

Agata Firlej  
afirlej@amu.edu.pl

## Mácha w awangardowym teatrze E. F. Buriana

ABSTRACT. Firlej Agata, Mácha w awangardowym teatrze E. F. Buriana (Mácha in the avant-garde theatre of E. F. Burian). „Poznańskie Studia Slawistyczne” 1. Poznań 2011. Rys Press, pp. 61–73. ISSN 2084-3011.

This essay is devoted to the Czech avant-garde stage-adapter from the 1930's and 1940's, Emil František Burian and his theatre D34 (also called “Dečko”). Burian adapted the output of the romantic poet, Karel Hynek Mácha, for the stage, using it to explore and express his conception of avant-garde theatre. In the words of Burian, Mácha was the “Czech Shakespeare”, far from any realism, so the meaning of his output, staged in the traditional, realistic theatre, was distorted. Trying to find the right way of staging Mácha, Burian finds his own idea of the new theatre, inspired by the conceptions of the Russian stage-adapters Vakhtangov and Tairov. The most important categories in the Burian's theatre were: motion, light and music. Burian was looking for a way to translate the language of unrealistic, romantic literature into the modern language of theatre. In cooperation with M. Kouřil and J. Lehovec he created what was known as Theatergraph, which began the era of “multimedia” performances. Burian's modern conceptions of actor's play also inspired others.

**Keywords:** Burian, Mácha, avant-garde, theatre, staging.

3 maja 1945 roku Emil František Burian, czeski reżyser i teoretyk teatralny – stawiany przez Siergieja Machonina w jednym rzędzie ze Stanisławskim, Meyerholdem, Tairowem, Brechtem<sup>1</sup> – znalazł się na pokładzie luksusowego liniowca Cap Arcona, przed wojną jednego

---

<sup>1</sup> S. Machonin, *Šance divadla*, Praha 2005, s. 266.

z najpiękniejszych statków pasażerskich, kursującego między Hamburgiem a Ameryką Południową.

Tego dnia jednak Arcona odpływała nie z Hamburga, lecz z Lubeki, a docelowym portem miała być śmierć. Burian był jednym z czterech i pół tysiąca więźniów obozów koncentracyjnych Neuengamme, Stuthoff i Mittelbau, których hitlerowcy przygnali w marszu śmierci i na rozkaz Himmlera zamierzali zatopić wraz ze statkiem. Kapitan liniowca ignorował ostrzeżenia aliantów, że wszystkie statki pod hitlerowską banderą zostaną zbombardowane; wobec tego tajfuny RAF nadleciały nad Arconę i zatopiły ją w pobliżu portu. Więźniowie rzucali się do wody i próbowali dopłynąć do brzegu; ci, którym się to udało, byli jednak ostrzeliwani przez czekających w porcie Niemców – zarówno żołnierzy, jak i uzbrojonych cywilów – dopóki na ratunek nie pospieszyli Brytyjczycy.

Spośród czterech i pół tysiąca więźniów z Arcony ocalało tylko trzystu pięćdziesięciu. Jednym z nich był Emil František Burian. Kiedy po kilku tygodniach powrócił do Pragi, okazało się, że uznano go tam za zmarłego<sup>2</sup>.

I rzeczywiście: wydaje się, że ten Burian, który uniknął śmierci najpierw ze strony faszystów, później aliantów, a wreszcie znów faszystów, stał się już kimś innym niż przedwojenny awangardzista, założyciel legendarnego Děčka, genialny inscenizator Szekspira, Moliera i Máchy. Osobowość artysty, która wciąż pozostaje zagadką dla jego badaczy – tym większą, im więcej czasu upływa – utraciła jeden z najistotniejszych wymiarów: niezależność. Zyskała – jeśli można to nazwać zyskiem – skłonność do kompromisów i wolę przetrwania za wszelką cenę.

