

DIVADLO NA CHODBĚ

Kukátkové jeviště se stává čím dál tím více předmětem útoků avantgardních režisérů. Tyto útoky jsou však ponejvíce odkázány (alespoň u nás) za hranice divadelní praxe tím, že prostě neexistují divadelní budovy s jiným typem jeviště. Ať tedy dokazuje režisér v teoretických studiích nutnost nového organizování divadelního prostoru, ať v manifestech horlí sebe víc proti kukátkovému jevišti, v praxi je nakonec chtě nechtě zase na ně odkázán. Údělem všech plánů stavby nového divadla je čekání na zázrak, který by poskytl potřebné finanční prostředky na provedení. Tento úděl neminul ani projekt Divadla práce E. F. Buriana a M. Kouřila.¹

První praktický pokus o radikálně novou organizaci divadelního prostoru byl u nás proveden na chodbě: E. F. Burian inscenoval 14. prosince 1939 na chodbách svého divadla Maeterlinckovo drama *Alladina a Palomid* a představení se opakovalo 15. a 16. prosince. Herci hráli na podlaze chodby a na téže podlaze stáli diváci, kteří při tomto představení vymezovali hrací plochu. Každé z dějství bylo na jiném místě chodby, ale hrací plocha se neměnila během téhož dějství, přestože 2. i 3. jsou rozdělena na scény odehrávající se na místech různých; mezi dějstvími uvaděči ukazovali obecnost, kam se má přemístit. Z technických důvodů se nemohlo jednoho představení zúčastnit více než 120 diváků, takže tuto důležitou inscenaci vidělo všeho všudy 360 lidí. Tento experiment nepřinesl praktické řešení Burianových problémů s divadelním prostorem; profesionální divadlo se nemůže uživit hraním pro tak malé publikum. Ale nebylo to řešení nouzové. Malý rozsah jeviště i blízkost diváků a herců byly zde záměrnými složkami struktury.

Vzhledem k dosavadnímu Burianovu dílu má tato inscenace ráz shrnující či dokonce vyvrcholující, aniž bychom chtěli tímto označením nějak hodnotit její uměleckou úroveň. Nejde zde o kritiku, nýbrž o teoretickou studii, o rozbor struktury, a všechny formulace a závěry mají platnost čistě teoretickou a ne normující vzhledem k praxi. Teorie může objasňovat, ale ne soudit. Rovněž všechny pojmy jsou abstrakce a nelze je zaměňovat s konkrétními fakty, která se nikdy nevyskytují v tak čisté formě.

1.

Ať jsou Maeterlinckovy hry inscenovány jakkoli, vesměs svou vlastní strukturou velmi silně působí na divadelní provedení. To zvláště platí o hrách, jež autor označil jako „malá dramata pro loutky“; *Alladina a Palomid* je jedna z nich. Burianova režie básnickou jednotu hry poněkud oslabuje tím, že do ní zasadila krátké veršované prology Vladimíra Holana, recitované před každým dějstvím. Nadto Burian nebere v úvahu většinu autorových jevištních poznámek, zejména pokud jde o jevištní výpravu a dělbu jednání mezi hrací plochu a pomyslné jeviště. I tak představení silně obráží strukturu hry. A přestože je hraji herci, má rozhodně jisté rysy, které spíš patří loutkovému divadlu.

