

# Emil František Burian: Procitnutí jara v D 36

## Emil František Burian: Spring Awakening in D 36

ZUZANA AUGUSTOVÁ

Ústav pro českou literaturu, Akademie věd České republiky, v. v. i.

**ABSTRAKT:** Studie pojednává o inscenaci hry Franka Wedekinda *Procitnutí jara* v režii Emila Františka Buriana v Divadle D 36. Burian v ní kombinoval princip lyrické subjektivizace s postupy epického divadla a poprvé použil tzv. Theatergraph. Wedekindova hra kritizuje tlak společnosti, pruderií a sexuální tabu na příkladu školy a rodiny. Díky lyrické atmosféře Burian v inscenaci podpořil pozitivní charakteristiku mládeže. Potenciálně naturalistické výjevy proměnil v obrazové metafory projekcí naddimenzovaných symbolů. Současně epickými inscenačními prvky, např. promítáním statistik týkajících se potratového zákona, posílil kritiku společnosti. Recenzenti si všímali ambivalentnosti inscenace: byli okouzleni scénickou poezií, ale zčásti režii vytýkali přílišnou tendenčnost a schematičnost.

**ABSTRACT:** The study deals with Emil František Burian's production of Frank Wedekind's play *Spring Awakening* in Theatre D 36. Burian combined the principle of lyrical subjectivisation with the methods of epic theatre and used the so-called theatregraph for the first time. Using school and family as examples, Wedekind's play criticises social pressure, prudery, and sexual taboos. Burian's lyrical atmosphere supported the positive characterisation of youth in the production. He transformed potentially naturalistic scenes into visual metaphors by projecting oversized symbols. At the same time, he reinforced the criticism of the society through epic staging elements, such as the projection of statistics on the abortion law. Reviewers noted the ambivalence of the production: they were enchanted by the scenic poetry, but some criticised the direction for being too tendentious and schematic.

### KLÍČOVÁ SLOVA:

Divadlo D, E. F. Burian, Frank Wedekind, *Procitnutí jara*, jevištní poezie, epické divadlo, dokumentární materiál, Theatergraph

### KEYWORDS:

Theatre D, Emil František Burian, Frank Wedekind, *Spring Awakening*, scenic poetry, epic theatre, documentary material, Theatregraph

## POETICKÉ DIVADLO EMILA FRANTIŠKA BURIANA

Cílem studie je na příkladu inscenace hry Franka Wedekinda *Procitnutí jara* (premiéra 3. 3. 1936) představit dvě zdánlivě protikladné tendence v tvorbě předního českého avantgardního režiséra Emila Františka Buriana (1904 – 1959) v předválečném divadle D 34, a to poetickou, lyrickou podobu jeho syntetického jevištního díla v součinnosti s epickou, dokumentární tendencí, která naplňovala společensko-kritickou funkci divadla. Tyto dvě tendence se zčásti doplňovaly, podle mínění některých recenzentů však *Procitnutí jara* okouzlovalo především metaforickými jevištními prostředky, zatímco tendenčnost byla spíše na škodu. Ta po druhé světové válce v Burianově tvorbě převážila a potlačila básnivou polohu. Předmětem této studie je však období, kdy pro angažované umění ještě požadoval esteticky vytříbenou, vrcholně stylizovanou formu.

Inscenace *Procitnutí jara* patřila k výrazně poetickým lyricko-epickým jevištním dílům divadla D 36 pod Burianovým vedením. Burian začínal jako skladatel, hudebník, zpěvák<sup>1</sup> a herec v polovině dvacátých let v Osvobozeném divadle, společně s Jiřím Frejkou a Jindřichem Honzlem. Všichni tři tíhli k básnickému typu divadla. V roce 1926 vydal Burian teoretickou práci o divadle s názvem *Polydynamika* a už v ní vytvořil vizi syntetického divadla, které „klade důraz na dokonalou syntézu všech složek, rozvolnění složek z jejich těsných vazeb a jejich nové svázání v novém, osobitě tvaru“ tak, „že se složky budou dělit a slučovat na základě hudebních zákonů“.<sup>2</sup> Hudbě se rovněž věnoval i teoreticky, v letech 1928 a 1929 publikoval knihy *Jazz* a *Černošské tance*.

Jiří Frejka začínal poloamatérsky se skupinou konzervatoristů. Na přelomu let 1925 a 1926 se k nim, už pod hlavičkou Osvobozeného divadla jakožto divadelní sekce Devětsilu, připojil Jindřich Honzl. Frejkovy inscenace *Cirkus Dandin* a *Když ženy něco slaví* podle Aristofana, *Pojištění proti sebevraždě* Ivana Golla nebo Jevrejnovova harlekyniáda *Veselá smrt* se vyznačovaly hereckou hravostí, improvizací, konstruktivistickou scénou, kterou rozehrávala hra herců. Básnivý lyrismus všech jevištních prostředků rozvinul Frejka zejména v Nezvalově *Depeši na kolečkách* (1926), v níž také využil (patrně poprvé) projekční plátno.<sup>3</sup> V počátcích byli oba silně inspirováni ruským konstruktivismem, italským futurismem, ale i Bauhausem, Schwittersovým dada a Loosovým funkcionalismem. Oproti Frejkovi byl však starší Honzl odpůrcem improvizace. Slovy divadelního historika Milana Obsta, byl „cílevědomým systematikem (...) uváděl výhradně hry odpovídající poetistickému programu a snažil se, aby jejich složitá básnická kompozice byla na jevišti adekvátně vyjádřena metaforickými prostředky herecké akce, scény, hudby i tance“<sup>4</sup>. Vrcholem Honzlovy

1 Např. kompozice *Duo pro housle a violoncello*, hudba k Honzlově inscenaci *Prsy Tiresiovny*, barové chansony *Coctailly* na Nezvalovy verše ze sbírky *Pantomima*, zhudebněná lidová *Příslaví*, hudba k Frejkově inscenaci *Nezvalovy Depeše na kolečkách*. Viz JOCHMANOVÁ, A. – PETIŠKOVÁ, L. *Osvobozené divadlo. Na vlnách Devětsilu*. Brno : JAMU, 2022, s. 158.

2 Tamtéž, s. 157.

3 Tamtéž, s. 112 – 113.

4 OBST, M. Nástup divadelní avantgardy. In SCHERL, A. (ed.) *Dějiny českého divadla IV*. Praha : Academia, 1983, s. 83.

poetické tvorby v Osvobozeném divadle před příchodem Jiřího Voskovce a Jana Wericha byla inscenace surrealistického pásma se „znaky kubistického stylu“<sup>5</sup> *Prsy Tiresiovy* Guillaumea Apollinaira (1926), hudbu obstaral E. F. Burian.

Koncem března 1927 se soubor Osvobozeného divadla rozdělil na dvě části: Frejkovu s E. F. Burianem a Jaroslavem Ježkem a Honzlovu s herci Milošem Nedbalem, Světlou Svozilovou, Bedřichem Rádlem ad. Frejkova skupina z divadla odešla. K 5. 5. 1927 se k Osvobozenému divadlu oficiálně přidali Voskovec s Werichem.<sup>6</sup> Honzl zpočátku dál inscenoval poetické texty Vladislava Vančury, Jiřího Mahena, Adolfa Hoffmeistera, Vítězslava Nezvala, Jeana Cocteaua, Alfréda Jarryho nebo Filippa Tommasa Marinettiho. Jak píše Milan Obst, Honzl se soustředil „na texty nové metaforické dramatiky (...) a jim odpovídající scénický projev (...). Pomocí metaforicky užitého slova, gesta, pohybu, kostýmu, hudebního motivu, tanečního prvku, pantomimického sdělení, světla, stínohry, diaprojekce fotografií a fotomontáží a (...) zcela reálných rekvizitních předmětů vytvářel básnická pásma s bohatou hrou proměn a přenesených významů.“<sup>7</sup> Voskovec s Werichem uváděli pod hlavičkou Osvobozeného divadla *Vest Pocket Revue* a své další hry, nejprve ve vlastní, počínaje třetí v Honzlově režii. Burian s Frejkou založili po odchodu z Osvobozeného divadla v březnu 1927 divadlo Dada (1927 – 1928) a Moderní studio (1928 – 1929). Burian zde působil jako skladatel, hudebník, herec, konferenciér a dramaturg i jako autor hravých poetistických textů oplývajících dadaistickým i satirickým humorem. Založil také voiceband (1927), těleso skupinové, zpěvně stylizované rytmické recitace, s nímž nastudoval řadu recitačních programů.<sup>8</sup> Frejka zapojoval voiceband do svých inscenací,<sup>9</sup> ale toto těleso se uplatnilo v divadle i koncertně, ve spojení s výrazovým tancem a hudbou.

