

Bořivoj Srba

## K problematice postavení autorského subjektu v divadelním artefaktu

(Zamyšlení nad programovým typem poetického divadla E.F. Buriana a nad fenoménem divadla jako takovým)

V přítomné práci (zveřejněné ve zkrácené podobě již roku 1991 formou habilitační přednášky) předsevzal jsem si představit jakýsi sukus svého dlouholetého výzkumu divadelního díla Emila Františka Buriana<sup>1 /x/</sup> a v teoretické rovině soustředěně objasnit způsoby a prostředky, jakými se E.F. Burian ve své inscenační tvorbě ze třicátých let XX. století, zejména pak z jejich druhé poloviny, pokusil naplnovat jeden ze základních požadavků české umělecké avantgardy, postulát sblížení divadelního umění s poezií jako literárním fenoménem. Toto sblížení se podle představ avantgardy mělo – jak známo – uskutečnit v osobitém programovém typu divadla, jež nechtělo být jen „zpoetizovaným divadlem“ ani jen „zdivadelněnou poezií“, ale – ve smyslu staré romantické představy Hegelovy, že vývoj umění děje se mj. ustavičným přestupováním hranic oddělujících jedno umění od druhého – zároveň divadlem a zároveň poezií, svébytným druhem „divadelní poezie“, právě „poetickým divadlem“.

Burian – jak jsem měl možnost již prokázat ve svých předchozích spisech – ze všech českých představitelů avantgardy zmíněné sblížení provedl způsobem nejučinnějším a jeho „poetické divadlo“ patřilo k neoriginálnějšímu řešení daného problému i ve světovém měřítku.

V té souvislosti chci zde znovu – s jistým zpřesněním svých dřívějších soudů – poukázat k tomu, že se Burianovo úsilí rozvíjené ve svrchu naznačeném směru řídilo uvědomělým zámyslem dosáhnout onoho sblížení divadla s poezií pomocí aplikace některých vyzkoušených tvárných postupů poezie na divadelní artefakt, zvláště pak pomocí metody lyrické subjektivace obrazu skutečnosti básnickým dílem přinášeného, tedy metody, jež byla odedávna nosným tvárným principem určitých literárních žánrů epických, především tzv. básnické povídky, lyricko-epické povídky byronského typu, považované za příznačný literární útvar epochy romantismu a pěstované všemi význačnými romantickými básníky, Byronem, ale i Puškinem, Lermontovem, Mickiewiczem, Słowackim, v Čechách pak zejména Máchou.

Přitom kladu si v této studii též cíl ukázat i důsledky k jakým aplikace této metody v Burianově inscenační tvorbě vedla v rovině tematické, kompoziční i „jazykové“ (tj. v rovině originálního „jazyka“ divadla, pod kterýžto pojem je možno zahrnout celý komplex vyjadřovacích prostředků divadla, tedy jak jazyk sám, tak všechny další prostředky podílející se na vzniku divadelní inscenace), i jaké byly významové konsekvence tohoto počínání, jeho celkový ideový efekt.

Svrchu uvedenými konstatováními se nicméně charakteristika cílů této práce nevyčerpává beze zbytku. Problematika Burianova „poetického divadla“ skrývá v sobě totiž širší problematiku, která výrazně překračuje její hranice, problematiku poetického divadla jako takového.

Není třeba na tomto místě oddalovat prezentaci zjištění, že v nejjobecnější rovině se tato problematika rýsuje v podstatě jako problém ústředního autorského subjektu divadelního artefaktu, problém postavení tohoto subjektu, jež můžeme identifikovat s režisérem jako pro konečný výsledek rozhodujícím osnovatelem významové struktury, již inscenace jakožto celek představuje,

---

1 Výsledkem výzkumu je 12 publikovaných studií, např. knižně vydané monografie *Poetické divadlo E.F. Buriana* (1971, ve skutečnosti 1983), *Emil František Burian a jeho program poetického divadla* (1981, ve skutečnosti 1983), *Inscenační tvorba E.F. Buriana 1939-1941* (1980, ve skutečnosti 1982), *O nové divadlo* (1988), ve sbornících nebo časopisech otištěné studi *Světelné obrazy v Burianově inscenaci Evžena Oněgina v D 37*, in: *Panorama 1978*, *Adaptace Laforgueova Čtveráka Pierota*, in: *František Halas – spolutvůrce pokrokové kulturní politiky* (Brno 1988), *Emil František Burian – twórca nowoczesnego teatru czeskiego*, in: *Pamiętnik teatralny* (Warszawa 1989), *Les pièces phoniques d'Emil František Burian*, in *Mouvement Janáček* (Vanves 1991, totéž česky in: *Opus musicum* 1991).

uvnitř inscenačního díla, úlohy tohoto subjektu v poměru k spoluvůrcům díla, z jejichž přičinění vzcházejí jeho dílčí složky, a také ovšem estetických a ideových konsekvencí jeho působení v díle a skrze ně v poměru k recipientovi – divákovi.

Pozorností věnovanou i této – v přímé vazbě na burianovskou problematiku reflektované – problematice obecnějšího rázu bych skrze tuto studii chtěl rovněž napomoci vytvořit určitý předpoklad k systematictějšímu zkoumání fenoménu, skrze nějž se historická causa Burianova poetického divadla nejvýznamněji otevírá směrem k dnešku, k dnešní tvůrčí praxi.

Východiskem práce na poznávání problematiky poetického divadla E.F. Buriana učinili jsme hypotetickou teoretickou rekonstrukci jevové podoby Burianovy inscenační tvorby z let 1933 – 1941, zejména pak podrobnou takovou rekonstrukci jevištních děl tohoto režiséra z období vymezeného léty 1935 – 1938, kdy se program poetického divadla v jeho tvorbě rozvinul do plné síly.