Rozdíl mezi loutkovým divadlem a divadlem s živými herci se točí kolem hereckých postav, aniž se na ně omezuje. A není to jen rozdíl technický (lidské tělo oproti dřevu, látce apod.), nýbrž strukturní: loutka, která představuje osobu dramatu, má jen ty vlastnosti skutečné osoby, kterých je třeba pro danou dramatickou situaci – všechny složky loutky jsou záměrné znaky. Naproti tomu postava vytvářená hercem není formována jen záměrem, nýbrž i fyziologickými nutnostmi. Tak např. Pohyby svalů obličejových (mimika) nejsou ovládány jen funkcí znakovou: sraštění čela, jež znamená, že osoba se zlobí, nýbrž i fyziologickou: sraštění čela při námaze hlasivek. Pro diváka jsou to ovšem všechno znaky. Herecká postava má tedy více znaků, než je třeba pro danou dramatickou situaci – osciluje mezi znakem a realitou; tím vystupuje jaksi do popředí proti ostatním složkám (dekorace, kostým, rekvizita atd.), jež – jsouce čistými znaky (jako loutka) – zůstávají pod prahem vědomí a nabývají významu jen jejím prostřednictvím: herecká postava všechny znaky sjednocuje. V loutkovém divadle přejímá tuto funkci svorníku všech znaků hlasový výkon, který jediný zde zbývá z živého člověka.

¹ Kouřil, M.: *Divadlo práce*, Praha 1938.

Tento strukturální rozdíl však neznamená, že by šlo o dvě oblasti vzájemně oddělené pevným předělem. Naopak, obě jsou v neustále proměnlivém dynamickém poměru, ve vztahu dialektické antinomie. Existuje celá řada jevů, které oscilují mezi oběma oblastmi. Divadlo s živými herci se často přibližuje loutkovému a naopak. Tak např. použití masky přibližuje herce loutce tím, že ho zbavuje možností nejen záměrných, nýbrž i – a to je zde důležité – nezáměrných pohybů obličejových svalů. Totéž se děje při omezení pohybu a gestikulace (při tzv. stylizaci), protože stylizovaný pohyb lze rozvrhnout tak, aby se vyloučily automatické reflexy. Podobně když je jednání přeloženo do pomyslného jeviště (za jeviště, vedle jeviště apod.) A divák se ho dohaduje jen z hercova hlasového projevu, stává se vše čistým významem a jen hercův hlas vystupuje do popředí jako v loutkovém divadle.

Právě u Maeterlincka má pomyslné jeviště velkou důležitost. Většina jednání bývá v jeho dramatech přeložena na pomyslné jeviště a zastoupena slovem, ať již slovem osob na pomyslném jevišti (hlas umírajícího Palomida a Alladiny v posledním dějství), nebo slovem osob na scéně (Alladina a Ablamor komentují v 1. dějství příchod Palomidův, než se objeví na jevišti). Mimoto mnohé úseky děje vystupují ve formě epických motivů (jako témata dialogu). Tyto literární postupy omezují pohybové možnosti herců. Nejdůsledněji se tato tendence projevila v Mejercholdových inscenacích Maeterlincka, které skončily naprostou statuárností a zploštěním scény.² Tím se přibližuje Maeterlinck struktuře loutkového divadla. Avšak v odstraňování prvků reality jde ještě dál než loutkové divadlo: silnou rytmizací a melodizováním řeči nutí herce k tomu, aby zdůraznil tyto prvky na úkor ostatních; vzniká tak zvláštní jevištní mluva, jež má mnohem méně znaků než mluva hovorová a je společná všem postavám. Maeterlinckovy postavy mají v každé situaci jen právě ty znaky, kterých je aktuálně třeba. Postavy toho druhu se pochopitelně od sebe mnoho neliší; nadto ještě přecházejí tytéž osoby bez velikých změn ze hry do hry (pod jinými jmény). Dominantní složkou divadla se pak stává slovo, text, jemuž se všechno podřizuje. V. Tille napsal o Maeterlinckových dialozích, že „nejsou než únavným filosofickým traktátem: nemají ani děje, ani nálady, osoby je pronášející pitvají sice zdánlivě vlastní nitro do posledních záchvěvů, ale v pravdě nemají vůbec nijakého vnitřního života, jsou pouze mluvčími jistých názorů o jistých citech, kterých sami nijak neprojevují individuálně. Jejich otázky a odpovědi, jejich vzájemné slovní projevy nezpůsobují nijakých dojmů v jejich nitrech, které by se projevovaly skutečným individuálním reflexem. Je očitě znáti loutkáře, který sám pronáší své názory jako obšírný monolog a jen mění hlas dle toho, jak pohybuje loutkami.“³

2.