## DIVADLO D

Po avantgardních začátcích a třech sezónách, kdy působil jako režisér v experimentálním Studiu Národního divadla v Brně (1929 – 1930, 1931 – 1932) a v Olomouci (1930 – 1931), založil E. F. Burian v roce 1933 divadlo D 34 v prostorách Mozartea.<sup>10</sup> Činnost zahájilo 16. 9. 1933<sup>11</sup> lyrickou montáží Ericha Kästnera v Burianově úpravě *Život za našich dnů*. Jak konstatuje divadelní historik Adolf Scherl, již v první inscenaci divadla „šlo o skutečnou syntézu politické časovosti a poetického lyrismu, tak příznačnou pro veškerou další tvorbu této scény“.<sup>12</sup> Burian zde použil projekci, inspi-

5 JOCHMANOVÁ, A. – PETIŠKOVÁ, L. *Osvobozené divadlo. Na vlnách Devětsílu*, s. 114.

6 Tamtéž, s. 128.

7 OBST, M. Nástup divadelní avantgardy. In SCHERL, A. (ed.). *Dějiny českého divadla IV.*, s. 83 – 86.

8 Voiceband se proslavil i v mezinárodním měřítku, např. v roce 1928 hostoval na festivalu Mezinárodní společnosti pro soudobou hudbu v Sieně. Viz JOCHMANOVÁ, A. – PETIŠKOVÁ, L. *Osvobozené divadlo. Na vlnách Devětsílu*, s. 159 – 164.

9 Voiceband působil např. ve Frejkově inscenaci *Krále Oidipa* (1928) jako Chór. Viz tamtéž, s. 165.

10 Mozarteum stojí v Jungmannově ulici č. 30 v Praze. Vybudoval ho architekt Jan Kotěra v duchu moderního klasicismu pro nakladatele hudebnin Mojžíra Urbánka. Slavnostně bylo otevřeno v roce 1913. Součástí byl koncertní sál s kapacitou 400 posluchačů. Divadlo D 34 v něm sídlilo v letech 1933 – 1939. V září 1939 přesídlilo do podzemních prostor Legiobanky Na Poříčí.

11 V každé sezóně se měnil letopočet v názvu divadla, a to optimisticky – s výhledem do následujícího roku.

12 SCHERL, A. (ed.). *Dějiny českého divadla IV.*, s. 278.

rován německým politickým divadlem Erwina Piscatora, „např. song o lásce poin- toval projekcí statistik prostituce, při songu o ‚vzdoru‘ se na projekční ploše objevily statistiky nezaměstnaných z celého světa“<sup>13</sup>.

Divadlo D fungovalo jako umělecké centrum s hereckou školou, výstavami, koncerty a časopisem, uvádělo činoherní inscenace i recitační a voicebandové večery, balety a pořady pro děti. Burian zde v letech 1933 – 1941 jako režisér, dramaturg a skladatel spolu se scénografem Miroslavem Kouřilem a choreografy Ninou Jirsíkovou a Sašou Machovem realizoval program syntetického divadla s využitím všech jevištních složek, včetně sborové recitace a projekce (Burianův a Kouřilův Theatergraph<sup>14</sup>). Programově rozvíjel poetický styl divadla, které, slovy teatrologa Bořivoje Srby, „v poměru ke skutečnosti vystupovalo jako metafora, znak, jako její poetický průměr“ a „samo [se] snažilo být básní“.<sup>15</sup> Jako tvůrce byl Burian bytostný romantik, v jeho tvorbě se projevoval rozpor mezi realitou a iluzí, „sen, snovost představovaly (...) téma (...), ale i estetickou kvalitu, kterou chtěl vtisknout většině svých děl, aby je nadnesl nad skutečnost, do roviny poezie“<sup>16</sup>. K nejpoetičtějším inscenacím Buriana D patřily v polovině třicátých let dramaturgické lyricko-epické básnické skladeb, Máchova *Máje* (1935) a Puškinova *Evžena Oněgina* (1937), nebo dramaturgické Goethova románu *Utrpení mladého Werthera* (1938).

## PROCITNUTÍ JARA

V tomto období vznikla také inscenace pětáctyřicet let staré předexpresionistické prvotiny německého dramatika Franka Wedekinda *Procitnutí jara* z roku 1891, v níž Burian poprvé použil tzv. Theatergraph, který vytvořili se scénografem Miroslavem Kouřilem, a v následujících jevištních dílech jeho principy rozvíjel. Inspirovali se zde tvorbou německého režiséra Erwina Piscatora, který roku 1927 užil ve své inscenaci *Rasputin* tylovou oponu.<sup>17</sup> V *Procitnutí jara* došlo poprvé k maximálnímu využití tylové opony jakožto ekranu přijímajícího a odrážejícího světelné obrazy. Tato opona byla elipticky zavěšena před celým portálem (po jeho bočních stranách jej přímo zakrývala) a oddělovala tak hlediště od jeviště. Současně byla v pravé zadní části scény

13 Tamtéž, s. 279.

14 Světelnou projekci použil Burian již v inscenaci *Máj* (1935). K Theatergraphu dospěli Burian s Kouřilem ve třech následujících inscenacích: *Procitnutí jara* (1936), *Evžena Oněgina* (1937) a *Utrpení mladého Werthera* (1938.) Podařilo se jim vytvořit originální variantu světelného divadla. Spočívala ve vržení světelných obrazů pomocí projekčního aparátu ze zadní části hlediště nad hlavami diváků volně do celého prostoru scény. Vpředu na jevišti byla tylová opona, jež mohla být průhledná a průsvitná v závislosti na směru a intenzitě svícení. Děj se odehrával za ní, takže herec se prolínal s filmovým obrazem a splyval s ním. Více viz SRBA, B. *Řeči světa. Princip světelného divadla v inscenační tvorbě Emila Františka Buriana*. Brno: JAMU, 2004, s. 214. Pokud se zadní světla na jevišti ztlumila či zhasla, herci na scéně se stali neviditelnými a projekce zcela převládla. Naopak skrze nenasvícený tyl bylo vidět dění na jevišti, přičemž tylová opona se v tu chvíli stala neviditelnou a pouze dojem zastřenosti či zamřzenosti vytvářel nový efekt. Více viz PARÁČKOVÁ, M. *Od Theatergraphu po Laternu Magiku. Emil František Burian, Miroslav Kouřil, Alfréd Radok a Josef Svoboda*. [Bakalářská diplomová práce]. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2016, s. 22.