Milan Kundera napisał w *Žartie*, że „los człowieka często kończy się na długo przed śmiercią, końcowego momentu losu nie należy utożsamiać z momentem śmierci”<sup>3</sup>. Artystyczny los Buriana skończył się, jak się zdaje, w chwili bombardowania Arcony, albo jeszcze

---

<sup>2</sup> Wydarzenia te opisał E. F. Burian w książce *Vítězové*, wydanej po raz pierwszy w 1955 roku, a rok później ponownie pod zmienionym tytułem *Trošečníci z Cap Arcony*.

<sup>3</sup> M. Kundera, *Žart*, przeł. E. Witwicka, Warszawa 2005, s. 249. Cytat w czeskim oryginale brzmi: „že osud často končívá daleko před smrtí, moment konce osudu není totožný s momentem smrti”, w: M. Kundera, *Žert*, Praha 1967, s. 292.

w 1941 roku, kiedy Niemcy zamknęli jego teatr Děčko (D41), a jego samego wywieźli do obozu w Neuengamme. Bezpośrednim powodem aresztowania mogła być parodia marszu wojskowego w wystawianej przez niego sztuce *Pohádka o tanci* (autora Zbyňka Přecechtěla), jak również wyrobiona przed wojną opinia przekonanego bolszewika, „żydobolszewika”, jak to określa czeski publicysta teatralny Josef Herman<sup>4</sup>. Powojenna działalność Buriana, trwająca jeszcze czternaście lat i zakończona przez nagłą śmierć, co do której wciąż spekuluje się, czy nie była wynikiem ingerencji StB lub NKWD, nie osiągnęła poziomu z lat trzydziestych, zwłaszcza z najlepszego okresu 1935–1938<sup>5</sup>. Poza inscenizacjami Czechowa, nowoczesnej opery, zatytułowanej *Výlet pana Broučka do XV století*, największą jego zasługą – choć nieporównywalną z działalnością przedwojenną – było wystawienie satyry *Skandál v obrazárně* Václava Jelínka (1958, na rok przed śmiercią). Sztuka, odsłaniająca absurd komunistycznej biurokracji, była już dziełem odwilżowym, zapowiedzią złotych lat sześćdziesiątych; u szczytu szalonego powodzenia została jednak zdjęta z afiszów.

Twórczość dramaturgiczna i teoretyczna samego Buriana w latach czterdziestych i pięćdziesiątych była podporządkowana założeniom realizmu socjalistycznego. Co prawda artysta już przed wojną sympatyzował z ruchem komunistycznym i miał na swoim koncie dość prymitywne realizacje w ramach kabaretu *Červené eso* oraz początkowych dwóch sezonów Děčka, ale od połowy lat trzydziestych deklarował się jako przeciwnik wszelkich realizmów w teatrze (nazywając je kamuflażem naturalizmu). Amerykański teatrolog czeskiego pochodzenia, Jarka Burian, pisze o wewnętrznym konflikcie inscenizatora, który sprawiał, że jego przedwojenną twórczość teatralną cechowała schizofreniczna dwutorowość: obok prokomunistycznych agitek<sup>6</sup>, wystawiał artysta sztuki mieszczące się w kate-

<sup>4</sup> J. Herman: *EFB 1945 dohady a skutečnosti*, „Divadelní noviny” 2007, nr 9, [www.divadlo.cz/noviny/clanek.asp?id=13488](http://www.divadlo.cz/noviny/clanek.asp?id=13488) / dostęp: 03.11.2011.

<sup>5</sup> „V divadelní a kulturní práci pokračoval Burian i po roce 1945. Umělecká hodnota jeho činnosti však citelně poklesla, převládla ideologická rétorika” – pisze J. Holý w pracy zbiorowej (współautorzy J. Lehár, A. Stich, J. Janáčková) *Česká literatura od počátků k dnešku*, Praha 2006, s. 659.

