly pohledu do zákulisí.

Na celkové podobě scény se z velké části podílelo osvětlení. Jen vyvážená a do detailů promyšlená práce se světlem umožňovala divákovi nerušeně sledovat dění na plátně se souběžně probíhající akcí na jevišti, modelování „hry osob“ a „hry věcí“, zabírání jen „detailů“ či „polodetailů“, apod. V malé míře byla užita i stínohra. Jednalo se buď o klasicky objekty a děním na jevišti vrhané stíny, nebo o stínové siluety.

I když užití světelných obrazů nebylo v této inscenaci v nijak zvlášť velké míře uplatněno, přece jen se jednalo o významný krok v oblasti „lyricko – epického“ divadla. Na rozdíl od *Máje* už nesloužily jen k lyrickému ztvárnění

⁶⁴ Natočení scénických filmů se zhostil kameraman Čeněk Zahradníček, který zhotovil snímky i do druhé verze *Máje* (1936). Užitý materiál však nebyl jen originálního původu. Na jednom místě byla zařazena sekvence převzatá z přírodopisného filmu prof. Jana Calábka. (Viz Srba 2004: 229)

⁶⁵ K osvětlení filmovaných objektů se užilo především šesti reflektorů o největší možné síle 500 W. Díky jejich umístění na stojany osvětlovaly ony objekty převážně z boku. Místa natáčení přírodních objektů zjištěna nejsou. (Viz Srba 2004: 229)

⁶⁶ Například v 1. výstupu I. dílu hry se na promítacích plochách objevil záběr třpytící se vodní hladiny společně s detailním záběrem na bezlisté, ještě nerozkvetlé vrby. (Viz Srba 2004: 232)

skutečnosti, ale i k dotváření děje a společně se zákulisními zvuky a jevištní akcí k charakterizaci jak prostředí, tak i postav děje. Práce se světlem v inscenaci *Procitnutí jara* neokouzila jen obecenstvo, ale i tehdejší kritiku.⁶⁷

4.3. *Evžen Oněgin*

Inscenace, která dosáhla vrcholu komplexní práce předválečného divadla D a zároveň představila tvorbu světelného divadla typu Theatregraphu v tom nejlepším provedení, byla hra *Evžen Oněgin*. Premiéra představení proběhla 27. ledna 1937.

Po *Procitnutí jara* padla volba na veršovaný román ruského spisovatele Alexandra Sergejeviče Puškina. Důvod svého výběru objasnil režisér krátce na to v březnovém programovém bulletinu divadla: „Moderní čtenář jako moderní divadelní divák bude umět číst v osudech Puškinových lidí. Je to osud, který je dán lidem proto, aby byl z života vymýcen. (...) Výstražní příklad, který je dán *Oněginem*, popleteností jeho přeintelektualizovaného života, Taťánou, jejíž odboj proti konvenci je likvidován tlakem společnosti, který Taťána nevydrží a stává se ‚věrnou nemilující ženou‘, výstražný příklad z pádu Lenského, který ve své horoucí fantazii si uměl vytvořit ženu i život k obrazu svému, aby nakonec, když je mu brána iluze přátelství a lásky, umřel s úsměvem: (...) a všechny ostatní příklady lidiček a typických chamtivých a přezrálých padavek tehdejší společnosti, mluví dnes k našemu životu řečí tak výraznou, o to výraznější, o co geniálnější zrakem jsou viděny a co veršem jsou psány a popisovány.“⁶⁸

Burian si působení svého autorského subjektu v inscenaci usnadnil zjednodušenou cestou přetlumočení díla. Nejednalo se pouze o přepis Puškinova textu, ale naopak o zapojení všech prostředků. Na výstavbě díla se podílela především složka textová a dramatická, dále šlo o hlasové a pohybové

⁶⁷ Například Jindřich Vodák se v souvislosti s užitím světelných obrazů v *Procitnutí jara* zmiňuje o jevišti, které se proměňuje: „v prostor vzdušných zjevů a vidin, jež se postupně vynořují jako z mlh a hustých par, jako z utonulých a zakletých končin, (...)“ (Vodák 1936)

⁶⁸ Kouřil 1967: 136.

projevy herců a využití rekvizit i samotné scény v co největší míře. Důležitá úloha byla dána i světlu a hudbě, která se zde uplatnila ve více funkcích. Kromě zvukové kulisy byla dramatickým hybatelem děje a v neposlední řadě i prvkem imaginárním. Svůj podíl na výsledné podobě představení měly i diapozitivní a filmové světelné obrazy a rozhlasová reprodukce zákulisních zvuků.

Výchozím bodem pro podobu textové předlohy inscenace nebyl jen Puškinův veršovaný román. Do adaptace bylo zakomponováno i několik dalších Puškinových básnických skladeb.⁶⁹ V minimální míře text Burian doplnil i o své vlastní autorské verše. Úprava tak získala formu filmového scénáře, který ve třech sloupcích zaznamenával podobu a průběh filmu, akce a texty mluvené na jevišti a zvuky společně s hudbou a texty zaznívajícími přes mikrofon či reprodukovanou formou. Základem přepracování textové složky bylo rozdělení děje na řadu prvků a jejich následné nové sestavení a uspořádání. To vše mělo vést k co nejsobitějšímu zpracování příběhu.⁷⁰

Podle zmiňovaného scénáře byla hra rozdělena do 493 částí,⁷¹ z nichž jen ve 44 nebyl dán prostor světelným obrazům.⁷² Velká část děje tedy probíhala za vzájemného působení světelné projekce s jevištní akcí, s čímž souvisela potřeba technicky zdokonalit provázanost těchto dvou složek. Scéna, včetně rozmístění projekčních přístrojů, dekorací či krycích závěsů, se zde objevila v nové podobě.

⁶⁹ Jednalo se především o: „dva samostatné soubory lyrických a lyricko-epických básní nazvané *Puškinovo putování* a *Oněginovo album* a množství dalších textů vynechaných z definitivní verze románu, a dále na dvacet stranou těchto sbírek zůstavších, v komplexní sbírky neuspořádaných básní vysloveně lyrického charakteru, které však zároveň vyjadřovaly představy samého tvůrce inscenace o příběhu v Puškinově románu prezentovaném, o jeho ději a o předpokládaných okolnostech průběhu tohoto děje, jakož i o širších souvislostech příběhu, propůjčujících mu modelový charakter.“ (Srba 2004: 245)

⁷⁰ Jindřich Vodák k autorskému přístupu Buriana k dílu uvedl, že se: „Burianovo vypracování opravdu shodlo s celkovým rázem „Evžena Oněgina“. Puškin v něm není vypravěčem, jenž by rozvíjel výjevy, dialogy, děje, nýbrž řadí valící se sloky jako hovorný vypravěč, takže celá ta báseň teče jako širá záplava výkladů, z nichž spíš jen jako tucha probleskují nápovědi scén, společenského ruchu, postav a příběhů. A právě tak to E. F. Burian přenesl na jeviště, ne podle operního libreta v pouhém úhrnu, v pouhé trestí, nýbrž v celé čeřivé rozloze.“ (Vodák 1937)

⁷¹ Nutno brát v potaz, že mohl Burian provádět jisté koncepční změny a nedržet se původní předlohy.