Teprve na základě této rekonstrukce jsme se ve druhé fázi práce pokusili provést důkladnou systémovou analýzu způsobů kompozičně – tematické, stylové a významové výstavby Burianových inscenačních děl ze sledovaného období (pro potřeby této analýzy jsme byli nuceni vytvářet i nový pojmový aparát), přičemž problematiku, která byla hlavním předmětem výzkumu, problematiku Burianova úsilí sblížit divadlo s poezií v osobitém typu „poetického divadla“, jsme nahlíželi z různých stran a různých úhlů pohledu, odpovídajících vlastní povaze zkoumaných fenoménů.

Popis Burianovy inscenační tvorby a její analýza byly obsahem několika autorových dříve již publikovaných spisů. V této souhrnné studii se proto jimi již nehodláme zabývat a eventuální zájemce o ně odkazujeme na připomenuté autorovy starší práce. Zde chceme podat – a vzhledem ke stanovenému rozsahu dokonce i beze všech konkrétních příkladů (ty nalezne čtenář, jak výše uvedeno) – jen výsledky provedeného zkoumání, které mají určitou teoretickou platnost a přesah do problematiky fenoménu poetického divadla jako takového.

Poznatky, jež jsme při našem zkoumání dané problematiky vytěžili, lze v obecné rovině nejlépe prezentovat pomocí těchto stručných tezí:

Zevrubná analýza Burianových inscenací, na něž je možno kompetentně vztáhnout označení „poetické divadlo“ - jsou to kupř. inscenace *Píseň písní* (1934), *Máj* (1. verze 1935, 2. verze 1936), *Procitnutí jara* (1936), *Kat* (1936), *Lazebník sevillský* (1936), *Evžen Oněgin* (1937), *Hamlet III.* (1937), *Leonce a Lena* (1938), *Paříž hraje prim* (1938), *Utrpení mladého Werthera* (1938), *Věra Lukášová* (1938), *Krysař* (1939) a *Manon Lescaut* (1940) – především ukazuje, že se Burian při aplikaci principu lyrické subjektivace obrazu básnickým dílem zobrazované skutečnosti na divadelní artefakt v zásadě přidržel postupů, jež česká divadelní věda, zejména pak Jan Mukařovský, identifikovala jako postupy, jimiž se od časů Byronových a Máchových řídil proces subjektivace v epice, a že tyto postupy tvořivě, způsoby nanejvýš originálními, ve svých jevištních kracích rozvíjel.

I Burian vycházel – a zdá se, že zcela uvědoměle – především ze zjištění, že východisko a hlavní předpoklad celého procesu lyrické subjektivace uměleckého obrazu ztvárňované skutečnosti tvoří – a to ať v literatuře, ať v dramatickém umění – vymodelování tzv. autorského subjektu díla, tj. v každém uměleckém díle sice vždy přítomné, většinou však jen skrytě fungující potence tvůrce, organizátora významové struktury, již dílo jako celek představuje, do podoby zjevného „mluvčího díla“, činitele adekvátního vypravěči v epických literárních žánrech a básnickému „já“ v žánrech lyrických, který se prezentuje v zobrazovací rovině díla jako původce zobrazení, jako noetický prostředník mezi skutečností dílem ztvárňovanou a vnímatelem díla, v našem případě divadelním divákem, a tedy i jako rušitel beroucí na sebe vůči tomuto recipientovi zodpovědnost za správnost a relativní úplnost v díle předkládaného poznání reality. V tomto smyslu pokoušel se pak také ve svých inscenačních kracích cílících k typu „poetického divadla“ takovým způsobem autorský subjekt vymodelovat.

Také on – jak ze zkoumání jeho inscenační tvorby vychází najevo – využíval přitom obou nabízejících se základních možností, jak autorský subjekt v roli zjevného mluvčího díla exponovat: jednak „zpřítomňoval“ se v této roli „sám“, jednak vysunoval do ní ve svém zastoupení různé dramatické postavy.

Pochopitelně – obdobně, jak je tomu v případě uplatnění principu lyrické subjektivace v literárních pracích – ani on, když se zpřítomňoval ve svých inscenacích v roli zjevného mluvčího díla, nevystavoval na odiv svou skutečnou osobnost. Mezi ním jako reálnou osobou a mezi osobou, kterou předváděl jako sebe sama v úloze autorského subjektu přímo v díle, se formoval vztah dialektického napětí, v němž sice převládala nad tendencí divergentní tendence konvergentní, ale který byl přesto takové povahy, že to nutí mezi oběma těmito fenomény rozlišovat. Burian jako reálné individuum s individualitou prezentovanou v jeho zastoupení v díle samém nikdy beze zbytku nesplývá: nekryje se s ní ani co do počtu, ani co do kvalit jejích předváděných zde psychofyzických vlastností. Osobnost vystupující v díle v roli mluvčího jeví se vždy jako pouhý umělecky stylizovaný a daným záměrem díla tudíž deformovaný odraz jeho skutečné osobnosti, jako veličina umělá a pomyslná, fungující jen v díle samém a v něm se také, jeho účelem, plně vyčerpávající. Jako veličina, již je třeba – jako ostatně celé dílo – chápat vždy jako pouhý znak. (V tomto smyslu všechny zde uváděné výroky o „vstupu“ autora do díla, o jeho „zpřítomnění“ v díle atp. nelze brát doslovně; představují jen obrazné vyjádření složitého aktu konstrukce obrazu mluvčího díla.)

Nicméně nelze přehlédnout – studium Burianových inscenací k tomu přináší velmi přesvědčivé doklady -, že exponuje-li se Burian v roli autorského subjektu díla, uplatňuje se v této roli velmi významně. Ve většině inscenací, kde se v této roli prezentuje, strhává pozornost diváka od předváděného děje k sobě jako k takovému subjektu tou měrou, že tyto inscenace nabývají charakteru stejně tak výpovědi o světě, který ho obklopuje, jako výpovědi o něm samém. A třebaže Burian v těchto inscenacích nikdy nevstoupí na jeviště jako fyzická osoba, získává – jak bylo uvedeno – divák dojem, jako by na scéně fyzicky přítomen, přímo účasten hry byl, jako by stál před ním a představovaný příběh mu vyprávěl a předváděl. Zároveň podává tuto výpověď s velkým, pro něho příznačným citovým zaujetím, emfaticky vzrušeně a vášnivě, ano až pateticky.