V Burianově inscenaci se jednání odehrává na holé ploše, kde jsou jen doplňkové předměty tam, kde jsou naprosto nezbytné (např. židle, na níž sedí herec). Jinak scénu vytváří jedině slovo (např. v prologu před 1. dějstvím: „Jsme v zahradách“) a světlo (např. ve 3. výstupu 3. dějství rozsvícení bílého reflektoru znamená, že Ablamor otevřel okenice). Stačí říci v 2. výstupu 2. dějství, že se hraje na mostě, a parkety, na nichž stojí herci – i diváci –, se ihned promění v břevna; přesněji řečeno znamenají břevna. Naznačuje-li dialog o chvíli později, že se děj odehrává v komnatě, znamenají tytéž parkety podlahu komnaty (3. výstup 2. dějství). Krajně složitý významový proces, který vzniká z nepřítomnosti dekorací, je zvlášť pozoruhodný ve 4. dějství umístěném do rozsáhlých podzemních jeskyní, protože odkazy k scénérii zde tvoří jednu z os dialogu, a drastická proměna scénérie, na niž dialog dělá jen nepřímé narážky, provází zvrát situace. Proměna je v Maeterlinckově poznámce popsána takto: „... Zatímco světlo vnikající proudem neodolatelným objevuje jim ponenáhlu smutek podzemí, jež považovali čarovným; kouzelné jezero nabývá vzezření trudného a příšerného; drahokamy vůkol nich hasnou a žhavé růže jeví se trhlinami a skvrnami, jimiž byly. ...“⁴

V Burianově inscenaci se nic takového na holé hrací ploše nestane. Proměna všeho, co osoby obklopuje, je pouze naznačena, velmi neurčitě, Palomidovou replikou „To je jiné světlo ...“

² Srov. Honzl, J.: *Moderní ruské divadlo*, Praha 1928, str. 13n.

³ Tille, V.: *Maurice Maeterlinck*, Praha 1910, str. 158n.

⁴ Ukázky ze hry jsou citovány v překladu Marie Kalašové, v němž byla inscenována v D40 (knižně in: Maeterlinck, M.: *Dvě loutková dramata*, Praha 1908)

po níž po krátkém mlčení následuje jeho otázka „Kde jsme?“ a Alladinina odpověď: „Miluji tě ještě, Palomide...“

Týž motiv se vynoří znova v 5. dějství, když se mimořádný dialog mezi umírajícími milenci blíží ke konci:

HLAS PALOMIDŮV: Ty na něco pomýšlíš, co mi neříkáš ...

HLAS ALLADININ: To nebyly drahokamy ...

HLAS PALOMIDŮV: A květy nebyly skutečné ... [...]

HLAS ALLADININ: To je světlo, které nemělo slitování...

Tento návrat motivu vyzdvihuje nepostizitelnost smyslu, který se skrývá za tím, co se stalo ve 4. dějství. To je záměr hry; v Burianově provedení je značně zdůrazněn. Dále vyřazení veškerých dekorací podporuje Maeterlinckovo úsilí „znehmotnit“ divadlo a uložit inscenaci takovou strukturu, aby všechny složky byly podřízeny nepřetržitému proudu a vzájemné hře významů, spjatých co nejvolněji s materiálními nositeli, tak aby se volně pohybovaly mezi různými významovými plány.

Dále metoda, již Burian užil v této inscenaci, umožňuje rychlé proměny scény bez přerušování. Jak už řečeno, jevištní plocha zůstává během každého dějství neměnná, ačkoli se 2. a 3. dějství skládají z výstupů navzájem nesouvislých v prostoru a čase.

Tak např. v 1. výstupu 2. dějství znamená jevištní prostor komnatu, jak to oznámí Ablamor otázkami: „Co je tam v parku? Díváš se na alej vodotrysku pod tvými okny?“ Ve 2. výstupu, který se hraje v témže prostoru (jen o několik kroků stranou), je to padací most nad příkopem, což se dozvědí diváci z kratičkého začátku dialogu mezi Alladinou a Palomidem:

PALOMID: Jste na odchodu, Alladino? – Já jdu domů. Vracím se z honby. – Pršelo.