⁷² Konkrétně se na modelaci děje měly ve 132 částech podílet diapozitivy, v 357 úsecích to byla filmová projekce a na 225 místech měl být užit film společně s diapozitivem. (Viz Srba 2004: 254)

Stejně jako v inscenaci *Procitnutí jara* zde byl shodný počet promítacích přístrojů s počtem projekčních ploch. Změna nastala v jejich rozmístění po scéně. Promítání opět probíhalo ze dvou diaprojektorů a z jednoho filmového projektoru. Z předešlé inscenace bylo převzato i umístění přední tylové opony na pomezí hlediště a jeviště, na kterou směřovaly projekce filmových i diapozitivních obrazů. Místo zadního pomocného plátna se zde po stranách portálu objevily dvě promítací plochy obdélníkového tvaru. Na ně dopadaly statické projekce, takže plnily především jen dekorativní a doplňující úlohu. Hlavní opona měla především dramatickou funkci a společně s bočními plochami tvořila trojdílný širokouhlý ekran, který vykrýval celou zevní stěnu portálu.⁷³ Světelné paprsky byly opět vedeny nad hlavami diváků ze zadního prostoru hlediště. Inspiraci předešlou inscenací potvrdil i sám scénograf Miroslav Kouřil.⁷⁴

Při sestavování jednotlivých scén užil Burian opět metodu „tvrdého“ řazení snímků. Proti celkovému pohledu diváka na jevištní prostředky utvářející prostředí dramatického děje stavěl jak detailní, tak celkové a panoramatické fotografické a filmové snímky. Cílem bylo dosáhnout působivého kontrastu a zároveň překonat propast mezi statickými a pohyblivými obrazy.⁷⁵

Evžen Oněgin se divákům představil jako dílo, kde byla práce se světelnými obrazy rozvinuta nejbohatěji. Množství použitého materiálu⁷⁶ a

⁷³ Jak ale ze zpráv pamětníků a ze scénáře vyplývá, zapojení všech tří pláten bylo jen výjimečné. Malé prostory Mozartea totiž neumožňovaly předním řadám diváků plnohodnotný rozhled na jevištní dekoraci.

⁷⁴ Návaznost scénografie *Evžena Oněgina* na *Procitnutí jara* potvrzují např. jeho slova: „Moje návrhy scénické výpravy byly složité. Principiálně bylo jeviště podobné scéně „Procitnutí jara“. Doplnil jsem přední průhledné plátno v zrcadle portálu ještě dvěma postranními. Ekran byl na celou šíři sálu. (...)“ (Kouřil 1967: 140)

⁷⁵ S tímto záměrem byla udělána i scéna znázorňující Oněginovu návštěvu petrohradského carského Alexandrinského divadla. Zatímco středová projekce z počátku ukazovala honosný jevištní portál carského divadla, tak na obou bočních plátnech probíhalo promítání obrazů zachycujících v rychle se střídajících proměnách jednotlivé drobné děje z míst divadla. Za sebou „tvrdě“ řazené snímky tedy znázorňovaly vzhled jeviště divadla a zároveň i atmosféru v danou chvíli. (Viz Srba 2004: 261)

⁷⁶ Světelné obrazy užití v *Evženu Oněginovi* nepocházely z jedné dílny. Na většině černobílých i barevných diapozitivů pracoval Miroslav Kouřil. Fotografie, užití jako podklad dalších diapozitivů, pocházely od Zdeňky Maradové a autorem scénických filmů byl Čeněk Zahradníček, který zároveň vytvořil i některé použité fotografie. Koordinátorem celkové koncepce díla byl samozřejmě E. F. Burian. (Viz Srba 2004: 253)

vzájemné jeho prolínání na scéně nebylo jediné, co upoutávalo tolik pozornost. Svého vrcholu zde dosáhla propracovanost barev. Reflektory byly doplněny barevnými filtry, které sloužily i pro zbarvení jak statických, tak pohyblivých světelných obrazů. Barvou byly doprovázeny i herecké akce hlavních postav, čímž docházelo ke zdůraznění jejich charakteru a v neposlední řadě mělo barevné světlo svoji roli při ukončování scén, kdy sloužilo jako významová tečka.

Světelným obrazům v *Evženu Onginovi* byly ponechány opět tři základní funkce. Především film zpřítomňoval autorský subjekt vytvářením epického rámce, kdy za účinku filmových pasáží byl předváděný děj stylizován do lyricko-epické podoby a působil jako už dávno proběhlá událost.⁷⁷ K charakterizaci prostředí děje sloužily hlavně statické obrazy. Těm byl dán, díky snaze Buriana předvést dílo v celé jeho obsáhlosti, veliký prostor. Scénografická koncepce umožňovala zachytit naráz až tři dějiště.⁷⁸ V neposlední řadě sloužily obrazy ke konkrétnějšímu ztvárnění dramatických postav a především k přiblížení se k jejich myšlenkovým pochodům.⁷⁹

Ve své automonografii *Čtyřicet šest spoluprací s E. F. Burianem* Miroslav Kouřil vzpomíná i na těžkosti, se kterými se bylo nutno při výrobě snímků vypořádat. Jelikož si tvůrci nemohli dovolit spolupráci s filmovými ateliéry, probíhalo natáčení přímo v přízemí hlediště Mozartea, kde se den co den uzpůsoboval prostor k filmování.⁸⁰ Vyzdvížena je i výtvarná spolupráce

⁷⁷ Burianův noetický subjekt se tu objevoval v podobě jakéhosi průvodce děje, který byl pro diváka neidentifikovatelným čtenářem Puškinova románu. Skrze něj docházelo ke sledování děje a až na konci hry byla v utajeném čtenáři rozpoznána postava Oněgina. (Viz Srba 2004: 255)

⁷⁸ Diapozitivní obrazy prostředí se většinou skládaly ze surrealistických koláží empírových kreseb a rytin a realistických fotografických snímků zobrazujících části různých architektonických objektů. Kresby a fotografie přírodních objektů se objevovaly už méně. (Viz Srba 2004: 259)

⁷⁹ Příklad, kdy film v podobě detailu stupňoval a jako by i domýšlel jevištní akci, byl tanec Oněgina s Táňou. Opona byla pokryta obrazem jejich tváří, tisknoucích se k sobě a líbajících se. (Viz Grossman 1961: 144)

⁸⁰ Miroslav Kouřil popisuje přípravu snímků slovy: „(...), odšroubovala se všechna křesla, vynesly se řady sedadel do foyeru – a vznikl ateliér. Zajímá-li vás, kolik bylo lidí v technice, tedy: 3 osvětlovači, 2 jevištní dělníci (ti však museli též vyrobit dekoraci a doplňky pro scénu) a 1 zřízenec Václav Cimer, obětavý – zakládající člen Děčka –, který ochotně vypomohl a pak se rozjel za svými povinnostmi.“ (Kouřil 1967: 140)

kolegů na výrobě mnoha potřebných detailů pro film, které vznikaly jako materiálové montáže.⁸¹

Podlaha jeviště byla v tomto představení rovná a pokrytá černým linoleem, které temnilo prostor za průhlednou středovou oponou. Jen světlo tak vyzvedávalo jednotlivé obrazy. K různým variacím jevištního prostoru a plynulému prolínání scén přispívaly černé opony, které byly, až na zadní horizontální závěs, pohyblivé a shrnovací. Výsledkem tak mohlo být efektivní vystupování a mizení herců nebo náznaků. Pro výpravu „živé“ scény na jevišti byl využit drobný nábytek, fragment krhu, křeslo, sedačka, okno apod. Scénografie tedy musela být přizpůsobena moderní filmové technice a rychlým výměnám dějišť.

Důležitou úlohu při sdělování děje zde hrál opět voicebandový přednes a celá kompozice inscenace byla řízena přesnou prací s rytmy, tempy a dynamikou. K dokreslení akce přispívaly zákulisní zvuky. Po hudební stránce se Burian především snažil o jistou zvukovou filmovou montáž, kdy základem byla hudba a do ní vkopíroval další zvuky, čímž docházelo ke vzniku plynoucího zvukového pásu.⁸²

Burianova práce byla kladně přijata nejen diváky, ale i kritikou. Oceněny byly nově ukázané možnosti jevištně-technického zdokonalení a především tlumočení psychologických procesů probíhajících uvnitř představovaných dramatických postav. V žádné předchozí ani v žádné následující inscenaci nedošlo k tak bohatému využití umění fotografie a filmu, které bylo složeno v propracovaný systém světelného divadla.

⁸¹ Jako příklad nutných detailů pro natáčení Kouřil uvádí sáně, dveře, modely zasněženého Petrohradu pro úvodní panorama filmu a masky na ples. (Viz Kouřil 1967: 140)

⁸² Viz Srba 1971: 57.