Často ovšem i inscenace (nebo jejich dílčí sekvence), v nichž Burian jako mluvčí díla zůstával vně obrazu a v nichž vysunoval do role autorského subjektu zobrazení některé z dramatických postav (šlo zpravidla o postavy významně angažované v ději), vyvolávaly podobný efekt. Ve většině takových inscenací exponoval totiž Burian tyto postavy na místě autorského subjektu způsobem, který rovněž obracel divákovu pozornost od děje k němu samému. Některé z nich přitom vybavoval pro sebe příznačnými charakterovými rysy, takže se zdálo, že jsou přímo odvozeny z jeho osobnostního psychofyzického založení, a v té míře je se sebou sblížoval, že se nakonec jevíly jako různé jeho masky, nepřiliš důsledně zastírající jeho „přítomnost“ v díle. I skrze tyto postavy vystával tak někdy před očima diváka obraz Buriana jako konkrétní lidské bytosti, třebaže v poměru k jeho skutečné osobnosti různě distancované.

V zásadě se tak i Burianovou tvůrčí praxí potvrzuje pravdivost zjištění, že podobně jako v literatuře i v divadelní tvorbě úspěch aplikace principu lyrické subjektivace obrazu skutečnosti dílem zobrazované není bezprostředně závislý na tom, zda se autor „zpřítomňuje“ v roli autorského subjektu vymodelovaného do zjevné podoby „sám“, či zda ji obsazuje některou z postav. Základní předpoklad subjektivace díla je v tom či onom případě realizován: ať už v podobě vyzvednutí autorovy osobnosti do role mluvčího díla, či v podobě na její úroveň do této role vyzvedávaných postav exponuje se tu zjevně v pozici autorského subjektu konkrétní fyziologicky i psychologicky přesně definované individuum, které vystupující jako fiktivní původce díla stává se v té míře předmětem divákovy estetického osvojení a zhodnocení, v jaké je tímto předmětem skutečnost, jejíž poznání toto individuum divákovi zdánlivě zprostředkovává.

Využívaje obou těchto nabízejících se možností, počínal si Burian – jak ukazuje analýza souboru jeho inscenací ze třicátých let – při obsazování role mluvčího díla ve svých hrách značně svérázně. Nesetřívával pouze u způsobu v epice nejobvyklejšího, exploatovaného rozsáhle zejména romantickou literaturou, totiž u způsobu, podle něhož se autor v jistých dílech zpřítomňuje v této roli trvale sám, v jiných pak do ní trvale vysunuje některou z postav. V některých svých lyrických subjektivovaných inscenacích uplatňoval způsob využívaný širě teprve moderní literaturou, způsob, podle něhož se autor o úlohu mluvčího v jednom a téměř díle s takto exponovanými postavami dělí, rozehrávaje tu složitou hru záměn a proměn autorského subjektu. Pověštině se přitom s nimi na

místě mluvčího prostřídává v posloupném pořadí, avšak např. v inscenacích rozvíjených v systému tzv. „theatregraphu“, v nichž měl k dispozici tři samostatné zobrazovací roviny, roviny světelných obrazů, rovinu jevištních akcí a rovinu rozhlasové zvukohry, uvádí na tomto místě „sebe sama“ a vybrané postavy paralelně vedle sebe (a někdy bez své účasti jen tyto postavy). I když též první způsob se v jeho tvorbě prosazoval velmi silně, právě zmíněný druhý způsob, podle něhož se autor v autorském subjektu prezentuje spolu s postavami, je pro něho způsobem nejcharakterističtějším.

Z rozboru Burianových inscenací z druhé poloviny třicátých let pak dále vysvítá, že podobně jak tomu bývá v lyricko-epické povídce, i u Buriana záležel vlastní proces lyrické subjektivace obrazu skutečnosti dílem přinášeného v tom, že po vymodelování autorského subjektu díla do podoby zjevného prostředníka poznání zobrazované reality byl její obraz stylizován tak, aby působil nikoli jako její přímý a bezprostředně ji zrcadlící odraz, ale jako její odraz nepřímý, zprostředkovaný divákovi právě oněmi činiteli, kteří se uplatňují v roli mluvčího díla, tedy do autorského subjektu projektovanou osobou autorovou nebo na její úroveň pozdviženou postavu, a že jako takový zprostředkovaný odraz byl také po stránce sémantické ozvláštňován a zabarvován subjektivně podmíněným intelektuálním a citovým aspektem zmíněného prostředkujícího činitele, aspektem daným jednak psychofyzickými vlastnostmi, jež Burian tomuto činiteli přiřkl, jednak vnějšími okolnostmi, do nichž onen akt pozorování, osvojování si a zhodnocování ztvárňované skutečnosti, akt probíhající jakoby ve vědomí tohoto činitele, zasadil.