15 SRBA, B. *Inscenační tvorba E. F. Buriana 1939–1941*. Praha: Ústav pro českou literaturu ČSAV, 1980, s. 145.

16 Tamtéž, s. 145.

17 ŠPERKOVÁ, D. *Burianův princip Theatergraph*. [Bakalářská diplomová práce]. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2008, s. 23.

ponechána menší projekční plocha v podobě volně spuštěného pruhu tylu. Eliptická tylová opona umožňovala odhalovat či skrývat divákovi podle potřeby to, co se na oponu promítalo a co se odehrávalo za ní.<sup>18</sup>

Části inscenace založené na dialozích Wedekindovy hry se sice blížily dramatickému inscenačnímu principu, přitom však byly epicky a lyricky zabarveny pomocí světla a zvuků. Obrazové motivy promítal Burian na přední i zadní průsvitnou tylovou oponu a kombinoval je se živou hrou herců, jak to odpovídalo principu Theatergraphu. V inscenaci byly i výjevy nezávislé na předloze, jež nebyly založeny na textu, ale tvořily je světelné obrazy, respektive projekce diapozitivů a filmu či reprodukováný zvuk. Díky těmto obrazným prvkům získávala inscenace epický a lyrický charakter, vyjadřující princip režijně-autorské subjektivizace. Jak píše divadelní historik Bořivoj Srba: „Burian jako tvůrce díla (...) vystupuje z pozadí obrazu do popředí a strhává jeho jednotlivé motivy k sobě (...). Přitom stylizuje se do role člověka, který příběh sám přímo poznal, promyslel i procítil a chce o něm nyní podat divákům zprávu. (...) Zprávu, která by zapůsobila na diváky jako jeho osobní poselství.“<sup>19</sup> Dojem inscenace jako osobní zprávy tvůrce posilovala hned úvodní projekce, při níž ruka (režiséra) napsala na šedý tyl natažený před scénou obrovským psacím písmem název hry, *Procitnutí jara*.<sup>20</sup>

Ve všech Burianových inscenacích z druhé poloviny třicátých let je režijní subjekt tvůrcem inscenace i její lyrické stylizace. Ovšem dle Srby v *Procitnutí jara* Burian zároveň částečně „ustupuje z místa ústředního noetického subjektu do ústraní a vyvedává na toto místo některou z postav příběhu“<sup>21</sup>. Zejména ústřední dvojice Melchiora a Vendly v podání Vladimíra Šmerala a Jiřiny Stránské jako by dramatickému dění dodávala svůj subjektivní pohled.

Burian výrazně pozměnil strukturu Wedekindovy hry, což umožňoval její expresionistický ráz, k němuž patří otevřená forma. Původní tři akty rozdělil na dva díly, z devatenácti výstupů použil sedmnáct, přičemž některé rozdělil, jiné, naopak, spojil. Na rozdíl od Wedekinda zahájil Burian inscenaci první polovinou druhého výstupu. Uvedl tedy diváky do děje rozhovorem Melchiora s Mořicem o školních úkolech a prvních erotických pocitech, v němž se projeví Mořicova naprostá nepoučenost v oblasti sexuality. Do rozhovoru promítal diapozitiv vrby na šedý tyl před scénou. Tento obraz spojil s boční filmovou projekcí na plochu v prostoru jeviště, na

**18** Více viz PARÁČKOVÁ, M. *Od Theatergraphu po Laternu Magiku*, s. 23. Herečka Lola Skrbková, jež byla též pomocnou režisérkou inscenace, vypracovala pod Burianovým vedením náhradní režijní scénář, dle vlastního tvrzení až po premiéře. B. Srba se však vzhledem k nesrovnalostem mezi jejím scénářem a informacemi a nákresy publikovanými výtvarníkem M. Kouřilem klonil k verzi, že byl scénář vypracován před premiérou při posledních zkouškách a následně že byl technický aparát Theatergraphu pro představení zjednodušen. Srov. SRBA, B. *Řečí světla. Princip světelného divadla v inscenační tvorbě Emila Františka Buriana*, s. 225 – 226.

**19** SRBA, B. *Poetické divadlo E. F. Buriana*. Praha : Státní pedagogické nakladatelství, 1971, s. 148.

**20** Popis této i dalších scén vychází z rekonstrukce na základě scénických návrhů, fotografií a filmových záběrů, která byla provedena v rámci vědeckého projektu DAMU a je k dispozici v elektronické podobě v knihovně DAMU pod signaturou D\_CDR 00044: MIHOLOVÁ, K. – DUŠEK, J. *Interaktivní rekonstrukce inscenací*. Praha : Divadelní fakulta AMU, 2009, s. 2. 12 optických disků (8x CD-R, 4x DVD-R).

**21** SRBA, B. *Poetické divadlo E. F. Buriana*, s. 145.

níž se třpytil obraz tekoucí vody, plujících mraků a poletujících ptáků. Režisér tak evokoval protikladné motivy lákání jarní přírody a současně prchavosti koloběhu života. Podobně kontrastní obrazové motivy se objevily ve druhé scéně, v níž rozmlouvá čtrnáctiletá Vendla s matkou a prosí ji, aby mohla ještě letos nosit krátké šaty. Burian nechal opět na přední tyl promítat obraz tekoucí vody jako připomínku pomíjivosti a na zadní projekční plochu po straně jeviště zvětšený detail kočiček jako symbol jara a mládí. Současně však již v tomto prvním výstupu zazní z Vendliných úst zmínka o smrti a tento motiv předznamenává její osud.

Scénu prvního setkání Melchiora a Vendly v lese Burian oproti předloze zlyričtěl promítáním naddimenzovaného obrazu rozkvetlé louky na tylovou oponu, která rozostřila hru herců ztrácejících se za oponou. V milostné scéně na seníku promítal na přední oponu před jevištěm, v jehož středu se na malé soustavě praktikáblů objímala Vendla s Melchiorem, velký detail Vendlina roztouženého obličej se zavřenými očima. Kamera sklouzla k hrdlu a na květovanou látku, aby ji chlapecká ruka vzápětí strhla a odhalila ve velkém detailu dívčí ňadro, jež vystřídal obraz rozvíjející se lilie. Antonín Matěj Píša v premiérové recenzi v *Právu lidu* oceňuje lyrismus inscenace: „Vlastní přínos a průboj tohoto večera mladistvé scény tkvěl však v tom, jak E. F. Burian (...) postavil filmovou diaprotekci do služby své scénické básnivosti. Promítá (...) snímky, jež nejen naznačují scenerii, (...), ale také zdůrazňují detail hereckého výrazu, nadto pak symbolicky dobásňují ten který výjev, nejkrásnější ve chvíli, kdy se nad objetím Wendly s Melchiorem ukáže podobně dychtivě se rozvírající květiny. (...) Křehký a palčivý lyrismus těchto výjevů (...) nemá u nás obdoby.“<sup>22</sup> Scénograf Miroslav Kouřil komentuje metaforické využití fotografie: „Způsob, jakým jsme však diaprotekce použili, je experimentem nového druhu. Nejde o promítání fotokulis (...). Vybírali jsme pro diaprotekci záměrně realistické detaily, jejichž nadpřirozené zvětšení na jevišti má (...) uzpůsobovat (...) diametrálně dramatickou změnu, doplňující představu diváka výtvarně-optickým vjemem.“<sup>23</sup>

Symbolické obrazové motivy byly plně v souladu se stylizací a kompozicí hry, v níž nejde o přímé zobrazení sexuálních ani drastických výjevů. Projekcí naddimenzovaných detailů a symbolů režisér metaforicky vyjadřoval emocionální náboj expresivních dějových faktů. Tyto obrazy subjektivizovaly jevištní dění natolik, „že do značné míry přestává záležet na příběhu samém a důležitým se stává sám způsob jeho tlumočení“.<sup>24</sup>

## POETICKÉ DIVADLO JAKOŽTO PLATFORMA SPOLEČENSKÉ KRITIKY

Zobrazením poměrů ve škole a v rodině kritizuje Wedekindova hra mechanismy společenského tlaku vilémovského Německa, pruderii a sexuální tabu. Dospívající mládež v ní však nepředstavuje jednoduše protipól zkostnatělých a pokryteckých

22 AMP [Píša, A. M.]. *Wedekind v D 36*. In *Právo lidu*, 5. 3. 1936. Cit. dle PÍŠA, A. M. *Divadelní avantgarda*. Praha: Divadelní ústav, 1978, s. 108 – 109.