4.4. *Utrpení mladého Werthera*

Inscenace *Utrpení mladého Werthera*, premiérově uvedena 12. dubna 1938, už neměla syntetickou skladbu, v porovnání s *Evženem Oněginem*, tak bohatou.

Pro svůj osobitý přepis si tentokrát Burian vybral stejnojmenné romantické dílo světové literatury od Johanna Wolfganga von Goetheho, který svůj „román v listech“ napsal teprve v pětadvaceti letech a vložil do něj mnoho ze svých vlastních životních zkušeností. Tragický děj je osudem mladého talentovaného Werthera. Ten, po setkání s dcerou místního správce Lottou, která je už ovšem zaslíbena jinému muži, upadá do nešťastné lásky a jako východisko volí sebevraždu. Skrze hlavního hrdinu, jež vůči společnosti zaujal silně konfrontační pozici, Goethe tlumočil své osobní krize, milostná zklamání a bloudění v životě. Volba předlohy pro vznik inscenace souvisela s dobou konce třicátých let, která se nesla v duchu obav z nové světové války.⁸³

Inscenace vycházela z překladu Břetislava Macáka. Ten určité pasáže textu předělal do dialogické podoby. Hlavní Burianův tvůrčí vklad do díla spočíval v převedení příběhu do podoby snu, který probíhal ve vědomí hlavního hrdiny poté, co se pokusil o sebevraždu. Na jevišti tak bylo užitými divadelními prostředky zpředmětňováno snové blouznění. Pro co nejdokonalejší propojení reálné roviny děje se zpřítomňovanými myšlenkovými pochody provázeli diváka příběhem dva představitelé hlavního hrdiny. Skutečný Werther, upoutaný na lůžko, se divákům zjevoval v přední části scény. Akční prostor pro „snovou“ postavu byl v centrální části jeviště. Časové hranice tak byly zrušeny a jednání obou postav se odehrávalo zároveň. Modelování probíhajících psychických procesů, přání, snů či vzpomínek se současným jevištním děním bylo rozvíjeno jak v souběžném, vzájemně se překrývajícím, tak až místy neuspořádaném pořadí, čímž dílo dostávalo částečně podobu asociativního řetězení výjevů, poplatného surrealismu. Určité pasáže, jako například umírání Werthera, se i opakovaly, ale pokaždé

⁸³ Šlo o reakci na zrůdnosti fašistického režimu a stalinistického Sovětského svazu, kterému padl za oběť i Burianův vzor a přítel Mejerchold. (Viz Srba 2004: 304)

v obměněné podobě. Divákově fantazii se tak měl navodit pocit, že vše, čemu přihlíží, je jen snová iluze.

Světelné obrazy byly i v této inscenaci promítány ze zadních prostorů hlediště. Změna tu ovšem nastala v oponě, která už nevykrývala portál v celé jeho šíři, ale zabírala jen jevištní otvor. Navíc byla rozdělena na dvě části, které z pohledu diváka působily celistvým dojmem, ale ve skutečnosti byl mezi nimi otvor, kterým herci vcházeli na scénu (viz příloha č. 3, obr. 8). Změna nastala i u černých závěsů, které vykrývaly hrací prostor a zamezovaly pohledu do zákulisí. Šál, který v inscenaci *Evžen Oněgin* visel na boční straně jeviště, byl zde zavěšen hned za portálem. Jeho hlavní funkce tak spočívala v odkrývání či naopak zakrývání hereckých výjevů v této části scény. Zbývající dvojice opon byla umístěna v zadních prostorách, kde mezi sebou opět svíraly mezeru pro průchody aktérů. K variabilnějšímu pohybu herců sloužila praktikáblová soustava nepravidelného tvaru natřená tmavohnědou barvou (viz příloha č. 2, obr. 8). Užitá elevace jeviště sloužila také k dynamičtějšímu pohybu v prostoru scény.

Obsah divadelní syntézy byl v této inscenaci ochuzen o složku pohyblivých světelných obrazů. Za projekci diapozitivních snímků, doplněných o zobrazení typu stínohry, mohly z velké části finanční důvody. Vhodným střídáním neproměnlivých obrazů s naopak rychle se měnícími stříhy nabývalo dění potřebné dynamiky. Hlavní úkol diaprojekce spočíval v charakteristice exteriérového a interiérového prostředí, do kterého byl děj zasazen. Díky snižování ostrosti obrazu mohly být i statické snímky součástí snového přeludu. K zobrazení myšlenkových pochodů byla užitá i stínohra. Ve stejném momentě, kdy Wertherovi probíhaly myšlenky, se divákům na přední projekční oponě zjevovaly „hry osob“ a „hry věcí“.⁸⁴

Při modelování scénických výjevů byla opět dána velká důležitost práci se světlem. Především v překrývání děje času přítomného se snovou rovinou velmi záleželo na intenzitě osvětlení. Postavy zjevující se ve vzpomínkách hrdiny byly divákům představovány pozvolným vystupováním ze tmy. Scéna

⁸⁴ O tomto principu ztvárnění bylo pojednáno v kapitole věnované jednotlivým složkám divadelní syntézy a konkrétněji popsáno v pozn. č. 35.

tedy byla i v této inscenaci laděna převážně do šerosvitu a jen světelné paprsky vyzvedávaly určité akce či detaily scény. Na efektivitě zobrazování se částečně podílely i barevné filtry, které jinak černobílému promítání dodávaly na pestrosti.⁸⁵

Na rozdíl od inscenace *Procitnutí jara*, kde se autorský subjekt často objevoval mezi modelovacími akcemi v podobě různých nápisů a komentářů, byla zde tato technika omezena jen na vnější epický rámec představení. Titulky obsahovaly text: *Goethe: „Utrpení mladého Werthera“, Romantická hra o lásce a utrpení, První díl*. Tato zobrazení ohraničovala obě dvě části představení, samozřejmě s pozměněným udáním dílu a části děje.

Dílo si vysloužilo obdiv především za zajímavou práci se světelnými obrazy, které se zde objevily opět v nové inspirační rovině.

⁸⁵ Jednalo se především o práci se světlem namodralým a fialovým. Méně už byl zapojen oranžový filtr. Ten fungoval hlavně ve scénách západu slunce. (Viz Srba 2004: 308 – 309)

Závěr

Na předchozích stránkách jsem se pokusila dokumentovat, že režijní tvorba E. F. Buriana za spolupráce se scénografem M. Kouřilem byla postavena na u nás ve své době originálních experimentech, přičemž její technická propracovanost a nápaditost přesahuje až k dnešní divadelní praxi. Především se jednalo o výchozí bod pro další vývoj moderní scénografie a práce se světlem na scéně.

Kromě syntézy divadelních prvků byl znakem pro inscenace tzv. Theatregraphu i jednotný mluvčí díla. Princip lyrické subjektivace symbolizoval tvorbu světelného divadla. I když Burian přímo nevystavoval obecenstvu svoji skutečnou osobnost, jeho zpřítomnění v roli průvodce děje bylo zjevné. Rozhodnost tohoto počínání přecházela v přeměnu inscenace až do podoby výpovědi o světě, o pohledech na skutečnosti, obklopující tehdejší společnost a v neposlední řadě šlo o osobní výpověď samotného tvůrce. Dílo tak nabývalo dojmu, že autor je přímo účasten hry. Nejinak tomu bylo i v případě, kdy Burian do popředí vysunul některou z hlavních postav, která tak přebírala úlohu zprostředkovatele děje.

Nových podob, a s tím i související množství významů, dosáhl scénický prostor. Technickou zajímavostí bylo především zavěšení pláten, která sloužila pro promítání světelných obrazů. Dramaticky funkční plocha ekranu byla brána jako pokračování jeviště. Užití filmové dotáčky měly neobvyklou a překvapivou formou ztvárňovat lyrické příměry a metafory, čímž se inscenace dostávala na básnickou úroveň. Díky užití nových možností se snadněji projevoval noetický subjekt. V *Procitnutí jara*, kde byly vyzdviženy detaily obklopujícího prostředí, měl tento postup vést k představení hrdinů jako bezmocných obětí okolního světa. Naopak v *Utrpení mladého Werthera*, s užitím zmenšených záběrů, byl hrdina vytržen z reálných společenských vazeb, a tak byla zdůrazněna jeho individualita.⁸⁶

⁸⁶ Viz Srba 2004: 319.