<sup>6</sup> Z rzadka zdarzały się i realizacje ambitniejsze, jak choćby pierwsze poza ZSRR przedstawienie oparte na sztuce *Jegor Bułyczow* Gorkiego, wystawione przez Buriana w 1934 roku.

goriach napiętnowanego przez bolszewików formalizmu; wiadomo było także, że jego stosunek do ówczesnej polityki kulturalnej komunistów był co najmniej niechętny. Postawa ta nasiliła się zwłaszcza po nagonce na uwielbianego Meyerholda, co znalazło między innymi odzwierciedlenie w słynnej awanturze z udziałem „papieża surrealizmu”, Vítězslava Nezvala. Karel Teige relacjonował tę historię następująco:

Nezval, po wielu miesiącach, podczas których nie był z nami [tzn. z Grupą Surrealistyczną – przyp. A. F.] w kontakcie, przyszedł, najwyraźniej z intencją sprowokowania sprzeczki. (...) Dodajmy, że początek okresu inkubacyjnego tego sporu pokrywa się mniej więcej z datą, kiedy doszło do kardynalnej zmiany nurtu polityki kulturalnej KPCz. (...) W obecności pięciu członków grupy i kilku naszych bliskich przyjaciół rozpętał Nezval dyskusję, w której powiedział, że trzeba aprobować także i takie poczynania władzy radzieckiej, jak wyroki śmierci w procesach moskiewskich czy likwidacja teatru Meyerholda, o którym mówił, że kryło się za nim szpiegostwo (!!!). (...) Bez żenady wygłaszał poglądy szowinistyczne i antysemickie, (...) a swoje wypowiedzi, które można by uznać za deliryczne bredzenie, gdyby nie były wyraźnie płodem świadomego umysłu, zamknął obraźliwymi atakami na E. F. Buriana, B. Brouka i Jindřicha Štyrského, i to wypowiedziami, na które ze względu na temperaturę dyskusji, Štyrský nie mógł dać odpowiedzi <czysto teoretycznej><sup>7</sup>.

W 1937 roku Burian wystawił w swoim teatrze dzieło *Hamlet III. aneb Trůny dobré na dřevo*, oparte na Szekspirze i Laforque'u, które odczytano jako demonstracyjną obronę Meyerholda i wystąpienie przeciwko stalinowskiemu czystkom. Wahający się Hamlet miał być symbolem wewnętrznej suwerenności artysty, dalekiego od wszelkiej ideologicznej jednoznaczności (zwłaszcza tej odgórnie zadekretowanej). Julius Fučík i Ladislav Štoll natychmiast publicznie zaatakowali Buriana, nazywając go „trockistą” i „naiwnym wulgarmarksistą”. Nieufność komunistów budził również fakt, że Burian, pomimo lewicowych poglądów, nie an-

<sup>7</sup> Cyt. za: L. Engelking, *Surrealism, underground, postmodernism. Szkice o literaturze czeskiej*, Łódź 2001, s. 26–27.

gażował się w obowiązkową kampanię antyfaszystowską (z wyjątkiem wspomnianej sceny w spektaklu *Pohádka o tanci*). Jarka Burian łączy te fakty, odnajdując jako wspólny mianownik wspomniany wewnętrzny konflikt artysty:

One partial explanation for Burian's only intermittent engagement in the leftist anti-Fascist campaign, beyond his innately complex temperament, may be that he was undergoing an internal crisis related to the conflict claims of his Communist ideology and his consistently intense feelings as an independent artist. Having been severely shaken by news of the persecution of his idol Meyerhold in the Soviet Union in 1935 and 1936, he went so far as to challenge openly the Communist line that championed Socialist Realism against so-called formalism<sup>8</sup>.