Je pochopitelné, že byl-li obraz skutečnosti v Burianových inscenacích stylizován tak, aby vyvolával dojem, že je výsledkem noetické činnosti onoho činitele, který zprostředkovává divákovi poznání ztvárňované skutečnosti, dostávalo se skrze tyto inscenace publiku o zobrazované skutečnosti informací poněkud kusých a subjektivně deformovaných, tím přesnější informace získávalo však publikum o zmíněném prostředkujícím činiteli. Představovány takto jevíly se znázorňované události v Burianových inscenacích nikoli jako skutečné, v přítomnosti se odehrávající dění, samy postavy děje pak nikoli jako reálné živé bytosti a samo prostředí děje nikoli jako konkrétní věrohodně působící dějiště, jak tomu zpravidla bývá v „dramatickém“ typu divadla, nýbrž jako vyjadřovací prostředky, jež má divadlo k dispozici, zpředmětněná, v poměru ke skutečnosti nicméně pouze iluzivní představa mluvčího díla o těchto událostech, postavách a prostředích – jako těmito prostředky materializovaný reflex skutečnosti zachycující se v jeho vědomí i podvědomí, v nich intelektem a obrazotvorností přepracovávaný a znovu – ve vztahu k výchozí skutečnosti ovšem odchylně – evokovaný, jako jeho psychologicky různě motivované vnitřní „vize“ skutečnosti: jako vize typu přímého pozorování, vnímání a prožívání určitých dějů, jako vize typu vzpomínky na takové děje a konečně jako vize typu snové představy takových dějů. Zároveň ovšem spolu s takto interpretovanými skutečnostními fakty vystupovaly v Burianových lyricky subjektivovaných hrách do popředí i myšlenky, pocity a nejrůznější psychická hnutí, jež při procesu jejího poznávání realita v poznávajícím subjektu vyvolává, tedy v tomto případě myšlenky, pocity a psychická hnutí tvůrce díla, ale i „myšlenky, pocity a psychická hnutí“ postav, „šarží“ tohoto tvůrce exponovaných spolu s ním v pozici autorského subjektu, takže inscenace nabývaly pak charakteru silně subjektivovaných výpovědí mluvčích díla nejen o světě, který je obklopoval, ale do velké míry i charakteru jejich silně emotivních výpovědí o sobě samých, o tom, co se děje v jejich nitru, o jejich vnitřní skutečnosti, tedy jakýchsi jejich intimních lyrických zpovědí.

Po technické stránce – jak výzkum díla tohoto autora prokazuje – pak Burian onen tvůrčí akt utvářející hlavní předpoklad procesu lyrické subjektivace obrazu skutečnosti dílem přinášeného, akt vymodelování autorského subjektu do podoby zjevného mluvčího díla a exponování „sebe sama“ nebo na „svou“ úroveň pozvedávaných postav v roli mluvčího, uskutečňoval tím způsobem, že osobu takto prezentovanou ve svých inscenacích všestranně tematizoval, a to někdy i tak, že ji do zobrazovacího systému svých kreací uváděl v podobě „motivů první osoby“.

Vlastní proces subjektivace, záležející – jak jsme uvedli – v takové stylizaci obrazu, která by předváděným událostem odnímalá ráz bezprostředního dění a propůjčovala jim ráz dění zprostředkovaného mluvčím díla, a zároveň v sémantickém ozvláštňování tohoto obrazu subjektivním aspektem mluvčího, pak Burian po technické stránce rozvíjel především pomocí specifického kompozičně-tematického postupu nově upravujícího vzájemné poměry mezi různými

druhovými a žánrovými prvky díla: přesunováním akcentu z jedné prvků na jiné a zmenšováním nebo zvětšováním rozsahu jejich zastoupení v díle. Konkrétně: sledovaného účelu dosahoval zejména potlačováním významového působení dramatických prvků díla, modelujících děj – ve smyslu principu, který německý divadelní teoretik A. Kutscher označuje jako princip „mimos“ - pomocí dramatických akcí, v textové rovině zejména skrze dialogy, jejichž plné rozvinutí propůjčuje dramatickému dílu objektivní charakter, a posilováním prvků epických a lyrických, z nichž první modelují děj – ve smyslu principu Kutscherem nazývaného principem „logos“ - pomocí vyprávění, druhé pak líčí spíše předpoklady, okolnosti a důsledky děje než děj sám, jež však obojí může autor v plné míře prolnout svými subjektivními pocity a úvahami.

Pokud jde o sám technický způsob, jakým se autor zpřítomňoval ve svých lyricky subjektivovaných inscenacích v roli zjevného mluvčího díla, vedla analýza ke zjištění, že Burian, zůstávaje jako fyzická osoba zrakům diváků zásadně skryt, dojem své přítomnosti v díle navozoval prostřednictvím zvýznamnění funkce epických a lyrických motivů, které obracely od dramatického děje pozornost publika k němu jako k výchozímu bodu celého zobrazení. Naproti tomu dramatickou postavu, kterou ve svém zastoupení vysunoval na místo autorského subjektu, Burian vždy zároveň zpředměťoval v tématické rovině hry jako viditelnou postavu mluvčího, zároveň však její novou úlohu ve významové výstavbě díla rozkrýval i pomocí epických a lyrických motivů.

V té souvislosti analýza inscenační tvorby tohoto umělce vyjevuje, že se Burian jako zjevný mluvčí díla ve svých lyricky subjektivovaných inscenacích uplatňuje především na jejich vnějších okrajích nebo na okrajích jejich jednotlivých sekvencí či dílčích výjevů, kde děj modelovaný dramatickým způsobem „epický“ předjímá nebo ukončuje, dále v místech „švů“ mezi jednotlivými sekvencemi či dílčími výjevy, kde se pomocí jakýchsi „epických můstků“ snaží překlenout mezery a vzájemně odlišné nesouvisející uzavřené úseky svázat v jednotný celek. V uvedeném smyslu se nicméně silně prosazuje také uvnitř dramatických výjevů, v promluvovém pásmu postav angažovaných bezprostředně v ději, v dialogích a monologích, ačkoliv dramatický způsob podání děje něco takového zdánlivě vylučuje. Podobným způsobem vystupují na uvedených místech v Burianových inscenacích tohoto druhu ty z postav vyzvedávaných do role zjevných mluvčích díla, které jsou exponovány ve zmíněné roli trvale, tj. po celou dobu trvání představení té které inscenace. Adekvátně k tomu si zde vedou i ostatní postavy přebírající tuto roli: ty se ovšem popsaným způsobem projevují jen v dílčích úsecích inscenace.