V každé inscenaci Burian propracovával vzájemné působení divadelních prostředků s hereckou akcí a snažil se o co nejefektivnější obměny. *Máj* byl například představen bez diapozitivních obrazů. Ty byly nahrazeny filmovou projekcí, která dokreslovala dramatické modelování děje především v metaforické podobě. K tomuto básnickému zpodobnění se dospělo měnicími se velikostními parametry prezentovaných záběrů. Prostor zde byl dán i stínohře. V *Procitnutí jara* se kromě stínohry a filmu zapojila i diapozitivní projekce. Film se zde objevil jen v dílčích úsecích a sloužil přímo k dramatickému dokreslování situace. V pozici rovnocenných partnerů scénických akcí a rozhlasové zvukohry se diapozitivní i filmové obrazy projevíly v inscenaci *Evžen Oněgin*, kde se už přímo podílely na modelaci příběhu. Film zde neměl zobrazovat jen reálná místa děje, jeho fotografické a filmové technické postupy měly ono předváděné i ozvláštňovat.⁸⁷ *Utrpení mladého Werthera* bylo o film ochuzeno. Stínové a diapozitivní obrazy byly využívány hlavně k zpředmětnění snových vizí umírajícího Werthera.

V této práci byly v souvislosti s pojmem „Theatregraph“ zmíněny a rozvedeny čtyři inscenace. Nutno ovšem zmínit, že principy světelného divadla lze vztáhnout i na jiná Burianova díla. Například ve hře *John D. dobývá světa* (1935) či v *Chceme žít* (1941) byly zapojeny stínové i světelné obrazy jako modelovací prvek děje. O rovnocennou syntézu divadelních prostředků se scénickou akcí se zde ovšem v plném rozsahu nejednalo.

S nadcházejícím obdobím německé okupace českých zemí přišel útlum i v oblasti kultury a už nikdy se tak nepodařilo získat finanční prostředky na vznik technicky odpovídajícího sálu typu „divadla – kinematografu“ (viz příloha č. 2, obr. 9).

I po zažitých útrapách světové války, po kterou byl Burian uvězněn v koncentračním táboře, neztratil chuť do práce. Nová doba ovšem nutila divadelníky do děl s ideologickým vyzněním, podporujícím nastavené společenské normy, což si odporovalo s původním Burianovým zaměřením.⁸⁸

⁸⁷ Viz Srba 2004: 385.

⁸⁸ Burian ve své studii *Zaňte jeviště* ke směřování nového divadla přímo uvádí: „Téma hry nového divadla má svoje základy v životě člověka. Není vymyšleno mimo život. Je načerpáno

Práce na principu světelného divadla tak skončila, ale zanechala významný odkaz. Burianovy žáci navázali na techniku svého učitele a započali další vývoj zobrazovacího systému, který vyvrcholil v podobě audio–vizuálních kresek pražské Laterny magiky, která je nejdokonalejší realizací myšlenky světelného divadla vůbec.

z rozporů, které má člověk se společností, ať už z rozporů třídních, nebo z katastrof individuálních. Boj individua s kolektivem, srážky společenských tříd, štěstí jednoho na účet ostatních, zápory milujících bytostí a kousek místa pro život, hospodářské přesuny národů, válka, rukodílná a duševní práce a její výsledky, to jsou příkladná témata nového divadla.“ (Burian 1936: 18 -19)

Summary

The thesis describes to system development of lantern slides on the stage in thirties of Twentieth Century. This systém was been elaborated by E. F. Burian. His main collaborator was scenographer Miroslav Kouřil who demonstrated various and functional spaces of stage. Inscenations which starte dup by conection of several theatre instruments they inscribed „Theatregraph“.

My thesis is devide out to four main parts. The first chapter is about the time period and presumptions that have been optimum to development of „Theatregraph“. The next chapter deals with principle of „lyric subjectivism“. This is about enforcement of author in his piece. The third part deals with principle of „Theatregraph“ and there are analyses of theatre parts in singles that have been used in inscenations. The last chapter brood four productions that have been originated by the principe of „Theatregraph“.

Prameny

1. režijní knihy:

Burian, E. F. „Evžen Oněgin“. Volně podle A. S. Puškin veršem a hudbou E. F. Buriana, Praha 1957, rozmnož.; ulož. v Památníku národního písemnictví – Kabinetu E. F. Buriana, Praha, sign. T 1347.

Goethe, J. W. „Utrpení mladého Werthera“. Scenáριο (naps. E. F. Burian za spolupráce B. Mencáka), rozmnož.; neúpl. exemplář ulož. v Památníku národního písemnictví – Kabinetu E. F. Buriana, Praha, sign. T 569.

Wedekind, F. „Procitnutí jara“. Scenáριο (naps. E. F. Burian), orig. a fotokopie; ulož. v Památníku národního písemnictví – Kabinetu E. F. Buriana, Praha, sign. T 1798/30.

2. recenze:

Vodák, J. „Goetheova wertherovština v D 38“. *České slovo*, 14. 4. 1938.

Vodák, J. „Máchův „Máj“ v D 35“. *České slovo*, 18. 4. 1935.

Vodák, J. „Procitnutí jara v D 36“. *České slovo*, 5. 3. 1936.

Vodák, J. „Puškin v D 37“. *České slovo*, 28. 1. 1937.

Literatura

- Burian, E. F. *Zaměťte jeviště*. Praha: Československý kompas, 1936.
- Dějiny českého divadla IV*. Praha: Academia, nakladatelství Československé akademie věd, 1983.
- Goethe, J. W. *Utrpení mladého Werthera*. Přeložil Oskar Reindl. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1954.
- Grossman, J. „25 let světelného divadla“. *Acta scaenographica*, 1961, č. 8, s. 141 – 146.
- Hynar, J. „Metaforizované herectví v Burianově syntetickém divadle“. *Disk*, 2005, č. 13, s. 78 – 90.
- Kouřil, M. „A. S. Puškin: Evžen Oněgin“. Kapitoly z automonografie. *Acta scaenographica*, 1967, roč. 7, č. 7, s. 136 – 140.
- Kouřil, M. *Divadelní prostor*. Praha: Ústav pro učebné pomůcky průmyslových a odborných škol, 1945.
- Kouřil, M. „F. Wedekind: Procitnutí jara“. Kapitoly z automonografie. *Acta scaenographica*, 1966, roč. 6, č. 8, s. 163 – 164.
- Kouřil, M. „K. H. Mácha: Máj“. Kapitoly z automonografie. *Acta scaenographica*, 1965, roč. 5, č. 9, s. 178 – 180.
- Kouřil, M. *O malém jevišti*. Praha: Orbis, 1955.
- Mácha, K. H. *Máj*. Praha: Odeon, 1969.
- Pfaff, I. „E. F. Burian a zápas o českou divadelní avantgardu“. *Tvar*, 20. 2. 2003, roč. 14, č. 4, s. 18 – 19.
- Puškin, A. S. *Evžen Oněgin*. Přeložil Milan Dvořák. Praha: Romeo, 1999.
- Scherl, A. E. F. *Burian divadelník* in Obst, M.- Scherl, A. *K dějinám české divadelní avantgardy*. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd, 1962.
- Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel, 1984.
- Srba, B. „Herecká tvorba v režisérském pojetí E. F. Buriana“. *Otázky divadla a filmu, Sborník prací Filosofické fakulty brněnské univerzity Q1*, Brno 1998, sv. I., s. 89 – 120.

Srba, B. *Inscenační tvorba E. F. Buriana 1939 – 1941*. Praha: Ústav pro českou a světovou literaturu ČSAV, 1980.