Częściowym wyjaśnieniem tylko okazjonalnego zaangażowania Buriana w kampanię antyfaszystowską – poza jego złożonym charakterem – może być wewnętrzny kryzys, którego doświadczał. Kryzys wywołany przez sprzeczność pomiędzy jego fascynacją komunizmem a silną potrzebą niezależności artystycznej. Wstrząśnięty wiadomością o prześladowaniu jego idola, Meyerholda w Związku Radzieckim w latach 1935, 1936, otwarcie wystąpił przeciwko koncepcji komunistów, przeciwstawiających tzw. socrealizm formalizmowi [przeł. A. F.].

O ironio: niespełna dziesięć lat później, po przewrocie lutowym (1948) Burian, piastujący już wcześniej stanowisko przewodniczącego Stowarzyszenia Teatrów Pracy (Družstvo divadel práce) i będący aktywnym członkiem Frontu Narodowego (Národní fronta), został wybrany na posła Zgromadzenia Narodowego (Národního shromáždění); tym samym ramię w ramię z Nezvałem – również wysoko postawionym członkiem partii i prominentem w Ministerstwie Informacji – umacniał politykę kulturalną KPCz. Wcześniej oczywiście złożył samokrytykę, w której odżegnywał się między innymi od wymowy *Hamleta III*. Tak więc przedwojenny wewnętrzny konflikt Buriana, zawieszenie po-

<sup>8</sup> J. Burian, *Modern Czech Theatre: Reflector and Conscience of a Nation*, Iowa 2000, s. 55, <http://books.google.pl> / dostęp: 03.11.2011.

między artystyczną niezależnością a zaangażowaniem ideologicznym, został po wojnie zniesiony na rzecz postawy zaangażowanej.

Tak, artystyczny los Emila Františka Buriana zakończył się w latach czterdziestych, a poprzedzająca jego finał dekada mieści w sobie wszystkie najważniejsze dokonania twórcy. Wywodzący się z muzycznej rodziny (był synem śpiewaka Emila Buriana i bratankiem światowej sławy tenora, Karla Buriana; jego matka, Vlasta, uczyła śpiewu w praskim konserwatorium), obdarzony był fenomenalnym wyczuciem muzycznym, co wykorzystywał w swojej pracy teatralnej; zajmował się także kompozycją i teorią muzyki. Jako członek Devětsila, grupy artystycznej, uważanej za najbardziej wpływową w dziejach czeskiej kultury, Burian stał u narodzin awangardowej sceny czeskiej, zaangażowany w legendarnych już dziś teatrach, takich jak Osvozené divadlo (1925–27), Divadlo Dada (1927–28) czy Moderní studio (1929), zanim sam, w małej sali praskiego Mozarteum, stworzył swoje D34. Liczba przy literze D oznaczała rok zakończenia sezonu i oczywiście zmieniała się; z kolei sama litera D – Czesi mówią zdrobniale „děčko” – to skrót od „divadlo” (czyli teatr). Angaż w teatrze Buriana znalazł między innymi założony przez niego słynny recytacyjno-muzyczny voiceband, z którym pod koniec lat dwudziestych artysta odbył tournée po Włoszech – i który wnosił w czeską rzeczywistość posmak egzotyki dzięki dwóm czarnoskórym muzykom jazzowym.

Już od lat dwudziestych Burian publikował w pismach artystycznych refleksje dotyczące roli reżysera, adaptacji, składników inscenizacji, sztuki aktorstwa, zmierzając w stronę idei „teatru syntetycznego” Aleksieja Tairowa. Warto przy tej okazji zaznaczyć, że o ile polski teatr awangardowy powołuje się głównie na inspiracje Stanisławskim<sup>9</sup> i Wachtangowem (*vide* Grotowski, którego deklaracje były