Za hlavní prostředek kompozičně – tematické výstavby Burianových lyricky subjektivovaných inscenací je možno na základě analýzy těchto inscenací označit – zvláštní kompozičně-tematické prvky typu jakýchsi ustálených „epických“ konstrukčních formulí. Tyto prvky, které zpřítomňují v dramatickém díle různá dějová fakta takovým způsobem podání, jenž-i když třeba k jejich tlumočení nepoužívá přímo principu vyprávění – silně připomíná způsob modelování děje v epice, neboť jako ke svému genetickému východisku poukazuje k osobě exponované v roli mluvčího díla, a tím i vyjevuje její přítomnost v obraze, lze podle jejich poměru vůči prvkům dramatickým rozlišit na prvky typu „epického rámce“ (prvky většinou obepínající zvnějšku buď celou inscenaci, nebo její jednotlivé dramatické sekvence a výstupy, a výjimečně se také včleňující dovnitř do uzavřených dramatických úseků hry), na prvky typu „epického spojovacího segmentu“ (prvky, které jako tzv. „epická předehra“ dramatické výjevy dějově bezprostředně předjímají nebo jako tzv. „epická dohra“ ukončují, nebo jako tzv. „epická mezihra“ ty výjevy, jež jim předcházejí, ukončují a ty jež po nich následují, předjímají) a konečně na prvky typu tzv. „epické promluvy“, tj. na autorské promluvy vkládané do „úst“ postavám a představující vlastně paralelu k tzv. řečem polopřímým, jaké známe zejména z moderní prózy. Všechny tyto prvky se v Burianových inscenacích (zejména ovšem v těch, které byly budovány v systému tzv. theatregraphu) uplatňovaly – byť ten ve větší, onen v menší míře – velmi rozsáhle, a ježto se těsně spojovaly s dramatickými akcemi, ozvlášťňovaly i je svým epickým rázem, propůjčující jim tak vlastně význam pouhých dialogických partií začleňovaných jako v epice do proudu subjektivně zbarveného „vyprávění“.

Vedle těchto prvků k navození lyricky subjektivního rázu Burianových inscenací nejvíce ovšem přispívaly kompozičně-tematické prvky typu statických deskriptivních motivů, představující

vlastnosti nebo místní a časové okolnosti jednání postav, tedy prvky, které z autorského hlediska lze nejnásadněji ozvláštnit prožitkem, a které tudíž představují v dramatickém díle základní kompozičně-tematickou konstrukční formuli lyrickou. Tyto prvky, v lyrice nejvýrazněji ozřejmující autorovu účast na zobrazení skutečnosti, se ovšem vyskytují i v každém dramatickém díle „pravidelného“ typu, tam však povětšinou bývají spjaty s osobami děje jakožto „subjekty“ úvah, pocitů a nálad díla. Ne tak tomu bylo u Buriana: ve svých lyricky subjektivovaných inscenacích Burian právě prvky lyrické digrese často uvolňoval z příliš těsných vazeb, jimiž byly poutány k postavám jako nositelům příběhu a přitahoval a připoutával je k osobě mluvčího díla – tj. k „sobě samému“ nebo k postavě vyzvednuté na jeho úroveň – jakožto i ústřednímu a rozhodujícímu východisku procesu osvojování si a prožívání skutečnosti dílem ztvárňované. V jiných případech tyto prvky uváděl alespoň do potencionálního vztahu k osobě mluvčího díla tím, že je – poté, když byl předtím rozrušil jejich vazby k osobám děje – co nejvíce významově osamostatňoval: takto osamostatnělé, od postav odpoutané a jakoby ve vzduchoprázdnu visící motivy byl pak divák náchylný spojovat ve své mysli s autorským subjektem jakožto zdrojem všeho, co se mu na scéně předvádělo.

Zaslouží si zvláštního podotknutí, že při práci s těmito prvky Burian silně inklinoval k vyjadřování metaforickému: spolu s metonymií představovala mu metafora nejvlastnější nástroj básnického sdělení i právě na jevišti.

Analýza – vybraného souboru Burianových inscenací však zároveň ukazuje, že v poměru k tomu, jak se princip lyrické subjektivace obrazu skutečnosti dílem přinášeného uplatňuje v literárních epických a lyrických žánrech, byl způsob uplatnění tohoto principu u Buriana výrazně modifikován.

Hlavní rozdíl mezi způsoby využití principu lyrické subjektivace v dílech literárních a v Burianově inscenační tvorbě, byl založen již samou rozdílností způsobu, jimiž komunikují se svými recipiency na jedné straně literatura a na druhé straně divadelní umění, faktem, že zatímco literatura si se svými recipiency zjednáává styk prostřednictvím jazyka, divadlo tak činí prostřednictvím jak jazyka, tak mnoha dalších vyjadřovacích prostředků, z nichž každý sám o sobě představuje neméně složitý znakový systém, jakým je jazyk, kontakt s publikem navazuje tedy skrze bohatě strukturovaný komunikační systém utvářený z několika znakových systémů různého druhu: vedle přednášeného i psaného slova vstupují do tohoto systému též scénické zvuky a hudba, mimika, gestický a pohybový projev herce, maska, kostým, rekvizita, světlo, dekorace a množství dalších prostředků.

V té souvislosti analýza lyricky subjektivovaných inscenací E.F. Buriana jako jeden z dílčích výsledků zkoumání nabízí mj. poznatek, že tento režisér vyjadřuje téma a obsahovou náplň svých her vůbec tlumočí divákovi zásadně pomocí více méně úplného komplexu vyjadřovacích prostředků, jež tehdy mělo divadlo k dispozici, takže jeho lyricky subjektivovaná představení co do šíře zastoupení a bohatosti využití těchto prostředků mají vesměs charakter ve všech složkách plně rozvinutých „syntetických“ divadelních skladeb.