Srba, B. *O nové divadlo*. Praha: Panorama, 1988.

Srba, B. *Poetické divadlo E. F. Buriana*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1971.

Srba, B. *Řečí světla*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2004.

Teatrologický slovník. Praha: Nakladatelství Libri & Národní divadlo, 2004.

Wedekind, F. *Procitnutí jara*. Přeložil Petr Kopta. Praha: Dilia, 1967.

Příloha č. 1: Zahajovací leták D 34 vydaný Burianem k otevření divadla D v Mozarteu (D 34, 1933)

LETÁK D 34

Otvíráme svoji oponu

1. Nemí divadelního umění. Je pouze divadelní obchod, kupčení s uměleckou přetvářkou. Hele umění je mrtvo - nabývá znovu aktualnosti tím větší, čím menší je naděje, že revni staré divadelní tradice dospějeme k obnovení divadelního umění.

Dokud byly určité technické jevitelní problémy, které volaly po zvládnutí, nebylo pochybi, že divadlo bude existovat třeba spíše ale přece existuje, a že bude oslovovat ty, jejichž majetkem toto jeviště nebylo, právě napak, t. zv. obecnost málo se mu obdivovat jako se obdivuje průměrný chodce nadhernému hrabou ohrázenému zámku.

Vádcí oficiálních scén krachují na pseudumělecký názor a na to, že nedovedí však zhodnotit svoji funkci ve společnosti. Herci ani režiséři si nechtějí uvědomit, že svoji smlouvou vstupují v náležitý poměr k vládnoucí společnosti, která vykořisťující je, pomocí jejich t. zv. uměleckých schopností hlásá obecnostu svůj společenský názor, který jí pomáhá k snadnějšímu kořistění toho občanstva, které si tuto problematiku zabavu neuvědoměle platí. Pod heslem: «obecnost se chce dvě hodiny baviti, nebo «obecnost chce dvě hodiny zapomenuti» děje se prostě také divadelních poplatníků, kterým se vlepiava do mozku nezdává ideologie.

Dvě hodiny zapomenuti, dvě hodiny zabavy, lepší pohled na svět, optimismus, idealizování skutečnosti a překrocování současných hospodářských a společenských látek, to je dnešní umělecká náplň divadla. Kdyby bylo opravdu divadelní umění, nikdy by nemohlo dojít k takové maskarádě současného života.

Toto hlumění a tito hlumělci odsuzují se k zániku. Deficity se střídají s krachy. Malá divadla, přeceňující své síly v konkurenčním boji s oficiálními divadly, zavírají, propouštějí herce a technický personál. Stěží a zvaná a národní divadla nemohou zavítat svůj provoz prostě proto, že je vyloučeno v dnešní době, aby společnost ztratila svoji tribunu, tak důležitou, že které by denně hlásala svůj program. V kapitalistickém bezplatovém systému je ovšem velice možné, aby zamlá divadla více stojící na stejné ideologické bázi, ale bez velokapitalistického monopolu. Na oficializovaná divadla se doplácí však od říku k roku větší sumy, jdoucí dnes až do milionů. Přes to zajímavo, že i z těchto divadel propouští se pravidelně zaměstnanci často i bez nároku na pensi, bez nároku na další podporu a na jakoukoliv obživu. Balet, sbor, elévové, technický personál jsou ty nejvhodnější složky pro to, aby se z nich ročně vyloučilo vždy několik členů, kteří jsou systému nepobohdini. Elévstvo v činoberních souborech je v tomto ohledu opravdivým pánem oficiálních scén. (Často bez naděje na existenci budoucnosti, bez jedné umělecko-technické vzpruhy poláci se mezi hvězdami abnormálně a zbytečně přepřacevají. Z čeho postava tato situace elévstva činoberních souborů? Jsou to mládí lidé, dorost, naděje a budoucnost divadel této společnosti. Jaka budoucnost čeká, odvrzujeme-li správně ze situace tohoto dorostu, oficiální divadla, když jeho jedinou oporou jsou už dnes stáří starci a mládčí je vyházoována a zasnáročována do venkovských lán. V celém systému divadelního záklusu, který se kryje za lživým helem umění, je průboposný zmatek, bezplatnost, hněba a upaděk, zkrátka pravý obraz celého hospodářského upadku západního světa.

Konservativní státní vyhodí ročně řadu posluchačů z dramatického oddělení, kteří také chtějí stát na poli divadelní kultury s nadějí, že zvláště v nerovném zápase s vkusem a vůli této společnosti. A v této situaci jsou celé řady mladých berců po venkovech, říjících zehráckým životem potulných komediánů za trochu litidel a něco pachoucích hadru. A čím více konjunktura divadelního obchodu stoupá, tím více klesá morální sroven vlastního divadla a jeho zaměstnanců. Čím více podnikatelé divadel chtějí na obecnostu za málo vydělat hodně, tím více se nedostává poplatníků, tím více klesá počet abonentů a stát, protože schraňuje politiku svých zástupců ve vedení těchto divadel, doplácí neuvěřitelné sumy. Z tohoto kolotoče není proti východiska, dokud celý hospodářský systém, z kterého tento zmatek vyvěrá se nemění, dokud divadla budou stát ve službách odmítající ideologie dnešní společnosti.]

Do této situace přicházíme my. Generace se mění. Děti, které se rodí, ne-

LITERÁTI A VÝTVARNÍCI!

Konstantine Bieble, Františku Halasi, Adolfe Hofmeistře, Vítězslave Nezvala, Vladislave Vančuro, Josefe Sino, Karle Teige a Toyen, Vy, kteří pracujete v různých oborech umění, ať slovesném či výtvarném, Vy všichni přece máte poměr k současnému životu. Vase jména jsme četli několikrát mezi těmi, kteří protestovali proti projevům zpátečnickví ducha jak v umění, tak také v politickém životě.

Proto se na Vás obracíme a vyzýváme Vás k aktivní spolupráci s D 34, t. j. s divadlem, které chce být dnešní, a které na svém úseku chce přinést kladnou práci ve prospěch pokroku. Nebojme se říct to staré slovo — zvláště ne dnes, kdy kolem sebe vidíme ne kroky, ale skoky zpět.