ALLADINA: Nikdy jsem nepřekročila tohoto mostu.

Na konci 2. výstupu se k nim přiblíží Ablamor, vezme Alladinu za ruku a beze slova ji odvádí. Herci představující Alladinu a Ablamora se za pár kroků zastaví a začnou dialog 3. výstupu. Stačí několik kroků, aby se osoby octly opět v komnatě; a dokonce se během těch několika kroků přesunul děj o několik dnů dopředu, protože se již mluví o událostech, jež se odehrály po výstupu na padacím mostě, v čase minulém.

Několik kroků, jež tvoří přechod z jednoho výstupu do druhého, znamená dlouhou chůzi od hradního příkopu do komnaty; a jejich trvání znamená dobu několika dní. Zřejmě zde není snaha připodobňovat znak skutečnosti „míněné“. Naopak, zdůrazňuje se nesrovnatelnost mezi znakem a označenou skutečností ještě tím, že dva fakty (chůze do komnaty a doba několika dnů), na které ukazuje jeden akt (chůze), jsou dokonce neslučitelné i mezi sebou. Toto napětí mezi znakem a „míněnou“ skutečností upozorňuje neustále na to, že zde nejde o skutečné jednání, nýbrž o hru na jednání: že jednání je významová řada. Na to již ostatně upozornil prolog.

**Co se hřebenem reality,
když zcuchaly nám drobný klid
fantomy, kouzla, temné mythy,
...
a hráme, hráme, hráme, hráme.**

3.

Napětí mezi znakem a skutečností, kterou zastupuje, jež má svůj prvotní zdroj v tom, že holá hrací plocha představuje specifické, často se měnící scénérie, se neustále obnovuje a zdůrazňuje také díky jiným prostředkům. Některé z nich tvoří režie v užším slova smyslu, jiné pocházejí z textu a ještě jiné jsou dány metodou hereckého projevu (která je samozřejmě v poslední instanci rovněž určena režii).

Řekne-li Ablamor v 1. dějství: „Pozor ... Oř vyplašil Alladinina beránka ... Uprchne ...“,

znamená to, že navzájem jednají dvě bytosti, které diváci nejen nevidí jednat, nýbrž nevidí na jevišti vůbec. Vzájemné jednání i jednající subjekty jsou čisté významy.

Stejným významem je např. jednání Alladiny a Palomida, o němž ve 3. výstupu 2. dějství mluví Ablamor v čase minulém:

ABLAMOR: Ty vidíš, Alladino, mé ruce se nechvějí, mé srdce tluče jako spícího děcka srdce, a v mém hlase není žádné zloby. Nehněvám se na Palomida, ač vše, co činí, mohlo by se zdát neomluvitelným. A na tebe, kdo by se na tebe mohl horšiti? Ty's poslušna zákonů, jichž neznáš, a nemohla jsi jednati jinak. Nebudu s tebou mluvit o tom, co se onehdy událo u hradního příkopu, ani o tom, co by mně byla mohla zjevití náhlá smrt tvého beránka, kdybych chtěl věriti v příznaky. Ale včera večer jsem byl svědkem políbení, jež jste si dali pod okny Astoleny. V tom okamžiku jsem byl u ní v její komnatě. Ona má duši, jež se tak bojí, aby ani jedinou slzou, ani jediným zachvěním víčka nezkalila štěstí všech těch, již jsou vůkol ní, že nikdy nezvím, zdali i ona spatřila ono bědné políbení. Ale vím, jak by trpěla. Nebudu se tě tázati, co by's mně nemohla zjevití, ale rád bych věděl, měla-li jsi nějaký tajný důvod, jdouc za Palomidem pod ono okno, kde jste nás musili viděti. Odpověz mi beze strachu, víš předem, že ti vše odpouštím.