---

<sup>9</sup> Całkiem niedawno (na początku 2010 r.) Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna im. L. Solskiego wydała przetłumaczone na nowo przez Jerzego Czecha dwutomowe dzieło Konstantina Stanisławskiego *Praca aktora nad sobą*. W słowie wstępnym *Od wydawcy* znajduje się znamieny osąd: „Dziś (...) pisma Stanisławskiego są prawdziwym «białym krukiem» rynku księgarskiego. (...) Stanisławskiego zatem po prostu się nie czyta, ale wszyscy się na niego powołują! Jego system funkcjonuje w powszechnym obiegu myśli i refleksji teatralnej na zasadzie słowa-kłucza, niekoniecznie podpartego rzetelną wiedzą”, *ibidem*, s. 5.

jednak naznaczone autocenzurą, stąd np. przemilczenie Meyerholda do czasu jego rehabilitacji), o tyle analogiczny teatr czeski kieruje raczej uwagę na Tairowa, ucznia Stanisławskiego, który z czasem wszedł w polemikę z dziełem mistrza, i który reprezentował skrajnie odmienne podejście do kwestii „systemu”, aktorstwa i reżyserii. Jest to jednak kwestia wymagająca głębszego przebadania i omówienia w osobnym tekście.

Poligonem doświadczalnym dla Burianowskiej idei teatru syntetycznego – określanego czasem przez badaczy mianem „zminiaturyzowanego «Gesamtkunstwerk» Wagnera”<sup>10</sup> – stała się scena Děčka, które *notabene* pierwotnie miało czerpać ze wzorców MChAT i „systemu” Stanisławskiego (dość szybko jednak artysta od tego odszedł).

Metodą Buriana było adaptowanie klasycznych dzieł teatru na nowy, awangardowy sposób, przy czym bynajmniej nie chodzi tu o tak rozpowszechniony dziś wzorec „aktualizowania” (w Polsce zapoczątkowany przez *Balladynę* [jeżdżącą na hondzie] Adama Hanuszkiewicza<sup>11</sup>), ale o pogłębione rozumienie myśli teatralnej klasycznych dramaturgów (a wystawiał w swoim teatrze dzieła Szekspira, Moliera, Goethego, Puszkina, z czeskich: Dyka, Haška, braci Mrštíkův i Máche). Stąd też spektaklom Buriana często towarzyszyły jego dzieła teoretyczne, reinterpretujące klasyków i stanowiące próby zrewidowania spetryfikowanych sądów teatrologicznych.

Jedną z takich prób jest, opublikowany w wydanym przez teoretyków czeskiej awangardy almanachu *Ani labut' ani lůna*, esej Buriana *Máchovo divadlo*<sup>12</sup>, któremu towarzyszyła adaptacja *Mája* w D36. Almanach był wydany w 1936 roku z okazji stulecia śmierci Karla Hynka Máchy i w założeniu jego twórców miał stanowić przeciwagę dla „mieszkańskich” (w Polsce powiedzielibyśmy „brązowniczych”) obchodów rocznicy.

Głównym zamierzeniem wszystkich eseistów – a wśród nich znajdują się takie nazwiska, jak Konstantin Biebl, Adolf Hoffmeister,

<sup>10</sup> Comp. ibidem, s. 54.

<sup>11</sup> Premiera *Balladyny* J. Słowackiego w adaptacji A. Hanuszkiewicza odbyła się w warszawskim Teatrze Narodowym w 1974 roku.

<sup>12</sup> E. F. Burian, *Máchovo divadlo*, w: *Ani labut' ani lůna. Sborník k 100 výročí smrti K. H. Máchy*, red. V. Nezval, Praha 1995 (reprint z 1936 r.), s. 63–69.

Karel Teige czy Vítězslav Nezval – była reinterpretacja dzieł Máchy i przeformułowanie jego znaczenia dla czeskiej kultury.