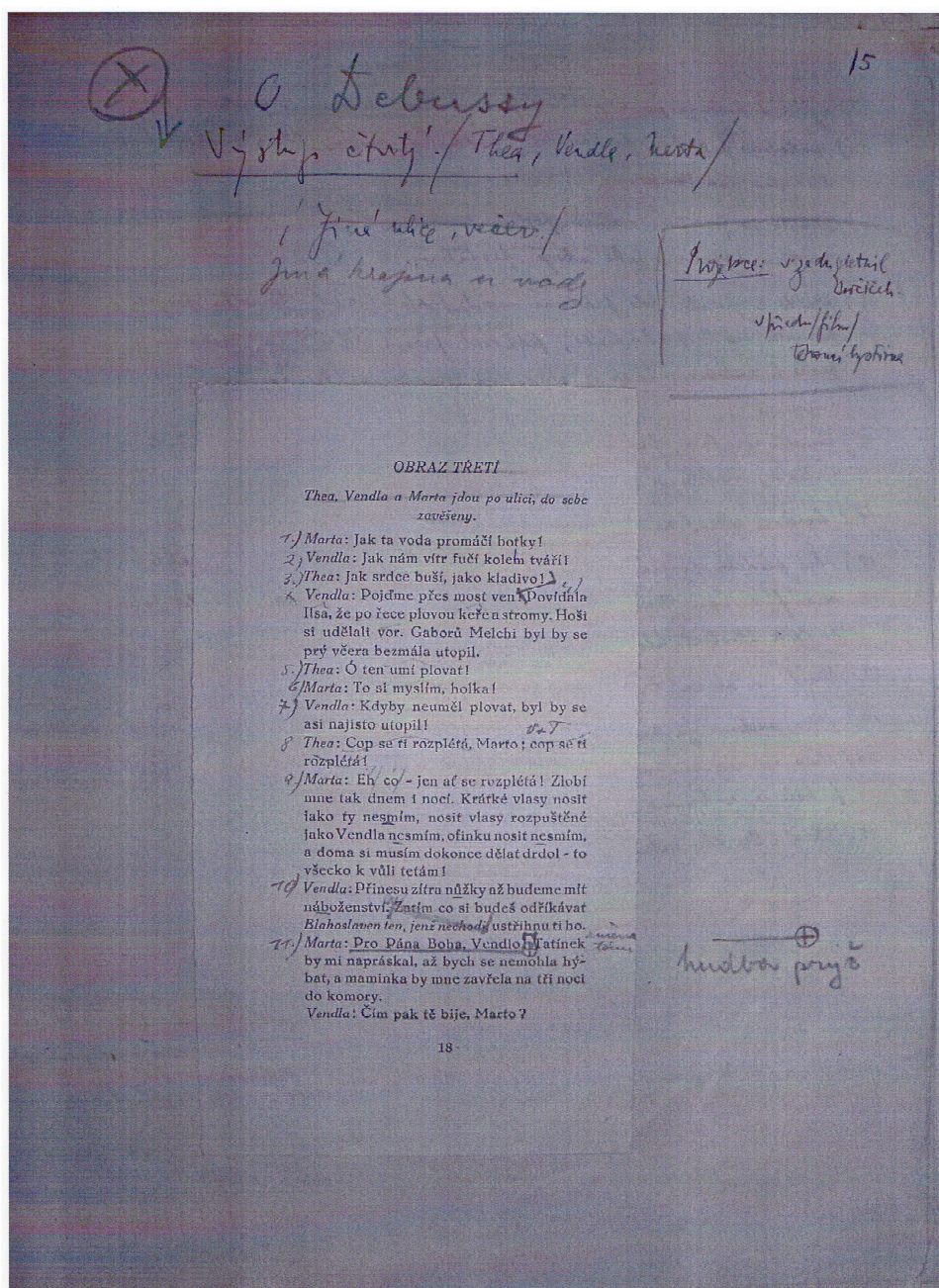
Studentstvu

Divadelní život u nás nedostačuje tempu mládí. Mladý intelektuální život se v několika letech decentralisoval. Je potřeba tribunu, která by probouzela zájem o dnešní kulturu a ukazovala mladým lidem, co dnes hýbe světem. Mimo to časopis D 34 chce dát studentstvu možnost literárního výrazu ve studentské tiskové nejen o případech D 34, nýbrž i o celém kulturním stavu studentstva. Vyzýváme proto všechny studenty, kteří nám chtějí rozumět, aby se přihlásili k práci v kruhu D 34, ať už ve smyslu uměleckém či administrativním.

D 34

Vedení: E. F. Burian.
Pomocná redie: J. Kozák.
Technický soubor: Mareš, Cimler, Štráns.
Administrativa: Vl. Susanková, M. Burianová.
Umělecký soubor: Štránská, Škrbáková, Okalová, Hájková, Podlipná, Kozák, Podlipný, Šmeral, Líška, Šára, Bolek, Kalas.

Příloha č. 2: Režijní knihy a scénografické nákresy



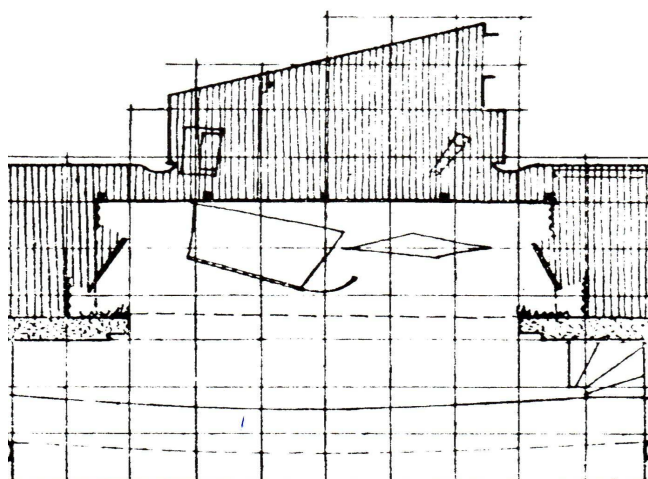
Obr. 1: Ukázka jedné ze stran Burianova režijního scénáře k inscenaci F. Wedekinda: *Procitnutí jara* (D 36, 1936).

Správce: Ó..pan Werther! Také jste se ochoval
 před bouří?
 Werther: Ne, pane správce..Byl ve Walheimu
 šas'o.
 Správce: To je moje dcera Žofie..Pan Werther..
 Werther: Těší mne alešno...
 Žofie: Máš také, pane.. Otče, boty dolů!
 Správce: To nemusí být -
 Žofie: Posloucheš! Máš je celé pramáčeno...
 Paní hostinská..horší víno!
 Správce: Ty...tylíš kde je Lotta?
 Žofie: Lotto! Lotto!
 /Oleak
 zahřmí, vítr/--
 sdělí hlas Lotty:-
 Již jdu..již..jdu, orče!
 správce: Lotto! Lotto!
 Werther: ve svém pokoji na lásku v barešce bouří/
 Lotto...! Lotto...!
 Lotta: přistupuje k loži/... Elia správce: To je moje dcera Lotta
 Dvojník: Máš těší, alešno Lotto!
 Lotta: Pane Werthere... Elia správce: Přijďte na ples,
 pane Werthere?
 dvojník: Na ples? Elia hostinská: To je bouře!
 dvojník: Urad se neočíte? Elia hostinská: Dávám hostům všechny
 pokoj a nejlepší vyvaličku
 Správce: Kdy přijdete na ples?
 dvojník: Na ples..? Neodcházejte!
 Zaslouváš si první valčík,
 alešno Lotto!
 /Lotta mizí/
 Elia Žofie: Nachleďonou, pane Werthere!
 Hostinská: A je po bouři...
 Werther: Jak rád tu sedím a dívám se
 na náves..Podívejte se na to
 miléno caparta.. jak akvátr
 chová svého bratříčka. Celá
 rodina je asi na poli..a tak
 dala chůva..A jak to pěkně
 umí! Kolik mu máše bů? Pět
 let...
 Hostinská: To je sedlárův Filipěk..
 Bůky je šilj až uost'onehý
 mi zhadil' se n'olu ašbánek..
 Proto se tak drží v par'ličn

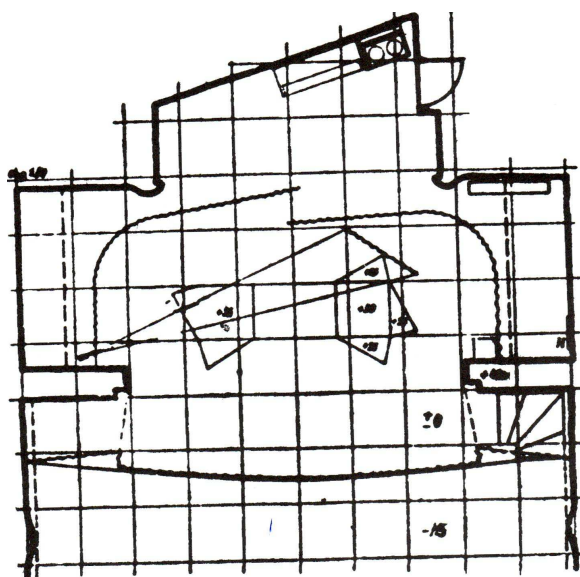
Obr. 2: Ukázka jedné ze stran Burianova režijního scénáře k inscenaci A. S. Puškina: *Evžen Oněgin* (D 37, 1937).