Jak křehký je vztah takto vyvolaného významu ke skutečnosti, je ještě zdůrazněno v dialogu, který na tuto řeč navazuje, když Alladina popírá, že Palomida políbila.

Tak dochází k prolínání času dramatického (přítomného) s epickým (minulým). Místy ještě přistupuje čas budoucí, např. v dialogu Palomida a Alladiny v 2. výstupu 3. dějství, kde Palomid líčí jejich budoucí život, Alladina hovoří o minulých událostech a přítomná situace probleskuje neustále mezi slovy:

PALOMID: Vše bude hotovo zítra. Nemůžeme déle čekati. Obchází jako blázen chodbami paláce; potkal jsem jej před chvílí. Pohleděl na mne, nepromluviv; šel jsem mimo; a když jsem se ohlédl, viděl jsem, jak se potměšile chechtal, mávaje klíči. Vida, že jej pozoruji, usmál se, kyná mi přátelsky. Kuje cosi tajného a jsme v rukou pána, jenž rozumem nevládne ... Zítra budeme daleko ... Jsou tam čarovné kraje, podobné tvému ... Astolena již připravila vše k našemu útěku a k útěku mých sester ...

ALLADINA: Co řekla?

PALOMID: Nic, nic ... Uvidíš kolem dokola hradu mého otce – až přejedeme přes moře a přes lesy – uvidíš jezera a hory ... Ne jako tyto zde, pod nebem, jež se podobá klenbě jeskyně, s temnými stromy, zmírajícími v bouři ... Ale nebe, pod nímž se člověk už ničeho nebojí, lesy, jež se vezdy probouzejí, květiny, které se nezavírají...

ALLADINA: Plakala?

Všechny takto evokované časy, ať budoucí, minulý či přítomný, jež jsou čisté významy, jsou v neustálém napětí s reálným přítomným časem, který prožívá divák.

4.

Herecká metoda, již je v této inscenaci použito, stále obnovuje napětí mezi znakem a skutečností velmi složitými způsoby.

Herci jsou oblečeni moderně: muži jsou ve smokingu, ženy v neutrálních dlouhých šatech. Herecké postavy tudíž vypadají mnohem víc jako herci než jako Maeterlinckovy osoby z říše snů. To je zdůrazněno jejich silným nalíčením, které je nápadné tím, že je v rozporu s běžnou konvencí: když herci přicházejí do bezprostředního styku s diváky, bývají obvykle nalíčení jen neznatelně, kdežto v tomto případě jsou nalíčení více, než bývají na jevišti.

Ve spojení s různými jinými postupy se díky tomuto nalíčení hercova tvář chvílemi téměř stává maskou. Nejnápadnější příklad je lékař v 5. dějství, jehož jediná řeč přidává zvláštní významový odstín závěrečnému dialogu, který bude následovat. Herec má obličej stejnoměrně natřený silnou vrstvou bílé barvy a svou klíčově důležitou řeč pronáší se záměrně bezvýraznou tváří

obrácen přímo proti blízkému reflektoru. To je krajní případ. Ale tendence silně pokrýt obličej líčidlem a krajně omezovat mimiku je všudypřítomná. Díky tomu nevnímá obecnost tvář herecké postavy jako tvář představované osoby, nýbrž jako znak. Pokud není mimika vůbec odstraněna, jsou pohyby obličejových svalů tak neexpresivní a významově neurčité, že se divák dohaduje jejich významu jen s pomocí slov.