23 KOUŘIL, M. *Nový jevištní materiál*. In *Frank Wedekind: Procitnutí jara*. [Program]. Praha: D 36, 1936, s. 8 – 9.

24 SRBA, B. *Poetické divadlo E. F. Buriana*, s. 148.

učitelů a rodičů. Jak tvrdí ve své analýze německá literární vědkyně Ruth Florack, ani mladí hrdinové nejsou duševně a mravně čistí a nedotčení, jako je tomu v jiných dětských tragédiích z devadesátých let 19. století, např. v *Divoké kachně* Henrika Ibsena, *Haničce* Gerharta Hauptmanna nebo *Mládí* Maxe Halbeho. Jsou již pokřivení světem, v němž vyrůstají, jeho předsudky, popíráním sexuality a dvojí morálkou, ideály drilu, poslušnosti a výkonu, jež si dávno nevědomky osvojili. Odtud plyne všeobecně panující sebeodcizení už na počátku dospělosti.<sup>25</sup> Tuto ambivalentní charakteristiku mládí však Burian záměrně oslabil lyrickou atmosférou i aktuálními prvky vyjadřujícími kritiku soudobé společnosti. Tak např. ve scénách odehrávajících se na gymnáziu promítl na šedý tyl před portálem statický obraz přišpendlených mrtvých motýlů (respektive vycpaných ptáků ze školního kabinetu) jako symbol školy a studia v duchu umrtvujícího drilu. Herecká akce představitelů gymnazistů se přitom odehrávala za těmito symbolickými obrazy.

Wedekind nenapsal naturalistické drama o sexuálním dospívání mládeže, ale hru předexpresionistickou. Scény, jež by v naturalistickém dramatu patrně byly přímo zobrazeny (sexuální akt mezi Vendlou a Melchiorem i zásah andělíčkářky), autor vynechává, respektive umísťuje je pomyslně do cézur mezi jednotlivými scénami. Právě těchto cézur Burian využil a „nepřítomné“ dění vtělil do obrazových metafor nezávislých na předloze, a to za použití projekce, světla a zvuků, které se vyznačovaly zesíleným lyrickým a epickým nábojem. V inscenaci se lyrické prvky prolínaly s epickými: jevištní báseň byla prostoupena aktuálními dokumentárními fakty, která Burian promítal po vzoru brechtovských titulků či piscatorovských filmových projekcí.

Nejlépe lze propojení subjektivních lyrických a objektivizujících epických motivů ve scénickém dění demonstrovat na příkladu scény potratu, která v závěru přešla ve filmově-zvukovou mezihru. Lékař právě zjistil, že čtrnáctiletá Vendla je těhotná. Matka Vendle kvůli prudérním zábránám nevysvětlila, jak může k otěhotnění dojít. A teď se bez Vendlina vědomí domluvila s andělíčkářkou, matkou Schmidtovou, aby zabránila rodinné ostudě. V textu končí scéna přivítáním andělíčkářky. Ani režisér nezobrazil latentní dějový fakt potratu naturalisticky, nýbrž metaforicky, filmovým obrazem se silným emocionálním nábojem. Za zvuků expresivní Skrjabinovy hudby zkombinoval filmovou a hereckou akci: na jevišti se setmělo a na přední průhlednou tylovou oponu se postupně v detailech promítala postava andělíčkářky. Ze ztemnělé scény zazněl Vendlinův výkřik. Pak se na zadním projekčním plátně objevil obraz paličkované krajky a do ní byl pomocí předního projekčního plátna vkomponován zvětšený detail rozvíjející se šípkové růže, z níž postupně opadávají krvácející okvětí lístky. Tento výsostně lyrický a krajně expresivní obraz vzápětí vystřídal střízlivý dokumentární prvek: objevila se tabule symbolizující náhrobek, s nápisem oznamujícím Vendlinu smrt. Vtom čísi ruka nápis strhla a na jeho místě se objevila strohá statistická data s údaji o počtu potratů, provedených ročně v Německu. Tady Burian

<sup>25</sup> Více viz FLORACK, R. Frank Wedekind: *Frühlings Erwachen*. In *Reclam Interpretationen*. [E-Book]. Stuttgart : Reclam, 2009, s. 4 – 6. Přel. Z. Augustová.

kontrastně k celkově lyrickému rázu jevištní stylizace využil zcizující princip brechtovského epického, politicky angažovaného divadla. Součinností lyrických i epických inscenačních principů tak vyjadřoval přímou obžalobu soudobé společnosti.

Otázkou je, proč Burian využil údaje z německých statistik. V německé oblasti měl vzor v tvorbě Erwina Piscatora, který už ve dvacátých letech ve svém politickém divadle promítal na jevišti dokumentární obrazový i textový materiál. Burian se mohl přímo inspirovat Piscatorovou inscenací hry Carla Credého *Paragraph 218 (Frauen in Not)* (Paragraf 218 (Ženy v nouzi)) z roku 1930. Paragraf 218 trestního zákoníku znamenal v Německu zákaz interrupcí. Také další němečtí autoři se na přelomu dvacátých a třicátých let zabývali zmíněnou problematikou, např. Hans José Rehfisch ve hře *Der Frauenarzt* (Ženský lékař, 1928) a Friedrich Wolf ve hře *Cyankali* (1929). Tyto hry vznikly z veřejné debaty o sexuální reformě a zejména o otázce, zda má být paragraf v novém trestním zákoníku zachován, nebo z něj má být odstraněn.<sup>26</sup> Divadelní tvorba přinesla i praktický výsledek tím, že zmobilizovala veřejné mínění, v závěru hry *Cyankali* se například požadovala změna zákona. Při uvedení *Paragrafu 218* posadil Piscator do hlediště herce, aby vyprovokovali diskusi. „Hranice mezi jevištním jednáním a sociální skutečností byla na konci zrušena a diváci byli nuceni zaujmout k nastoleným otázkám stanovisko. Tato závěrečná scéna byla jedním z nejsilnějších příkladů toho, jak se divadlo pokoušelo zasáhnout prostřednictvím Zeitstücku do reality a změnit ji.“<sup>27</sup>

Pravděpodobné také je, že E. F. Burian neměl k dispozici domácí statistiky. Rovněž český lékař a aktivista ve věci uzákonění potratu, MUDr. Maxmilian Wassermann, ve spisu *O indikacích eugenických a sociálních k zavedení potratu* (1921)<sup>28</sup> při odhadu počtu potratů provedených na území Československa vycházel ze zahraničních statistik.<sup>29</sup> V Německu se problematikou alespoň částečného zlegalizování interrupcí již dlouho zabývali lékaři, právníci i ženské organizace, jak to dokumentuje Alois Hajn v knize *Ženská otázka v letech 1900 – 1920*.<sup>30</sup> V její závěrečné kapitole, kde žádá zlegalizování potratů v Československu, uvádí skoro výhradně příklady z debaty mezi německou odbornou veřejností a údaje z německých statistik z let 1904 – 1907.<sup>31</sup> Po celou dobu trvání první Československé republiky (dokonce až do roku 1950) na jejím území totiž stále platil rakousko-uherský trestní zákon č. 117/1852, Hlava šestnáctá, O vyhnání plodu (§ 144-148) z roku 1803, revidovaný v roce 1852 pouze s nepatrnými změnami. Tímto zákonem byl umělý potrat kvalifikován jako zločin.<sup>32</sup> Je

26 Více viz BARTON, B. *Das Dokumentartheater*. Stuttgart: Metzler, 1987, s. 37. Přel. Z. Augustová.

27 Tamtéž, s. 38.

28 WASSERMANN, M. *O indikacích eugenických a sociálních k zavedení potratu*. Praha: Melantrich, 1921.

29 Více viz ŠEFRNA, V. *Diskuze kolem legalizace potratů v období první Československé republiky*. [Magisterská diplomová práce]. Praha: Fakulta humanitních studií Univerzity Karlovy v Praze, 2021, s. 114 – 119.

30 HAJN, A. *Ženská otázka v letech 1900–1920*. Praha: Pokrok, 1939.

31 Hajn cituje ze spisů lékaře a hygienika dr. Hamburgera *Hygiene des Geschlechtslebens*, L. Löwenfelda *Sexualleben und Nervenleiden* a zmiňuje se o soudobých aktivitách německého Svazu pro ochranu mateřství.