<u>Scenáři:</u>	<u>Jeviště:</u>	<u>Zvuk:</u>
vuje nákrčník. Pr- líná se do		
32 ještě většího detailu Oněginovy tváře. Oněgin se líčí a přilepuje si na tvář muš- ku... Rozostřít.	32 ---	32 Simile
33 -----	33 <u>Oněgin</u> /stojí u zrcadla zády k obecenstvu... Prohlíží se se všech stran. Po pause tiše pronese/: Frak!... /Pausa šest čtvrtí/	33 Hudba pianissimo Po Oněginově "frak" tacet.
34 Oněgin v detai- lu se obrací pro- ti publiku... jeho tvář je přísná.	34 ----	34 <u>Hlas Oněgina do</u> <u>krofona</u> : Guillot! Guillot!
35 Dtto	35 /Naráz osvětlený Guil- lot./ <u>Guillot</u> /v ruce drží frak připravený k obléknutí/ Pane ?	35 -----
36 Kamera odjíždí od Oněginova de- tailingu na totál. Oněgin se při tom podívá dolů na Guillota.	36 Dtto	36 Lehký smích do mi- krofonu..... ...diminuendo
37 Rozostřít	37 <u>Guillot</u> /obléká Oněgi- na/. <u>Oněgin</u> /se tiše směje/.	
38 Oněginova mode- lovaná záda v od- razu zrcadla, ve kterém je vidět	38/Reostatem volně set- nít. Ovšem ne <u>příliš</u> <u>volně</u> jen tak <u>vládně</u> spíš./	38 Vitr pianissimo.

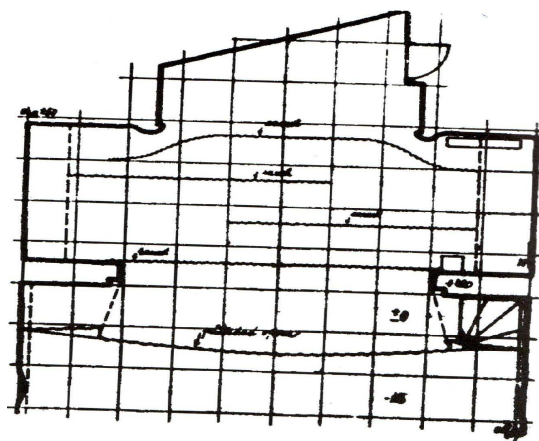
Obr. 3: Ukázka jedné ze stran Burianova režijního scénáře k inscenaci J. W. Goetheho: Utrpení mladého Werthera (D 38, 1938).



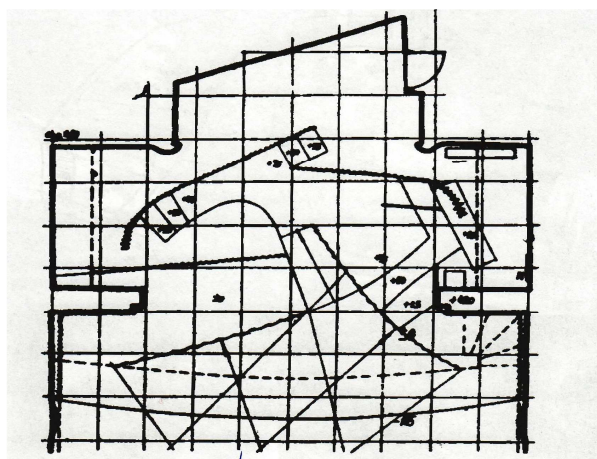
Obr. 4: Půdorys scénického řešení IV. dílu Burianovy inscenace Máj (D 35, 1935).



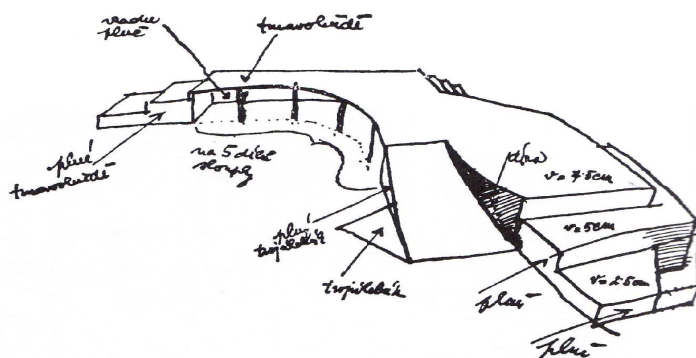
Obr. 5: Půdorys scénického řešení Burianovy inscenace Procitnutí jara (D 36, 1936).



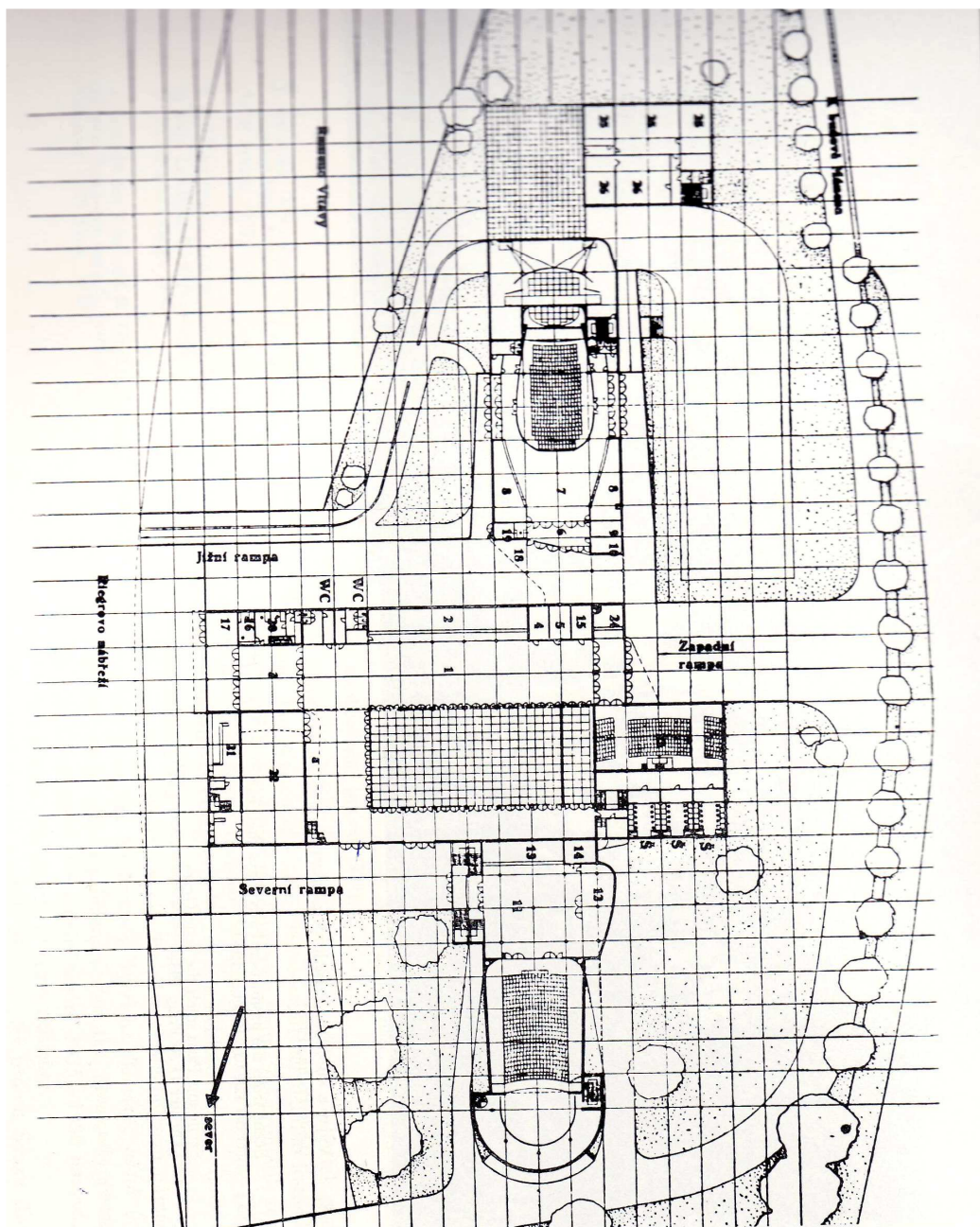
Obr.6: Půdorys scénického řešení Burianovy inscenace Evžen Oněgin (D 37, 1937).