Burian buduje swój esej na kontradycjach, obierając Máchę patronem nurtu awangardowego w czeskim teatrze. Punktem wyjścia rozważań artysty jest sięgająca daleko w głąb historii europejskiego teatru antynomia: naturalizm (pod płaszczykiem rozmaitych realizmów) – versus „poetyckość” (báśnickost). Poetyckość to termin niezmiernie istotny dla Buriana; taki tytuł nosi zresztą jedno z fundamentalnych dzieł teatroznawczych Bořivoja Srby, poświęconych artyście (*Poetické divadlo E. F. Buriana* z 1971 roku). Za najważniejszego przedstawiciela europejskiego teatru poetyckiego uważa Burian Williama Szekspira, który „svou metaforickou mluvou obložoval suchopáry jevišt<sup>13</sup>” (swoim poetyckim językiem rozpraszał nudę scen – przeł. A. F.) i który rozbijał imperatyw prawdopodobieństwa z odwagą, jakiej brakowało późniejszym jego naśladowcom. Burian nie wspomina tu wprawdzie o moskiewskiej adaptacji *Hamleta* z 1932 roku (w Teatrze im. Wachtangowa), ale zapewne wiedział o tym spektaklu, w którym – jak donosił Polakom Antoni Słonimski w reportażach z Rosji – „Hamleta gra komik, tęgi i barczysty byczek, Ofelia nie jest obłąkana, ale się po prostu urznęła. (...) Duch ojca nie istnieje, to Hamlet za pomocą starego garnka udaje głos ducha, aby pozyskać sobie straż zamkową<sup>14</sup>”.

Z zarysowanej przez Buriana podstawowej antytezy wyrastają kolejne: opis (w teatrze naturalistycznym) versus metafora (w poetyckim); prawdopodobieństwo versus znak; naśladownictwo versus oryginalność; trójjedność versus swobodne przekraczanie ograniczeń czasem, miejscem i akcją. Teatr szekspirowski zawsze lokuje się po prawej stronie tego zestawienia; w Czechach natomiast, jak proklamuje Burian, Szekspirem jest Karel Hynek Mácha. „Mácha neopisuje skutečnost. Mácha objevuje druhou realitu stejně jako Shakespeare pomocí různých skupenství znaků skutečnosti<sup>15</sup>” (M. nie opisuje rzeczywistości. M. wskazuje na inną rzeczywistość, podobnie jak Szekspir, za pomocą rozmaitych znaków rzeczywistości) – pisze reżyser, dodając, jakby

<sup>13</sup> Ibidem, s. 63.

<sup>14</sup> A. Słonimski, *Moja podróż do Rosji (w 1932 roku)*, Łomianki 2007, s. 62.

<sup>15</sup> E. F. Burian, op. cit., s. 64.



w myśl niegdysiejszego swojego hasła „pozamiatajcie scenę!”<sup>16</sup>: „Ve svém líčení je Mácha pokračovatelem všech básníků, kteří nepotřebovali rekvizit pravděpodobnosti, aby odhalili charakter jednajících osob”<sup>17</sup> (W swojej kreacji M. jest kontynuatorem wszystkich tych poetów, którzy nie potrzebowali rekwizytorium prawdopodobieństwa, aby pokazać charakter postaci).

Do wcześniejszych kontradykcji dodaje Burian jeszcze jedną, ściśle związaną z gruntem czeskim: teatr Tyłowski-Klicperowski (reprezentujący linię naturalistyczną) versus teatr Máchowski. Zasadę rządzącą tym pierwszym kwituje Burian następującym sądem: „jeviště, která měla tu chybu, že na ně musil přijít herec «logický» dveřmi a «logický» se dívat z «okna», aby «logický» uviděl studny se dnem, nemohlo přijmout Máchovou fantastickou obrazotvornost, která zbavovala jeviště oken a dveří, která pro účinnost dialogu nepotřebovala takové koncepce jakou na příklad potřeboval Tyl”<sup>18</sup> (Scena, która miała tę skazę, że aktor musiał na nią wchodzić „logicznie” drzwiami i „logicznie” wyglądać przez „okno”, aby „logicznie” zobaczyć studnię z dnem, nie mogła przyjąć fantastycznego obrazowania M., który pozbawiał scenę okien i drzwi, który dla urzeczywistnienia dialogu nie potrzebował takiej koncepcji, jakiej potrzebował np. Tyl).