32 Za pokus o vyhnání plodu měla být žena trestána vězením mezi „šesti měsíci a jedním rokem“, za uskutečněný potrat „těžkým žalářem mezi jedním a pěti lety“. Kdo se tohoto zločinu dopustil na matce, „proti její vůli a bez vědomí jejího“, měl být potrestán vězením mezi rokem a pěti lety, resp. mezi pěti a deseti lety, byla-li tím matka „uvedena



možné, že Burian použil v inscenaci německé statistiky i proto, že si byl vědom třaskavosti tohoto tématu v české společnosti. Diskuse expertů na toto téma byly v české společnosti úzce propojeny s politickým bojem a nabývaly na intenzitě v okamžicích, kdy se objevila zákonodárná iniciativa směřující ke změně trestního zákona.<sup>33</sup> Od roku 1922 byla navíc pravidelně členkou vládních koalic Lidová strana: „Zřejmě to byl hlavní politický důvod, proč mezi válkami nedošlo k žádnému posunu v československé potratové legislativě.“<sup>34</sup>

Burian vyškrtl poslední scénu Wedekindovy hry, kdy se Melchior na hřbitově setkává s mrtvým Mořicem a vzápětí se objeví Záhadný pán jakožto autorovo alter ego, vytrhne Melchiora z osidel smrti a vyvádí ho do života. Prohozením pořadí závěrečných scén Burian jednoznačně posílil kritiku společnosti, zatímco dospívající děti se staly její obětí: Melchiorovo umístění do polepšovny zařadil až na závěr, po scéně Vendliny smrti. Statistika na tylové oponě se v tu chvíli proměnila ve zvětšený obraz mříží (vznikl projekcí naddimenzovaného vzorku broušené vázy), s nimiž na jevišti kontrastovala postavička Melchiora. Scéna končila přímou obžalobou světa dospělých, který svou strnulostí, drilem a falešnou měšťáckou morálkou zmařil několik mladých životů (Melchiorův spolužák Mořic spáchal sebevraždu ze strachu, že na gymnáziu propadne). Do hudebního fortissima zazněla Melchiorova slova: „Proč jsem zde já a ne ten, kdo to zavinil? – Nebyl jsem špatný! – Nebyl jsem špatný! – Nebyl jsem špatný!“<sup>35</sup> Bořivoj Srba interpretuje závěr v souladu s podtitulem hry *Tragédie mládeže*: Burian „svého zoufalého hrdinu opouští (...) v nápravném ústavu, který připomíná vězení. Tímto závěrem vtiskuje celé hře rys tragismu.“<sup>36</sup>

Vedle dokumentárního materiálu přítomného přímo na jevišti otiskl Burian v programu k inscenaci řadu textů podobného charakteru, jež přímo korespondují s jednotlivými společensko-kritickými motivy hry: zprávy z černé kroniky o nelegálním obchodu s mladými dívkami, o útěku nezletilých dětí z domova ze strachu z vysvědčení, novinové noticky referující o zločinnosti mladistvých. Ve zdůvodnění „Proč dáváme Wedekinda?“ svým výkladem hru a její téma výrazně politizuje, aktualizuje a vztahuje až příliš přímočaře k dobové situaci české společnosti i k její

---

v nebezpečnosti života, anebo bylo-li jí ublíženo na zdraví“. Viz Zákon o zločinech, přečinech a přestupcích, ve znění předpisů jej měnících a doplňujících ke dni 1. 1. 1927. 117/1852 Ř. z.: 1. 9. 1852–31. 7. 1950, trestní zákon č. 117/1852, Hlava šestnáctá, O vyhnání plodu, § 145–148. [online]. [cit. 16. 6. 2023]. Dostupné na internetu: <https://www.beck-online.cz/bo/chapterview-document.seam?documentId=onrf6mjyguzf6mjrg4wta>.

**33** Více viz RÁKOSNÍK, J. – ŠUSTROVÁ, R. *Rodina v zájmu státu. Populační růst a instituce manželství v českých zemích 1918–1989*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2016, s. 169.

**34** Iniciátory prvních návrhů na legalizaci potratů z let 1920 a 1922 byli příslušníci národně sociální strany, původně anarchisté (zejména Luisa Landová-Štychová). V letech 1925 a 1926 se pak opoziční národní socialisté inspirovali návrhy německých sociálních demokratů. Roku 1931 chtělo ministerstvo spravedlnosti zmírnit nařízení o trestnosti potratu zvláštním zákonem, ale ani tento návrh se kvůli stabilitě vládní koalice nerealizoval. Poslední „prvorepubliková osnova nového trestního zákoníku (...) legalizaci potratu upravovala méně jasně než předchozí pokusy.“ Ovšem Mnichov její projednání beztak odsunul do pozadí. Viz RÁKOSNÍK, J. – ŠUSTROVÁ, R. *Rodina v zájmu státu. Populační růst a instituce manželství v českých zemích 1918–1989*, s. 170 – 171.

**35** WEDEKIND, F. *Procitnutí jara*. Překlad F. V. Krejčí, úprava E. F. Burian, rež. kniha, s. 91. In MIHOLOVÁ, K. – DUŠEK, J. *Interaktivní rekonstrukce inscenací*.

**36** SRBA, B. *Poetické divadlo E. F. Buriana*, s. 149.

budoucnosti: „Vyřešit problém svobodné výchovy mládeže, znamená zároveň vyřešit kulturní i hospodářský vývoj té doby, ve které tato mládež bude schopna sama své kulturní stavby. Bohužel, se výchova mládeže přes zdánlivé pokroky (sport), příliš nezměnila.“<sup>37</sup>

Z formulace ideového záměru je patrné, že Burian vyznával už v předválečné době ideál pokroku spojený s kolektivismem. Levicový kolektivismus, provázející člověka od dětství, mu byl zárukou idyllické budoucnosti: „Země, ve které bude dětství nejdražším bohatstvím státu, země, ve které bude mládež v první řadě tázána na svůj názor ve věcech pokroku (...) bude zbavena všech bolestí, nevyřešených a nedozitých tragedií, a bude moci své hospodářské poměry řešit daleko lépe (...) ten, kdo vidí v dítěti dědice a pokračovatele své práce, nikoliv pro jedince, nýbrž pro blaho všech, ten se nemůže už dnes s klidem dívat na soustavné mrzačení všeho zdravého, co v dítěti je.“<sup>38</sup>

Na rozdíl od poválečných let, kdy se komunistické ideály v Burianově tvorbě propojily s normami socialistického realismu, ve třicátých letech uznával vysoce stylizovanou formu divadla jako jediné umělecky přiměřenou pro dělnické a studentské publikum a kritizoval primitivní formy tzv. kultury pro lid: „Snad bylo divadlo majetkem privilegovaných vrstev, snad je nebo bude stejným majetkem sociálního kolektiva, ale jistě je především vrcholně artistní. (...) Ani Mejerchold nesloužil své mase jinak než básnicky. (...) Tendence, nebo zdravá úvaha jsou krásné, ale (...) nesmí jim padnouti za obětí sdělovací forma. (...) A divadlo také není politickou tribunou.“<sup>39</sup> „Lidovost umění je falešný termín vykladačů kýče. (...) Ke knutě a k bodáku vládnoucí třídy se velmi čestně druží t. zv. lidová kultura (...), jejímž obecným znakem je snadná srozumitelnost. K čemu je ‚lidovému umění‘ třeba jasné srozumitelnosti? (...) Proto si dobře pamatujme, že ‚lidovost umění‘ neslouží lidu, ale vládnoucí třídě.“<sup>40</sup>

## RECENZNÍ OHLASY

V recenzních ohlasech *Procitnutí jara* se výrazně odráží stylová i tematická lyricko-epická „dvojdmost“ inscenace, která jako by se rozpadala na satiricko-kritickou a lyricky impresivní část. Kritika konstatovala Burianův záměr vystoupit proti měšťácké společnosti a definovala politickou a společensko-kritickou dimenzi inscenace, která však právě tím působila poněkud schematicky. Výsostně poetická jevištní stylizace naproti tomu vyvolávala okouzlení, někteří recenzenti dokonce prohlašovali inscenaci za vrchol soudobého českého divadla. Část jich oceňovala žhavou erotickou atmosféru probuzených smyslů, jiní vyzdvihovali snovost a symbolicky odhmotněnou rovinu jevištního dění, navozenou díky filmovým obrazům a tylové oponě.