Z analýzy přitom vyplynulo, že mezi jednotlivými prostředky utvářejícími tematické prvky hry hrály v některých Burianových lyricky subjektivovaných představeních závažnou úlohu také netradiční složky divadelní syntézy – světelné obrazy, mj. i film, a zvuková montážní kompozice typu rozhlasové „zvukohry“. Pro svou schopnost zobrazovat samostatně průběh děje ryze dramatickým způsobem, především způsobem přímého napodobení životní praxe lidí v poměru tak říkajíc „jedna ku jedné“, iluzionisticky, nabývaly tyto prostředky povahy prostředků pro výstavbu jevištního díla stejně důležitých, jako byly „klasické“ prostředky divadla, nadto však ve větší míře, než jak to umožňovaly tradiční prostředky, byly schopny vyjadřovat určitá skutečnostní fakta i antiiluzionisticky, např. skrze charakteristické záběry detailů i celků, uvedené do souvislých řad, z různých vzdáleností, z různých pohledů a stran, s výrazným akcentováním subjektivně zaujatého, individuálního stanoviska autora zobrazení, a tedy způsobem vyjevujícím spolu se zobrazovanými fakty i duchovní rozpoložení poznávacího subjektu, tvůrce díla při jejich noetickém uchopení. Proto také Burian těchto prostředků v několika inscenacích využil velmi rozsáhle k epickému a lyricky

subjektivovanému přetlumočení předváděných příběhů. V připomenutých inscenacích utvářely světelné obrazy a zvuková rozhlasová montáž v poměru k jevišti vlastně další dvě samostatné zobrazovací roviny hry a propůjčovaly jim náznakově charakter inscenací jakéhosi „kino-divadla“, „cinema-theatru“ neboli – jak tento svůj zobrazovací systém o třech plánech nazvali jeho „vynálezci“ E.F. Burian a Miroslav Kouřil - „theatregraphu“.

Proces lyrické subjektivace, který se v těchto Burianových inscenacích prosazoval, vynutil si ovšem proměnu pojetí práce i s některými tradičními vyjadřovacími divadelními prostředky. Tak kupř. velmi výrazně se v té souvislosti proměnilo i Burianovo pojetí práce s hereckou složkou. Kdežto v inscenacích běžného druhu vystupují režisér a herec proti sobě vlastně jako dva různé autorské subjekty mající možnost ozvlášťňovat dramatické postavy každý svým individuálním aspektem, v Burianových lyricky subjektivovaných inscenacích docházelo k výraznému potlačení snahy herce vyjádřit ve svém výkonu „svobodně“ svou osobnost. „Přítomnost“ režiséra jako autora zobrazení v díle by nebyla dost zřejmá, kdyby býval herec proti němu vystupoval se svou subjektivitou. I skrze něho musel Burian upoutávat pozornost k autorskému subjektu jako k pomyslnému zdroji všeho, co se na scéně dělo. Proto se také snažil herec si plně podřídit a i jeho výkon proměnit v jeden z nástrojů subjektivního ozvlášťňování děje. Tato snaha – jak zjišťujeme – se nezastavila ani před násilnou stylizací mluvního a pohybového projevu herce, stylizací, která někdy připodobňovala herce na scéně dobře vedeným loutkám. Vezme-li se v úvahu, že loutka sama o sobě představuje artefakt vyzařující jisté poetické kouzlo, silná tendence k loutkovitému pojetí hereckých kreací, která se v mnoha Burianových inscenacích prosazovala, jeví se jako jeden z nejvýznačnějších rysů onoho tvárného procesu, kterým zobrazení v Burianových poetických hrách ze třicátých let bylo nesené, právě procesu lyrické subjektivace předváděného obrazu skutečnosti.

Analýza Burianových inscenací z druhé poloviny třicátých let umožňuje také odhalit zvláštní významové a obsahové konsekvence úsilí sblížit divadlo s poezií prostřednictvím principu lyrické subjektivace, odkrýt jeho celkový ideový efekt.

Princip lyrické subjektivace uměleckého obrazu skutečnosti nelze totiž – jak i z již řečeného ostatně vyplývá – považovat za pouhý formotvorný postup, sloužící k utváření estetických hodnot díla. Jde tu nesporně o charakteristický příklad onoho tvůrčího přístupu k látce, pro něj česká strukturalistická škola v čele s Janem Mukařovským razila kdysi termín „sémantické gesto“. Jakožto projev snahy autora jediným charakteristickým „gestem“ uchopit látku a uspořádat ji v tvar, v jakém ji pak vnímá recipient díla, má aplikace tohoto principu vliv nejen na uspořádání vnější formy díla, ale i na uspořádání jeho obsahových složek. Propůjčujíc dílu pevnou organizaci, která dovoluje umělci slučovat různé tematické prvky v určitém sledu a ve vzájemných relacích v kompozičně-tematickou a stylovou jednotu, umožňuje totiž exponovat tyto prvky způsobem, který určoval nakonec i celkovou obsahovou náplň díla a jeho ideové kvality. V tom smyslu představoval tento princip jak důležitý princip formotvorný, tak důležitý princip významotvorný.

Platí-li obecně, že aplikován na umělecké dílo, a to ať už jde o dílo literární, nebo o dílo divadelní, plní princip lyrické subjektivace i důležitou roli významotvornou, platí to plně také o jeho aplikaci v inscenační tvorbě E.F. Buriana.

Již z dlouhého popisu způsobů, jakými pomocí principu lyrické subjektivace organizoval v některých svých inscenacích z druhé poloviny třicátých let jejich kompozičně-tematickou a stylovou výstavbu, je také zřetelně patrné, že tohoto principu Burian ve svých dílech rozhodující měrou využíval též k utváření jejich obsahových složek, počínaje elementárními motivy a konče rozsáhlými tematickými komplexy, a že jeho prostřednictvím oněm dílům vtiskoval i určité významové kvality, o které mu šlo, že jím zesiloval jejich celkové ideové působení.

Burian vždy svými experimenty sledoval v podstatě záměr odhalit nové vyjadřovací možnosti divadla nejen po stránce formální, ale i obsahové, a obdobně, jak tomu bylo v případě jeho příklonu k jiným zobrazovacím postupům, ani ve specifickém případě jeho příklonu k zobrazovacímu principu lyrické subjektivace rozhodující roli nehrály pohnutky vyplývající jen ze snahy experimentovat v oblasti formy. Rovněž k využití tohoto tvárného postupu vedla ho především

snaha „probít“ se pod povrch skutečnosti, která ho obklopovala, k jejímu smyslu, a ten ve svých obrazech účinně přestavit. Konkrétně mu v tomto případě – jak z analýzy vyplývá (lze to doložit velkou řadou výmluvných příkladů) – šlo nejen o to, docílit lyrickou subjektivací obrazu skutečnosti v díle zachycovaného poetického efektu pro tento efekt sám, ale i o to, vyjádřit se emotivně působivým básnickým způsobem k základním existencionálním otázkám lidského života, k otázkám vztahu jedince ke společnosti a k přírodě, i k dalším otázkám pro každého člověka podstatným, např. k otázkám, které souvisí s problémem jeho seberealizace jako plně identické lidské bytosti uprostřed světa násilí, vykořisťování, sociálního útlaku a válek, k základním otázkám po smyslu lidského bytí vůbec. A samozřejmě tímto vyjádřením ideově ovlivnit formaci životních postojů divákových. Využil-li v tomto období své tvorby principu lyrické subjektivace rozsáhleji nežli tvárných principů jiných, bylo tomu tak nesporně i právě proto, že mu tento princip umožňoval lépe než ony jiné explikovat tuto problematiku svrchovaně přesvědčivě a působivě.