Týmž principem jsou řízena gesta a pohyb vůbec. Herec hrající Ablamora v 3. výstupu 3. dějství usedne a skloní hlavu. Toto spojení obou pohybů se přímo nepodobá žádnému obvyklému chování v životě. Pochytilným významem je vybaveno teprve, když Astolena řekne: „Usnul na lavici.“ O chvíli později v téže výstupu ohlásí Palomid, že mu vezme tři zlaté klíče. Herec poklekne a přiblíží svoje ruce k prázdným rukám Ablamorovým, na okamžik znehybní a pak je oddálí a řekne: „Klíče mám.“ Beze slovní interpretace by divák vůbec nevěděl, co hercova gesta vlastně znamenají. Řekne-li v 1. scéně 2. dějství Ablamor Alladině: „Co je ti? Ty upadneš...“, znamená to, že se Alladina potácí, ač herečka se vůbec nepohnula, ale zároveň si divák nemůže být jist, zda to není Ablamorův pokus něco Alladině namluvit, aby ji dostal zpátky do své moci. O něco dříve v téže scéně říká Ablamor: „Ah! Ty's bleďa ... Ty's chorá?“ v chování herečky této řeči nic neodpovídá.

Slovní interpretace však není prováděna jen současně s akcí: hlasatel recitující Holanovy prology mnohdy oznamuje, co se bude dít v dějství, které právě začíná, např. před 3. dějstvím:

**Blouznění Palomida
žárlivé oko hlídá,
děs padá na čela.
Záhadná Alladina
se blíží k číši vína,
jež smrtka stáčela.
Tot' kouzla probuzená
ženou, a druhá žena
zas o záchraně ví.
Leč to je nová scéna,
kam vstoupí Astolena,
hlas milosrdenství.**

Když si jednou divák uvědomuje, že pohyby, jež dělá herec, nepředstavují nutně pohyby dramatické osoby, že jsou to spíš záměrně formované znaky, jejichž význam závisí na tom, jak se kombinují s jinými znaky, zejména slovními, může též pohyb vyvolávat několik významů navzájem neslučitelných. Už byl zmíněn případ několika kroků na konci 2. výstupu 2. dějství, které znamenají zároveň, že Ablamor odvádí Alladinu z padacího mostu do komnat a že uplynulo několik dní. Ale pohyb, který udělá jeden herec, může také znamenat dva opačné a navzájem se doplňující pohyby dvou různých osob. Např. v 1. dějství: na jevišti sedí Ablamor s Alladinou. Náhle se Alladina obrátí vpravo. Scéna pokračuje takto (poznámky v závorkách nejsou Maeterlinckovy poznámky, nýbrž popisují průběh scény v Burianově inscenaci):

ABLAMOR: Co jest? Proč hledíš v onu stranu?

ALLADINA: Někdo přešel přes cestu.

ABLAMOR (*dívá se týmž směrem*): Já neslyšel ničeho ...

ALLADINA: Pravím vám, že někdo přijde ... Hle! (*Ukazuje směrem, kterým se dívá.*)

Nebeřte mne za ruku, nemám strachu ... On nás neviděl...

ABLAMOR: Kdo si troufá sem vejít? ... Kdybych nevěděl... Myslím, že to Palomid ...

Snoubenec Astoleny ... Pozdvihl hlavu ... Jste to vy, Palomide?

PALOMID (*vejde dveřmi zleva, za jejich zády*): Ano, můj otče ... Atd. (*Palomid se blíží zleva k Ablamorovi a Alladině, kteří se ještě stále dívají vpravo.*)

Alladina a Ablamor se tedy obrátili týmž směrem jako Palomid, místo proti němu. Důležitost jejich pohybu je zdůrazněna tím, že ho udělají jeden po druhém. Směr jejich pohledu označuje směr Palomidovy chůze, kdežto ostatní pohyby, interpretované slovem, znamenají, že oba hledí přicházejícímu Palomidovi vstříc.

Tohoto postupu, totiž aby jeden herec produkoval znaky představující jednání dvou různých dramatických osob, použil Burian již několikrát u dialogů, např. ve *Vojně* (1935), kde herečka říká:⁵

**Dlouho, můj holečku,
dlouho domů nejdeš,
koně máš ve stáji,
hladem ti řehtají,
kdy je krmit půjdeš?
Dej jim, má panenko,
dej jim kousek sena,
aby se nažrali,
na mne nečekali,
když já nejsem doma.**

5.