Język K. H. Máchy, jak twierdził Burian, mógłby być podstawą nowego stylu w czeskim teatrze; zamiast tego, na skutek niezrozumienia koncepcji romantycznego twórcy, zawłaszczono go bezprawnie dla teatru skrajnie przeciwnego, realistycznego<sup>19</sup>.

Burianowska adaptacja *Mája* z 1935 i (nieco zmieniona) z 1936 roku miała być próbą odzyskania poetyckości (metaforyczności) poematu Máchy. Dzisiejszą wiedzę na temat tej inscenizacji czerpiemy przede

<sup>16</sup> *Zaměťte jeviště*; esej Buriana z 1936 roku, wydany w zbiorze *O nové divadlo 1930–1940*, Praha 1946.

<sup>17</sup> E. F. Burian, op. cit., s. 65.

<sup>18</sup> Ibidem, s. 66.

<sup>19</sup> Osobnego omówienia – na które nie pozwalają ramy niniejszej pracy – domaga się w ogóle problem wpływu koncepcji teatru szekspirowskiego na twórczość czeskich romantyków. Refleksja ta pokazałaby istotne źródło odniesień do kultury europejskiej w tym okresie czeskiej kultury, którą skądinąd cechowało zamknięcie na inspiracje zewnętrzne (spoza kręgu słowiańskiego).

wszystkim z omówień Bořivoja Srby<sup>20</sup> i Jana Čiřařa<sup>21</sup>. Burian skoncentrował się – zgodnie zresztą z deklaracjami, wyrażonymi w eseju *Máchovo divadlo* – na znakach i charakterach, bardzo swobodnie traktując akcję powieści poetyckiej Máchy, która była zaledwie zasugerowana. Napięcie między społecznością a indywidualnością, zniewoleniem i wolnością wewnętrzną, wysuwało się w inscenizacji Buriana na pierwszy plan (skojarzenie nie tylko z Szekspirowskim Hamletem, ale i z wewnętrznym konfliktem samego inscenizatora, wydaje się tu uzasadnione).

Światło, muzyka i ruch, cielesna ekspresja aktorów, poruszających się w tanecznych gestach – nazywana przez Srbę meloplastyką (*meloplastika*) – stanowiły materię spektaklu. Wiele kwestii melodyjnie recytował voiceband-chór, ukryty za kulisami. Aktorzy byli ubrani w płócienne szaty, twarze mieli pomalowane na biało, usta i oczy wyraźnie zaznaczone. Nasuwało to skojarzenie nie tylko z symbolicznym teatrem antycznym czy azjatyckim, ale również z inscenizacjami Wericha i Voskovca (*Osvobozené divadlo*). Tańce i sugestywne gesty, mające wywołać nastrój napięcia i zagrożenia śmiercią, aktorzy Buriana łączyli z elementami teatru realistycznego<sup>22</sup>.

Na szczególną uwagę w omawianej inscenizacji *Mája* zasługuje scenografia. Burian ściśle współpracował w tej dziedzinie z Miroslavem Kouřilem (który z czasem zaczął pełnić również funkcję sekretarza teatru) oraz filmowcem Jiřím Lehovcem. Współpraca ta zaowocowała

---

<sup>20</sup> B. Srba, *Řeči světla. Princip světelného divadla v inscenační tvorbě Emila Františka Buriana*, Brno 2004; idem, *E. F. Burian a jeho program poetického divadla*, Praha 1981; idem, *Poetické divadlo E. F. Buriana*, Praha–Brno 1971.

<sup>21</sup> J. Čiřař, *Přehled dějin českého divadla*, Praha 2006, s. 279–280.