Hlavní efekt Burianova způsobu aplikace principu lyrické subjektivace na divadelní artefakt však po stránce významové spočíval především v tom, že Burian pomocí tohoto principu do velké míry s úspěchem vyřešil problém bytostného „osmyslnění“ své vlastní tvorby, problém vážící se k ústřednímu problému i soudobého umění, k problému uměleckého zobrazování člověka a jeho světa.

Moderní umění – jak na to upozornil ve svých pracích Jan Mukařovský (viz např. jeho studii *Dialektické rozpory v moderním umění*) – přišlo s novým pojetím zobrazování člověka a jeho vazeb k vnějšímu okolí, jeho vazeb ke společnosti, přírodě, vesmíru. Člověk v pojetí moderního umění ztratil charakter dané a neproměnné jednotky, veličiny stojící v kontrapozici vůči neméně jednoznačně určené „veličině“ jeho světa, do nehybnosti ustrnulé jsoucnosti jako takové, a nabyl dynamické podoby fenoménu, který v poměru ke skutečnosti vystupuje jako aktivní činitel, jako její „hybatel“, který ji přetváří, sám jsa jí veskrze měněn a přetvářen. Statický obraz člověka jako pasivního pozorovatele zázraku božského stvoření nahradilo moderní umění obrazem člověka jako tvůrce a zároveň i výtvoru své vlastní tvořivé činnosti, historického procesu svého sebeuskutečňování. V tomto obraze jeví se člověk ovšem sám jako proces, jako něco plynulého, proměnného, jako řetěz příčin a následků.

Zároveň však spolu s tímto pojetím se postavení člověka v moderním umění značně zproblematizovalo. Zasaženo krizí hodnot soudobé společnosti moderní umění nejen vyřazovalo osobnost tvůrce z role zjevného noetického prostředníka mezi příjemcem a skutečností ležící „za obrazem“, prostředníka který se hlásil otevřeně k odpovědnosti za obraz světa, který publiku předkládal, ale zproblematizovalo obraz člověka v uměleckém díle vůbec. V moderním umění byl sice člověk představován jako produktor a zároveň produkt procesu své seberealizace, zároveň však byl sám předváděn v podobě procesu, jako pouhý průběh jistého dění, jako něco plynulého, proměnného a nestálého, a také značně bezbřehého, jako živý výsledek příčin a následků, jakož i náhodných vlivů, přičemž se tu akcent ze substance stále více přenášel na sám jeho zrelativizovaný poměr k ostatním lidem, věcem, přírodě, vesmíru. Nechuť k jakýmkoli danostem vedla tu až k tomu, že člověk jako konkrétní reálná bytost působící svou jednotou a celistvostí se z obrazu moderního umění vytrácel.

Za této situace mělo velký význam, že Burian ve svých lyricky subjektivovaných hrách oproti obrazům člověka vyvázaného z pevného řádu světa, desegregovaného, diskontuitního, rozloženého vlastně v řadu psychických reakcí na vnější okolí a rozplývajícího se posléze v toku a proudu dění, jež utváří a jímž je utvářen, jak je přinášelo moderní umění, stavěl do protikladu – aniž se přitom vzdal možnosti zobrazovat člověka jako dynamickou veličinu a aniž se vrátil k plochému deterministickému pojetí úlohy člověka v životě – obraz člověka jako celistvé, konkrétní, psychologicky věrohodné lidské bytosti, určované řadou jedinečných vlastností fyziologických, psychologických a společenských, představující se v pozoruhodné rozloze svého složitě strukturovaného vědomí, docelovaného v jednotu konvergentním působením emocionality, imaginace a fantazie a ve stejné míře i podvědomých představ a vůbec všeho psychického dění probíhajícího v hlubokých vrstvách duševního života, jako bytosti i plně zakotvené ve své identitě, i plně se otevírající vnějšímu světu.



Vytvářením takového obrazu člověka Burian ve svých lyricky subjektivovaných inscenacích ovšem kladl i otázku vztahu lidského jedince k jeho vnějšímu okolí, zejména pak ke společnosti. Problém člověka jako bytosti zároveň zakotvené ve své identitě a zároveň se otevírající vůči vnějšímu světu vystupuje totiž především jako problém společenských možností člověkovy existence, neboť úspěch uskutečnění představy o plně hodnotném lidském životě neodvisí zcela a beze zbytku jen od vůle jedince, který chce tuto představu realizovat, ale spíše od možností, které mu k tomu skýtá prostředí, v němž žije. A tak již tím, že ve svých hrách uvedeným způsobem zobrazoval lidské bytosti a spolu s nimi i jejich sny, tužby a naděje vztahující se k problému uspokojivého životního sebeuplatnění, Burian současně nepřímou poukazoval i na to, co v daném sociálním prostředí v tomto smyslu člověka omezovalo.