Ohlas u publika byl dle kritiky až nečekaný: „Tato tragédie dětských duší,

<sup>37</sup> BURIAN, E. F. Proč dáváme Wedekinda? In *Frank Wedekind: Procitnutí jara*. [Program]. Praha : D 36, 1936, s. 5.

<sup>38</sup> Tamtéž, s. 7.

<sup>39</sup> BURIAN, E. F. Dynamické divadlo (1930). In BURIAN, E. F. *O nové divadlo*. Praha, 1946, s. 7 – 16.

<sup>40</sup> BURIAN, E. F. *Pražská dramaturgie 1937 – režisérův zápisník*. Praha : Divadlo E. F. Buriana, 1938, s. 30 – 31.

mučených zločinně hloupou výchovou, nabyta v podání E. F. Buriana hrozivě příšerné podoby. Jeho divadelní list otiskl ze současných novin řadu zpráv (...) vesměs doklady, že i dnes, kdy se poměry od let devadesátých značně změnily (...) mezi dětským a dospělým světem zeje propast.<sup>41</sup> Celkově se zdá, že právě působivost lyrické divadelní formy propůjčila tématu a látce aktuálnost, a to bez ohledu na společenský posun ve výchově i morálce. Sugestivní jevištní poezie jako by navíc přispívala k nastolení kolektivního ducha v celém divadelním prostoru: „filmový, symbolický doprovod děje (...) splývá se slovy a gesty, vytváří náladu tak úchvatnou, že obecenstvo niterně srůstá s těmi, kdo hrají hru o ničemném mládí a z hlediště i jeviště se tvoří kolektiv ducha v mocném citovém vzrušení.“<sup>42</sup>

Jevištní poezie se tak sama stávala výrazem poselství a výpovědi díla a zčásti překonávala jeho tendenčnost. Obě významové polohy pojmenovává Josef Hora: „Burian hlásá (...) nový boj proti pokrytectví“ a provádí „Procitnutí jara otřásajícím způsobem, dobývá z Wedekindova textu všechnu jeho vášnivou účinnost a pravdu. Ale (...) morálka upřímnosti je Burianovi (...) přece jen zámkou k vyššímu cíli. Jeho provedení revoluční hry Wedekindovy je na štěstí i uměleckým činem, jenž nejen varuje, ale především opájí diváka silným kouzlem, jímž je tu obestřena teskná krása mládí.“<sup>43</sup> Také dle Josefa Trägera nad kritikou společnosti, jež mrzačí mládí „ve jménu měšťácké morálky“, převážila básnická hodnota inscenace: „E. F. Burian vytvořil dílo nevšedně krásné. Snad jen z (...) Máchova Máje jsme měli stejný mocný dojem těžko vysvětlitelného okouzlení, jakým působí každé velké básnické dílo.“<sup>44</sup> Nejvlastnějším Burianovým režijním počinem je fakt, „že (...) rozpoutal živel vášně a přeludu, snů a fantazie, svět (...) bolestné a slastné obraznosti smyslové; (...) tak vytvořil ze slov a filmové komposice se scénickým výtvarníkem, herci a světlem nejpodivuhodnější symfonii, která je scénickou básní smyslu a touhy.“<sup>45</sup>

V květnu 1937 bylo *Procitnutí jara* uvedeno na mezinárodním festivalu, který Burian v divadle D uspořádal. Rovněž zahraniční recenze shodně oceňují poetickou atmosféru<sup>46</sup> a fantazii, s níž režisér využívá scénické prostředky, zejména světlo, které „maluje a tvoří formu“: V temném prostoru scény působí „paprsek světla jako osudový prst a přikovává postavy“.<sup>47</sup> Recenzenti konstatovali, že bylo dosaženo ideální souhry techniky a herců.<sup>48</sup> Burian byl pro zahraniční kritiku mimořádným tvůrcem výsostně moderního syntetického divadla: „Ovšem jeho metody (...) se díky obrovské fantazii vždy znovu vymykají definici, kterou pro ně vymyslel. (...) Použítí symbolů na průhledném plátně režisérovi rovněž umožnilo zcela jasně zobrazit

41 TILLE, V. Divadelní měsíc. In *Literární noviny*, 1936, roč. 8, č. 13, s. 8, 13. 3. 1936.

42 Tamtéž.

43 jh [HORA, J.]. Věčná tragedie mládí. In *A – Zet*, 1936, roč. 28, č. 45, s. 4, 5. 3. 1936.

44 jtg. [TRÄGER, Josef]. Optimistická tragedie mládí, Procitnutí jara v D 36 do druhé. In *A – Zet Pondělník Českého slova*, 1936, roč. 28, č. 75, s. 4, 17. 4. 1936.

45 BROUSIL, A. M. Procitnutí jara a procitání jara. In *Venkov*, 1936, roč. 31, č. 55, s. 7, 5. 3. 1936.

46 WENDBLADH, R. Vartheater i Prag. In *Stockholms Tidningen Dagblad*, 8. 5. 1937. Přel. K. Kolářová. Cit. podle MIHOLOVÁ, K. – DUŠEK, J.. *Interaktivní rekonstrukce inscenací*.

47 NEERGAARD, Ebbe. Varbrud i Prag. In *Tidens Stemme*, 1937, roč. 23, č. 6, s. 5 – 6, 16. 6. 1937. Přel. L. Halounová.

48 WENDBLADH, R. Vartheater i Prag. In *Stockholms Tidningen Dagblad*.

jinak realisticky neproveditelné scény intimní lásky a smrti mladého děvčete. (...) Pouze mnohostranný umělec jako Burian se mohl odvážit tak křehké momenty harmonicky vyjádřit právě touto kombinací prostředků. Toto bylo syntetické divadlo v nejlepším slova smyslu.<sup>49</sup>

Dle některých kritiků přece však společensko-kritická, satirická poloha inscenace, utvářená epickými postupy a dokumentárním materiálem, trpěla přílišnou teozovostí: „Škoda jen, že utkvělá, třídně moralisující a bouřící manie Burianovy režie vnesla do básnické syntézy celku jen ještě více disharmonie,“ namítá Josef Tachecí.<sup>50</sup> Eduard Bass kritizuje Buriana, že „hraje Wedekinda jako sociální thesi a ve hře to manifestuje tím, že do potratového zápasu mladičké Vendly promítá statistiku úmrtí (...), aby zůstala jen strohá mravokárnost“.<sup>51</sup> Dle Antonína Martina Brousila, „metoda Burianova (...) zjednodušila kritiku staré výchovy až k poučné traktátovitosti“, která je „obžalobou a současně ukazatelem viníka: v tom je její výchovný a očistný smysl“.<sup>52</sup> Ambivalentnost inscenace se zrcadlí i v recenzi Miroslava Rutteho: „E. F. Burian (...) pokusil se pojmouti Wedekinda novým, lyrickým způsobem, jenž (...) spoutává důvěrněji osudy dospívajících dětí s rytmem rašící přírody.“<sup>53</sup> Satira a dokumentární prvky však padly za oběť „staticky strnulým postojům“ osob rozestavených „na podstavce“ a „jednotvárným kadencím, jež ničily reální krevnatost hry a proměňovaly ji místy až nebezpečně v stínohru“.<sup>54</sup> Také holandský list kritizuje Burianovu až příliš očividnou levicovou orientaci: „Burian se (...) domnívá, že nic diváka tak nenadchne, jako zobrazení sociálního boje člověka.“<sup>55</sup>

Jiná část kritické obce s Burianovým společensko-kritickým výkladem naopak souzněla a přijímala tudíž pozitivně režisérovy sociálně-pedagogické pohnutky: „v poslední době množí se opět tragedie dospívajících chlapců a děvčat“<sup>56</sup>, mládež je ohrožena „ne sice už školou a rodinou, ale celým společenským a hospodářským systémem, jenž ji z velké části vyřadil z práce a odsunul na slepou kolej“<sup>57</sup>.