Takováto herecká metoda směřuje k rozrušování jednoty herecké postavy. Jednotlivé znaky, jichž je herec nositelem, se od sebe vzájemně odtrhují. To souvisí s Burianovým úsilím utvářet divadelní představení na způsob orchestru. Veškerá jeho režisérská činnost se snaží podřídit všechny složky divadla celkové rytmické organizaci díla;⁶ rytmizuje se mluva, pohyb, barvy, světlo, hrací plocha atd. Příznačný je Kouřilův výrok: „Všechny ... prvky tvoří nástrojový orchestr, jímž režisér uskutečňuje partituru své orchestrace literárního díla básníka: dramatu.“⁷ A Burian sám proklamuje: „S hereckým materiálem pracuje režisér tak, aby ho přetvořil ve smyslu jevištní jednoty.“⁸

Mimo to je jednota postavy rozrušována vypichováním detailů, jako ruka, tvář, specifické gesto, pomocí hledáček. Tento prostředek převzalo divadlo z filmu, kde vzniká přiblížením kamery k objektu. Obdobně na divadle je vypíchnutím detailu sugerován divákovi pocit, že se zmenšila vzdálenost mezi ním a hercem; zase význam na pozadí vědomí skutečné vzdálenosti.

Inscenace *Alladiny a Palomida* dovádí do krajnosti jisté strukturní rysy Burianova divadla. Zejména disociace, a vlastně diskrepance, dialogu a fyzického jednání nedosáhla v jeho díle ještě nikdy takového stupně. Tím pozoruhodnější je, že právě u této inscenace značně omezil svůj sklon přibližovat jevištní řeč hudbě tím, že jí ukládá měřitelný rytmus, že odděluje slabiky po vzoru hudebních tónů a organizuje stoupání a klesání výšky hlasů do přesných intervalů. V několika předchozích inscenacích, zejména v Mussetových *Marianniných rozmarech* (duben 1939), byl tento postup dohnán až na meze karikatury. I v *Alladině a Palomidovi* ovládá zvukovou výstavbu dialogu rytmus a melodie; tentokrát však nejde o hudební rytmus a melodii, nýbrž o rytmus jazykový a melodii jazykovou, intonaci. Uložil-li si zde Burian v tomto ohledu takovou zdrženlivost, je to bezpochyby proto, že obě zvukové složky krajně vynikají ve struktuře Maeterlinckova jazyka samého.

6.

Závěrem: Radikální reorganizace divadelního prostoru, již Burian provedl pro inscenaci *Alladiny a Palomida*, není jen záležitostí prostoru. Je intimně spjata s utvářením všech ostatních složek představení. Velmi silně přitom zasahují divadelní implikace textu; Burian tentokrát nenakládá s textem tak volně jako ve většině svých režii. Zřejmě proto, že dramatik anticipoval řadu

⁵ Srbová, O.: *Postava v novém dramatu*, Slovo a slovesnost, III, 1937.

⁶ Burian, E. F.: *Příspěvek k problému jevištní mluvy*, Slovo a slovesnost, V, 1939, č. 1, s. 24 – 32.

⁷ Kouřil, M.: op. cit., str. 40.

⁸ Burian, E. F.: *Dynamické divadlo*, Nová scéna, I., 1930, č. 1, s. 13 – 18.

základních vlastností té divadelní struktury, kterou se režisér snaží uskutečnit.

Některé z těchto aspektů Maeterlinckova dramatu už byly zmíněny, zejména asimilace herců loutkám, význačnost rytmu a intonační linie v jazyce hry, autorův monolog, který je stále cítit za dialogem osob a který se obrací přímo na obecnost. Míchání minulého, budoucího a přítomného času v dialogu patří do téže kategorie. Vnášením epických prvků je porušována dramatická ve smyslu přítomného vzájemného jednání jednotlivých subjektů na scéně; avšak právě tímto vnášením epických prvků vytváří Maeterlinck jinou dramatickou: ustavičně proměnlivé napětí mezi systémem hodnot tvořícího kolektivu a systémem hodnot platných pro publikum. Dialog mezi subjekty představovanými na scéně je nahrazen skrytým dialogem mezi umělcem a obecností. V divadelním provedení přenechává dramatik své místo režisérovi.