Obr. 7: Půdorys scénického řešení Burianovy inscenace Utrpení mladého Werthera (D 38, 1938).



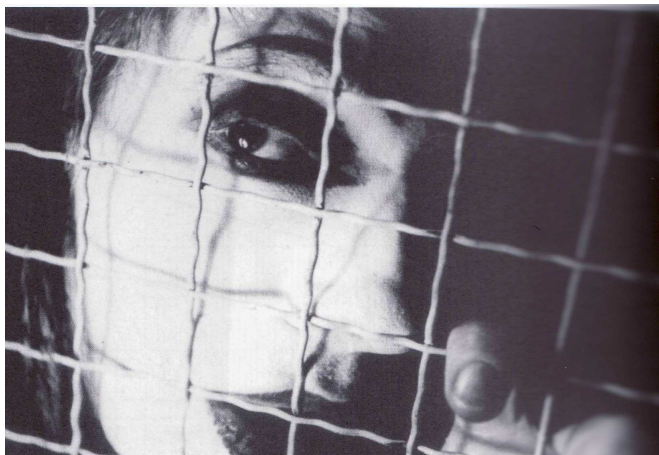
Obr. 8: Technická kresba praktikáblvé soustavy do inscenace Utrpení mladého Werthera (D 38, 1938).



Obr. 9: Projekt Divadla práce (E. F. Burian a M. Kouřil, 1938).

Půdorys přízemí: 1 – foyer divadla práce (dp); 2 – šatny dp; 3 – vestibul dp; 4 – lékařský pokoj dp; 5 – hasičská hlídka dp; 6 – vestibul Theatregraphu (T); 7 – foyer T; 8 – šatny T; 9 – lékařský pokoj T; 10 – hasičská hlídka T; 11 – foyer komorního divadla (K); 12 – kuřárna K; 13 – šatna K; 14 – lékařský pokoj K; 15 – pomocná šatna pro herce dp; 16 – pokladna dp; 17 – vestibul pokladny dp; 18 – pokladna T; 19 – vestibul pokladny T; 20 – účtárna; 21 – knihkupectví; 22 – výstavní sál; 23 – přednášková síň; 24 – šatna pro přednáškovou síň; 25 – filmové a fotografické laboratoře; 26 – dílna kašéra- modeláře; Š – šatny herců.

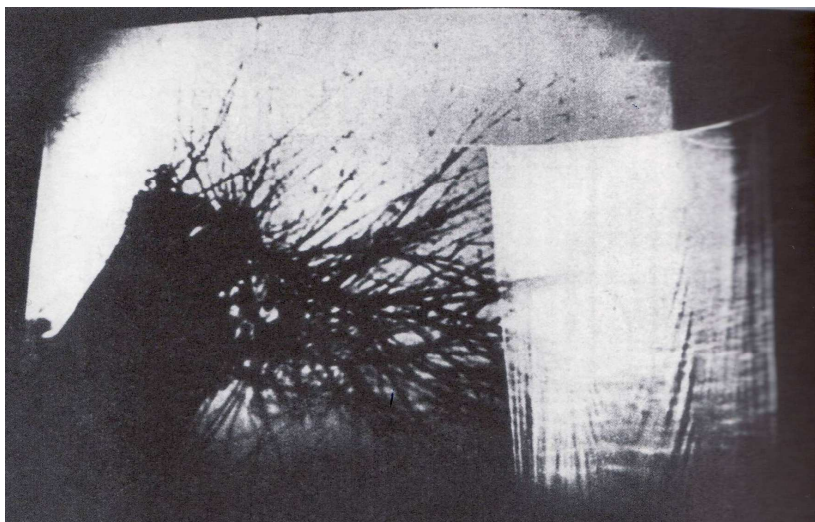
Příloha č. 3: Fotografie z představení vzniklých na principu tzv. Theatregraphu.



Obr. 1: Fotoportrét Vladimíra Šmerala v roli Viléma v inscenaci Máje (D 35, 1935).



Obr. 2: Ukázka práce se scénickým světlem a stínohrou ze III. zpěvu inscenace Máje (D 35, 1935).



Obr. 3: Scéna „U vody“ (Na břehu řeky) z 1. výstupu I. dílu a z 1. výstupu II. dílu inscenace Procitnutí jara (D 36, 1936): příklad použití dvojí vzájemně zkombinované projekce diapozitivní a filmové.



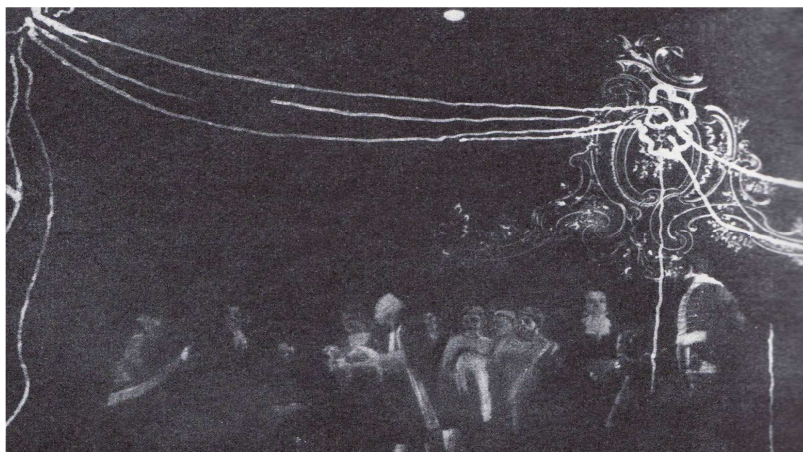
Obr. 4: Ukázka dramatické (a světelné) modelovací akce ze 6. scény I. dílu inscenace Procitnutí jara (D 36, 1936); užita diaprojekce zvětšeného záběru rozkvetlých kopretin.



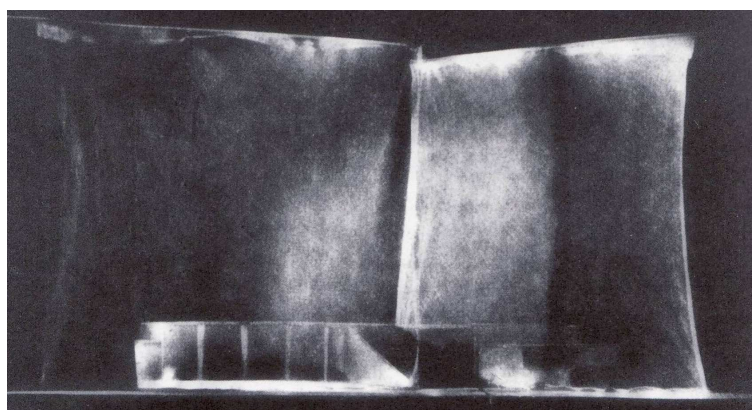
Obr. 5: Závěrečný výjev 4. výstupu II. dílu inscenace Procitnutí jara (D 36, 1936) zobrazující rozhovor rodičů o „provinění“ jejich syna; ve výjevu se uplatnil scénický film.



Obr. 6: Filmový záběr přibližující v I. dílu inscenace Evžena Oněgina (D 37, 1937) divákovi postavy milenců.



*Obr. 7: Scénický výjev z II. dílu inscenace Evžena Oněgina (D 37, 1937);
příklad světelné projekce vystupující v „roli“ interiérové dekorace.*



*Obr. 8: Scéna Miroslava Kouřila k inscenaci Utrpení mladého Werthera
(D 38, 1938).*



*Obr. 9: Celkový záběr modelovací scénické akce z II. dílu inscenace Utrpení
mladého Werthera (D 38, 1938).*



Obr. 10: E. F. Burian a kameraman Jiří Lehovec při natáčení scénických filmů do inscenace Máj (D 35, 1935); natáčena je zde tanečnice Anna Fischlová.



Obr. 11: E. F. Burian při natáčení filmu do závěrečného výjevu Evžena Oněgina (D 37, 1937).