## ZÁVĚR

Vedle *Procitnutí jara* a dramatisací uváděl Burian ve třicátých letech lidovou poezii (*Vojna*, 1935), staročeské lidové hry (*První lidová suita*, 1938; *Druhá lidová suita*, 1939) a také Máchův *Máj* (1935). Touto dramaturgickou linií posiloval národní sebevědomí a vyzdvihoval české kulturní hodnoty v době ohrožení nacismem. Z téhož důvodu zahajovala sezónu 1938/1939 těsně před podepsáním Mnichovské dohody Dykova *Revoluční trilogie* s hudbou Bedřicha Smetany. V roce 1935 Burian

49 [?]. Het tooneelfeest van het theater D 37 te Praag II. In *Tooneel*. Přel. J. Pellarová. Cit. podle MIHOLOVÁ, K. – DUŠEK, J. *Interaktivní rekonstrukce inscenací*.

50 JUTA [TACHECÍ, J.]. Premiéry. In *Československé divadlo*, 1936, roč. 19, č. 5, s. 74.

51 B [BASS, Eduard]. Wedekindovo Procitání jara. In *Lidové noviny*, 1936, roč. 44, č. 117, s. 9, 5. 3. 1936.

52 BROUSIL, A. M. Procitnutí jara a procitání jara. In *Venkov*, 1936, roč. 31, č. 55, s. 7, 5. 3. 1936.

53 RUTTE, M. Wedekind 36. In *Národní listy*, 1936, roč. 76, č. 64, s. 1, 5. 3. 1936.

54 Tamtéž.

55 [?]. Het tooneelfeest van het theater D 37 te Praag II.

56 am. [MACÁK, B.]. Hra o tragediích dospívající mládeže. In *Telegraf*, 1936, č. 53, s. 4, 4. 3. 1936.

57 RUTTE, M. Wedekind 36. In *Národní listy*, s. 1.

zdramatizoval a zinscenoval také Haškova *Švejka*. Za protektorátu následovala dramaturgická Dykova *Krysaře* (1940), v níž navázal na Poláčkovu dramaturgii Dostojevského povídky *Ves Stěpančikovo* (1939), jejíhož tartuffovského antihrdinu zobrazil jako karikaturu Hitlera. I *Krysaře* pojal Burian jako dramatické podobenství Vůdce a hitlerovského Německa.

V březnu roku 1941 byl E. F. Burian zatčen. Záminkou se stala premiéra baletu Niny Jirsíkové *Pohádka o tanci*.<sup>58</sup> Bořivoj Srba o této události píše: „Jinotajný obsah byl příliš průzračný, než aby mohl uniknout pozornosti udavačů. (...) po třetí repríze přišlo dne 12. 3. 1941 do divadla gestapo. (...) byli zatčeni E. F. Burian, (...) Nina Jirsíková, autor hudby k tomuto baletu Z. Přecechtěl a dále funkcionáři Kruhu přátel.“<sup>59</sup> Burian byl transportován do Terezína a zanedlouho převezen do koncentračního tábora v Dachau, později do koncentračního tábora v Neuengamme. Jirsíková byla poslána do koncentračního tábora v Ravensbrücku, kde strávila zbytek války.

V květnu 1945 se Burianovi podařilo uniknout z německé válečné lodi a dostat se na svobodu. Po návratu z koncentračního tábora se rozhodl namísto někdejší avantgardní scény vybudovat všelidové divadlo práce. Družstvo divadel práce provozovalo několik scén (divadlo D opět v budově Na Poříčí, Divadlo v Karlíně, Národní divadlo Brno) s Burianem v čele (červen 1945 až leden 1946). Po komunistickém puči v únoru 1948 se D 34 pod Burianovým vedením přiklonilo k poetice socialistického realismu. Uvádělo budovatelské a propagandistické hry, které Burian i sám psal. Extrémním případem bylo *Pařeniště* (1950), které se nepřímou formou zapojilo do politických procesů s Miladou Horákovou, Závišem Kalandrou ad. V letech 1951 – 1955 fungoval soubor jako Armádní umělecké divadlo, pak se opět přejmenoval na D 34.

V příznivějším kulturním klimatu po smrti Stalina a Gottwalda obnovil Burian řadu předválečných poetických inscenací: *Vojnu, Máj, Žebráckou operu, Evžena Oněgina, Lidovou suitu. Procitnutí jara* mezi nimi nebylo. Burian měl zřejmě za to, že v komunistickém režimu důvody uvedení této hry pominuly. Jistě byl vzhledem k svému ideovému postoji přesvědčen, že dvojí měšťácká morálka, přetvářka a tlak na mladé lidi ze strany společnosti nejsou v rámci nového společenského pořádku aktuální. Anebo že s takovými jevy se strana dokáže na celospolečenské úrovni vypořádat mnohem razantněji.

*Studie vznikla díky podpoře z Akademické prémie, kterou Pavlu Janouškovi udělila Akademie věd České republiky, a v rámci výzkumného záměru Ústavu pro českou literaturu Akademie věd České republiky, v. v. i. (RVO: 68378068). Při práci na textu publikace byly využity zdroje výzkumné infrastruktury České literární bibliografie (<http://clb.ucl.cas.cz>), kód ORJ: 90234.*

<sup>58</sup> *Pohádka o tanci*. Libreto, kostýmy a choreografie Nina Jirsíková, hudba Zbyněk Přecechtěl, scéna Miroslav Kouřil, umělecká spolupráce E. F. Burian, premiéra 26. 2. 1941.

<sup>59</sup> SRBA, B. *O nové divadlo*. Praha: Panorama, 1988, s. 64.

## LITERATURA

- á - [KONRAD, Karel]. Divadelní festival D 37 zahájen. In *Haló noviny*, 1937, roč. 5, č. 109, s. 4, 8. 5. 1937.
- A. V. [VESELÝ, Antonín]. Procitnutí jara. In *Pražské noviny*, 1936, roč. 257, č. 55, s. 4, 4. 3. 1936.
- am. [MACÁK, Bohumír]. Hra o tragediích dospívající mládeže. In *Telegraf*, 1936, č. 53, s. 4, 4. 3. 1936.
- AMP [PÍŠA, Antonín Matěj]. Wedekind v D 36. In *Právo lidu*, 1936, roč. 45, č. 55, s. 6, 5. 3. 1936.  
Rep. in PÍŠA, Antonín Matěj. *Divadelní avantgarda*. Praha : Divadelní ústav, 1978, s. 107 – 109.
- az. [ZÁVODSKÝ, Artur]. Co nového u divadel? In *Divadlo*, 1936, roč. 15, č. 8 – 9, s. 7.
- B [BASS, Eduard]. Wedekindovo Procitání jara. In *Lidové noviny*, 1936, roč. 44, č. 117, s. 9, 5. 3. 1936.
- BARTON, Brian. *Das Dokumentartheater*. Stuttgart : Metzler, 1987. 148 s. ISBN 978-3476102324.
- BROUSIL, Antonín Martin. Procitnutí jara a procitání jara. In *Venkov*, 1936, roč. 31, č. 55, s. 7, 5. 3. 1936.
- BRUŠÁK, Karel. Procitnutí jara. In *Mladá kultura*, 1936, roč. 2, č. 7, s. 5 – 6.
- BURIAN, Emil František. *O nové divadlo*. Praha : Ústav pro učebné pomůcky průmyslových a odborných škol, 1946. 295 s.
- BURIAN, Emil František. *Pražská dramaturgie 1937 – režisérův zápisník*. Praha : Divadlo E. F. Buriana, 1938. 96 s.
- BURIAN, Emil František. Proč dáváme Wedekinda? In *Frank Wedekind: Procitnutí jara*. [Program]. Praha : D 36, 1936, s. 5.
- EHRLEROVÁ-SVOBODOVÁ, Helena. Premiéry. In *Československé divadlo*, 1936, roč. 19, č. 6, s. 86 – 87.
- FLORACK, Ruth. Frank Wedekind: Frühlings Erwachen. In *Reclam Interpretationen*. [E-Book]. [online]. Dostupné na internete: [https://www.reclam.shop/detail/978-3-15-016111-1/Wedekind\\_Frank/Fruhlings\\_Erwachen\\_Textausgabe\\_mit\\_Kommentar\\_und\\_Materialien\\_Reclam\\_XL\\_Text\\_und\\_Kontext\\_](https://www.reclam.shop/detail/978-3-15-016111-1/Wedekind_Frank/Fruhlings_Erwachen_Textausgabe_mit_Kommentar_und_Materialien_Reclam_XL_Text_und_Kontext_).
- Frank Wedekind: Procitnutí jara* [Program]. Praha : D 36, 1935/1936. Svazek 7, sign.: PG382, KEFB PNP.
- HAJN, Alois. *Ženská otázka v letech 1900–1920*. Praha : Pokrok, 1939. 191 s.
- if. [FISCHEROVÁ, Irma]. Věčné žaly puberty. In *Národní osvobození*, 1936, roč. 13, č. 55, s. 10, 5. 3. 1936.
- J. M. [MACH, Josef]. Jarní festival v D 37. In *Divadlo*, 1937, roč. 16, č. 10, s. 5 – 6.
- JELÍNEK, Hanuš. Vrchol sezóny. In *Lumír*, 1936, roč. 62, č. 6, s. 356 – 362.
- jh [HORA, Josef]. Věčná tragedie mládí. In *A – Zet*, 1936, roč. 28, č. 45, s. 4, 5. 3. 1936.
- jk. [KREJČÍ, Jan]. Wedekindovo Procitnutí jara v Divadle D 36. In *Haló noviny*, 1936, č. 65, s. 4, 5. 3. 1936.
- JOCHMANOVÁ, Andrea – PETIŠKOVÁ, Ladislava. *Osvobozené divadlo. Na vlnách Devětsilu*. Brno : JAMU, 2022. 363 s. ISBN 978-80-7460-191-0.
- jt. [TRÄGER, Josef]. Procitnutí jara v D 36. In *Ranní noviny*, 1936, roč. 4, č. 54, s. 4, 5. 3. 1936.
- jt. [TRÄGER, Josef]. Wedekindovo Procitnutí jara v D 36. In *Večerník Práva lidu*, 1936, roč. 24, č. 54, s. 2, 4. 3. 1936.
- jtg. [TRÄGER, Josef]. Optimistická tragedie mládí, Procitnutí jara v D 36 do druhé. In *A – Zet Pondělník Českého slova*, 1936, roč. 28, č. 75, s. 4, 17. 4. 1936.