Vztah mezi jedincem a společností, který byl od založení divadla D 34 ústředním tématem jeho tvorby (Burian soudil, že úkolem divadla v každé době bylo „objevovat společnosti člověka a člověku společnost), zůstával tak i v jeho poeticky koncipovaných inscenacích ze druhé poloviny třicátých let v centru jeho zájmu. Snaha uplatnit v těchto dílech princip lyrické subjektivace nezatačila v nich zmíněné téma do ústraní, ale naopak v případech většiny z nich vedla k tomu, že se zde – a to i ve hrách soustředěných zdánlivě plně k problematice individua (např. v inscenaci Utrpení mladého Werthera) – prezentovalo v plné síle. Ve většině těchto děl využil Burian principu subjektivace právě k tomu, aby v plné síle a s velkou emotivní naléhavostí předvedl rozpor mezi hrdiny svých her prahnoucími po bytostné lidské seberealizaci a mezi společností, uprostřed níž jim bylo určeno žít, společností zpravidla jim upírající na takovou seberealizaci právo: tento rozpor, ponejvíce zde stupňovaný v otevřený konflikt hrdinů s reprezentanty vládnoucích společenských vrstev, představil přitom obvykle jako nejaktuálnější problém i současné doby. Díky tomu nabývala i jeho poeticky koncipovaná, lyricky subjektivovaná jevištní díla na jedné straně významu vášnivě obhajoby přirozených práv člověka volně a bez zábrán se rozvíjet, na druhé straně pak významu vzdorného protestu proti všemu, co i tehdy takový osobnostní rozvoj individua znemožňovalo, přičemž gesto protestu proti sociálnímu pořádku náchylnému k potlačování práv jedince i celých společenských skupin a tříd se měnilo zároveň v apostrofu ideální společnosti, která slibovala každému lidskému jedinci zaručit všechny potřebné společenské, politické a hospodářské podmínky pro jeho plné duchovní a tělesné vyspění.

Zároveň - jak analýza vyjevila – uplatněním výše připomenutých postupů lyrické subjektivace si Burian ve hrách, kde k využití těchto postupů došlo, vytvořil i předpoklady pro vystupňování jejich apelativního účinku.

Vývoj moderního umění – jak dovedl ve své připomenuté již studii Dialektické rozpory v moderním umění Jan Mukařovský – nezproblematizoval jenom obraz člověka a jeho světa v uměleckých dílech, ale zproblematizoval také postavení autorského subjektu v díle. Poté, co realismus vyloučil tvůrce z role noetického prostředníka mezi recipientem umělecké kreace a zobrazovanou skutečností, který přebírá ručení za informace, které o této skutečnosti podává, a dovolil mu, aby se při zobrazování účastně, poněkud subjektivnějším aspektem, projevil jen sekundárním zabarvováním obrazu traktovaných fakt, nenalezlo již umění až do Burianovy doby odvahu učinit individuum opět opěrným bodem noetické jistoty. V moderním díle – jak Mukařovský ukazuje – není osobnost tvůrce již schopna se otevřeně přihlásit k odpovědnosti za uměleckou rekonstrukci světa, kterou v díle podniká, za noetický řád díla. Legitimní dědic romantismu a poetismu – surrealismus – si sice položil za úkol do funkce opěrného bodu styku umění s materiální skutečností opětně dosadit individuum, nicméně ani on se – jak právě Mukařovský ukázal – již nepokusil k tomu úkolu povolát psychologické individuum romantického typu, nýbrž obrátil pozornost k „osobnosti“ biologické. Odtud jeho snaha proniknout v umělecké tvorbě co nejbližší k těm vrstvám duševního života, které se zdají nejbližší přírodě, totiž k různým druhům psychického automatismu, ke snění, snu atp.

Burian – jakkoli jako tvůrce sám hojně čerpal poučení právě ze surrealismu – se však – pokud jde o výše zkoumaný problém účasti autorského subjektu v díle – při osnování svých obrazů odvážně vrátil k romantizujícímu pojetí funkce individuality autora v umělecké kreaci: na místo noetického prostředníka mezi skutečností a divákem, kam surrealisté dosazovali pouhý

„biologický“ subjekt, a tedy vlastně „ne-subjekt“, Burian přiváděl – a to buď ve své vlastní osobě, buď v osobách na jeho úroveň vyzvednutých dramatických postav – osobnost po předchozím rozkladu v pouhý proces, v pouhé dění, opět vnitřně zcelenou a sjednocenou, tíhnoucí k plné bytostné integritě a identitě, spějící od stavu rozkolísání a ztráty všech životních jistot k nové rovnováze rozumu, citů a smyslů. Člověk exponovaný v autorském subjektu se tak pro něho stává znovu měřítkem všech věcí a východiskem k utváření hodnotového uměleckého řádu díla.

Na rozdíl od jiných autorů té doby se E.F. Burian ve svých lyricky subjektivovaných inscenacích tedy „neskrývá“ za zobrazovaným dějem a za předváděnými postavami a představovaným prostředím. Otevřeně v těchto kreačních vystupuje jako činitel noetický: jako autor, který se bez rozpaků přiznává, že on je tím, kdo tu skrze své obrazy zprostředkovává divákovi poznání reality, a tudíž i bezvýhradně ručí za hodnověrnost těch poznatků, které divákovi k osvojení předkládá. Přitom otevřeně tu vystupuje jako tvůrce vysloveně společensky angažovaný, osmyslňující umělecký akt zrodu dramatického díla svým sociálně aktivním, o divákův souhlas se ucházejícím postojem.

Sám fakt, že ve svých lyricky subjektivovaných inscenacích spolu s dějem a s jeho postavami a prostředím, vydává na pospas divákovu soudu své názory, city a zkušenosti, že při řešení životní problematiky, kterou si tu předsevzal řešit, dává najevo své osobní zaujetí, dopad ideových účinků jeho představení pochopitelně mocně znásoboval.

V tomto smyslu povahu Burianova programového typu poetického divadla nejpřípadněji vystihl Jan Mukařovský, když v článku D 34 – D 48 ve vývoji českého divadla, v němž se pokouší charakterizovat přínos divadla D dějinám českého a světového divadelního umění, napsal: „Jsou vlastně v Burianově divadle jen dvě strany – on sám a jeho obecnost. Všechno ostatní, co je mezi těmito dvěma stranami, je v jeho rukou, jeho nástrojem (...) A tak je jevištní systém Burianův zaměřen k vášnivému rozhovoru režiséra s publikem.“