V poslední instanci spočívá Burianova reorganizace divadelního prostoru v rozšíření dramatického prostoru – jak tento pojem definoval Zich⁹ – o hlediště. Značně se tím oslabuje napětí mezi jevištěm a pomyslným jevištěm, které se konvenčně umísťuje do přilehlého prostoru (za scénou, po stranách, nad scénou apod.); toto napětí se mnohdy přivádí až na stupeň nulový. Přestože toto napětí je jeden z nejvýraznějších aspektů Maeterlinckova pojetí divadla, Burianova inscenace se je snaží stlačit na nejmenší míru. Za tím účelem režisér téměř soustavně mění způsob, jak je jednání rozděleno mezi hrací plochu a pomyslné jeviště v konvenčním smyslu. To je snad jeho nejradikálnější zasahování do divadelních implikací tohoto dramatu.

To snad je nejjasněji vidět na Burianově úpravě Palomidova příchodu v 1. dějství. Maeterlinck rozdělil tuto akci na dvě fáze, z nichž jedna se odehrává za scénou a je pro diváka zprostředkována reakcemi Alladiny a Ablamora a jejich komentářem, kdežto druhá začíná vstupem herce představujícího Palomida. V Burianově inscenaci této scény, která už byla popsána, je podrženo rozdělení na dvě fáze, ale pokud bylo oběma herci na jevišti vyvoláno v divákově mysli jednání probíhající za jevištěm, je okamžitě popřeno, jakmile vstoupí třetí herec, tím, že se pohybuje směrem, kterým jsou obráceni, místo směrem opačným. Tak vyjde najevo, že rozhodující element domnělého jednání za scénou, totiž z které strany Palomid přichází, byl na jevišti označen přímo místo metonymicky. Všichni diváci asi tak přesně neanalyzují zjevný konflikt mezi prostorovými aspekty pohybů prováděných herci; ale i když ne, konflikt sám stačí na rozptýlení jakýchkoli jejich představ o tom, co představuje prostor přiléhající k hrací ploše.

Úsilí o včlenění hlediště do dramatického prostoru lze rozvíjet i při použití kukátkového jeviště. Ale možnosti přizpůsobit kukátkové jeviště tomuto účelu mají své meze. A právě toto úsilí hluboce poznamenává celou Burianovu divadelní tvorbu.

V myšlení mnoha avantgardních režisérů rozšíření dramatického prostoru do hlediště znamená totéž co aktivování diváka. To platí i o Burianovi. Projektované Divadlo práce má sloužit především tomuto cíli. Je řada důvodů právě takto definovat problém, s nímž se snaží vypořádat všemožné směry avantgardního (a nejen avantgardního) divadla. V oblasti divadla jako tzv. vysokého umění je stará a mimořádně silná tradice přísného oddělení jeviště od hlediště, a tato tradice je dosud živá. Na druhé straně žádný pokus v pravém slova smyslu aktivovat obecnost, tak aby se diváci aktivně podíleli na hereckém projevu nebo do něj zasahovali, nemůže nikam dospět, pokud není hlediště zahrnuto do dramatického prostoru; úsilí rozšířit takto dramatický prostor je tudíž nezbytnou součástí přítomných snah o aktivování publika. Avšak ve světle dějin divadla na jedné straně a rozmanitosti avantgardního divadla na straně druhé je třeba celý koncept aktivování obecnosti diferencovat.

V tomto ohledu je nutno upozornit, že v Burianově pojetí, podle jeho vlastního vyjádření, „aktivování diváků v dramatickém díle neznámá: diváci mají hrát. Znamená to jen: diváci sedící v hledišti musí být inscenováni stejně jako místa jeviště.“¹⁰

1939

⁹ Zich, O.: *Estetika dramatického umění*, Praha 1931, str. 246.

¹⁰ Srov. Kouřil, M.: op. cit., str. 8.