- jtg. [TRÄGER, Josef]. Divadelní festival D-37 zahájen. In *A – Zet Pondělník Českého slova*, 1937, roč. 29, č. 19, s. 2, 10. 5. 1937.
- Juta [TACHECÍ, Josef]. Premiéry. In *Československé divadlo*, 1936, roč. 19, č. 5, s. 74.
- ju [VODÁK, Jindřich]. Wedekindovo Procitnutí jara v D 36. In *České slovo*, 1936, roč. 28, č. 55, s. 7, 5. 3. 1936.
- ju. [VODÁK, Jindřich]. Procitnutí jara po padesáté. In *České slovo*, 1936, roč. 28, č. 91, s. 8, 17. 4. 1936.
- MIHOLOVÁ, Kateřina – DUŠEK, Jan. *Interaktivní rekonstrukce inscenací*. Praha : Divadelní fakulta AMU, 2009. 12 optických disků (8x CD-R, 4x DVD-R).
- NEERGAARD, Ebbe. Varbrud i Prag. In *Tidens Stemme*, 1937, roč. 23, č. 6, s. 5 – 6, 16. 6. 1937.
- Nesign. Festival v D 37 ukončen. In *Tvorba*, 1937, roč. 12, č. 21, s. 334.
- Nesign. Frühlingserwachen ganz anders. In *Die Stunde*, 1936, roč. 14, č. 3897, s. 4, 7. 3. 1936.
- Nesign. Procitnutí jara znovu na repertoáru D 37. In *Rudé právo*, 1937, roč. 18, č. 131, s. 4, 5. 6. 1937.
- Nesign. Úspěšná hra v D 36. In *Rudé právo*, 1936, roč. 17, č. 61, s. 4, 12. 3. 1936.
- Nesign. Wedekindovo Procitnutí jara v D 36. In *Rudé právo*, 1936, roč. 17, č. 55, s. 4, 5. 3. 1936.
- PARÁČKOVÁ, Magdaléna. *Od Theatregraphu po Laternu Magiku. Emil František Burian, Miroslav Kouřil, Alfréd Radok a Josef Svoboda*. [Bakalářská diplomová práce]. Brno : Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2016.
- RÁKOSNÍK, Jakub – ŠUSTROVÁ, Radka. *Rodina v zájmu státu. Populační růst a instituce manželství v českých zemích 1918–1989*. Praha : Nakladatelství Lidové noviny, 2016. 281 s. ISBN 978-80-7422-378-5.
- ROSENFELD, Friedrich. Prager Theater. In *Morgenblatt Zagreb*, 1936, roč. 10, č. 62, s. 4, 12. 3. 1936.
- ROSENFELD, Friedrich. Theaterfestival in Prag. In *Morgenblatt Zagreb*, 1937, roč. 11, č. 95, s. 6, 22. 4. 1937.
- RUTTE, Miroslav. Wedekind 36. In *Národní listy*, 1936, roč. 76, č. 64, s. 1, 5. 3. 1936.
- SÁNDOR, Imre. Pragai kritika. In *Pragai Magyar Hirlap*, 1936, roč. 15, č. 216, s. 6, 20. 9. 1936.
- SCHERL, Adolf (ed.). *Dějiny českého divadla IV*. Praha : Academia, 1983. 706 s.
- SRBA, Bořivoj. *Insenační tvorba E. F. Buriana 1939–1941*. Praha : Ústav pro českou literaturu ČSAV, 1980. 428 s.
- SRBA, Bořivoj. *O nové divadlo*. Praha : Panorama, 1988. 295 s.
- SRBA, Bořivoj. *Poetické divadlo E. F. Buriana*. Praha : Státní pedagogické nakladatelství, 1971. 238 s.
- SRBA, Bořivoj. *Řečí světla. Princip světelného divadla v insenační tvorbě Emila Františka Buriana*. Brno : JAMU, 2004. 533 s. ISBN 80-85429-98-5.
- SRBOVÁ, Olga. Balzac, Wedekind, Jirásek. In *Studentský časopis*, 1936, roč. 15, č. 8, s. 221 – 222.
- ŠEFRNA, Vivian. *Diskuze kolem legalizace potratů v období první Československé republiky*. [Magisterská diplomová práce]. Praha : Fakulta humanitních studií Univerzity Karlovy v Praze, 2021.
- ŠPERKOVÁ, Dagmar. *Burianův princip Theatregraph*. [Bakalářská diplomová práce]. Brno : Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2008.
- TILLE, Václav. Divadelní měsíc. In *Literární noviny*, 1936, roč. 8, č. 13, s. 8, 13. 3. 1936.
- TILLE, Václav. Frühlingserwachen im D 36. In *Prager Presse*, 1936, roč. 16, č. 65, s. 6, 5. 3. 1936.

V. R. [VACKOVÁ, Růžena]. Tragická symfonie mládí. In *Národní střed*, 1936, roč. 18, č. 55, s. 5, 5. 3. 1936.

VESELÝ, Antonín. Rodiče a děti. In *Vídeňský deník*, 1936, roč. 30, č. 53, s. 2, 2. 4. 1936.

WASSERMANN, Max. *O indikacích eugenických a sociálních*. Praha : Melantrich, 1921. 39 s.

WENDBLADH, Rudolf. Vartheater i Prag. In *Stockholms Tidningen Dagblad*, 8. 5. 1937. Cit. podle MIHOLOVÁ, Kateřina – DUŠEK, Jan. *Interaktivní rekonstrukce inscenací*. Praha : Divadelní fakulta AMU, 2009. 12 optických disků (8x CD-R, 4x DVD-R).

Zuzana Augustová

Ústav pro českou literaturu, AV ČR, v. v. i.

Na Florenci 1420/3

110 00 Praha 1

Česká republika

E-mail: augustova@ucl.cas.cz

ORCID: 0000-0002-3749-0133