<sup>22</sup> Podobnie jak Konstantin Stanisławski, Burian założył przy Děčku coś na kształt szkoły aktorskiej, starając się wykształcić awangardowy typ aktora i zbudować własną teorię gry. Po likwidacji teatru w 1941 roku i zamknięciu reżysera w obozie koncentracyjnym, jego podopieczni stworzyli grupę Větrník (Wiatrak) i, nadal pracując artystycznie, oczekiwali powrotu mistrza. Kiedy Burian powrócił do Pragi – przywieziony z Lubeki przez wówczas jeszcze nikomu nie znanego Antonína J. Liehma, później słynnego filmoznawcę – delegacja, składająca się z trzech aktorów przysłała go przywitać i zadeklarować w imieniu całej grupy chęć wznowienia teatru. „Vás tři beru, o ty, co nepřišli osobně, nemám zájem!” – miał powiedzieć Burian, wprawiając swoich podopiecznych w osłupienie. Scenę tę relacjonuje, powołując się na wyznania aktora Vlastimila Brodského, J. Herman w przytaczanym powyżej artykule *EFB 1945 dohady a skutečnosti* (comp. przyp. nr 4).

stworzeniem oryginalnej formy scenicznej – nazwanej Theatregraph – a przejętej później między innymi przez praski teatr Laterna Magica (Latarnia Magiczna).

Theatergraph opisywał Kouřil jako „novou formu divadla, v níž plynule přechází herecký projev z jeviště na film, rozdvouje hereckou akci, urychluje tempo a rytmus děje, dovoluje nový typ scénicko-filmové montáže a řadu prostředků uměleckého výrazu”<sup>23</sup> (nowy typ teatru, w którym występ aktorski płynnie przechodzi ze sceny do filmu, rozdwaia akcję aktorską, przyspiesza tempo i rytm akcji, wprowadza nowy rodzaj sceniczno-filmowego montażu i sporo nowych środków artystycznego wyrazu). Składały się nań dwa, jak to określa Bořivoj Srba, „subsystemy”: dźwiękowo-muzyczny (*zvukově-hudební*) i świetlnobrazowy (*světelně-obrazový*). Jeśli chodzi o ten drugi, to z pewnością niebagatelną rolę odgrywało miejsce: sala koncertowa Mozarteum, która przez lata była sceną Děčka, nie była duża (około 6 na 4 metry). Burian, podobnie jak wiele lat później jego wielbiciel, Petr Lébl w Divadle na zábradlí, przekształcił to ograniczenie w atut. Zredukował rekwizytorium do minimum, koncentrując artystyczne wysiłki na efekcie semiozy: „uznakowienia” przedmiotów. W inscenizacji *Mája* rura od pieca i pakuły, dzięki grze światła i cienia, zamieniają się w wiosenną brzozę. Rzucany na tło film Jiřego Lehovca, nakręcony zgodnie z wytycznymi Buriana, miał być – podobnie jak światło – dodatkowym środkiem wyrazu, „niematerialnym aktorem”, ewokującym dynamizm akcji i kierującym uwagę na detal. Koncepcja Buriana była absolutnym novum na europejskiej scenie awangardowej; można powiedzieć, że wyeksploatowana już dziś „multimedialność” przedstawień teatralnych narodziła się właśnie w D36.

Obraz w teatrze Buriana to sugestia, często sugestia oniryczna, odsyłająca do surrealizmu. Mimo że artysta nigdy nie został oficjalnie członkiem Grupy Surrealistycznej – był tylko jej sympatykiem – inscenizacja *Mája* zdradzała jednoznacznie, że to surrealizm właśnie wpłynął na zmianę poetyki Děčka od początkowej kabaretowo-realistycznej, nie stroniącej od politycznej agitacji do późniejszej, którą określa się mianem „symboliki imaginatywnej”.

<sup>23</sup> M. Kouřil, *Tricet let od založení D34*, cyt. za: J. Císař, op. cit., s. 283.

Wymieniany, obok „światлно-obrazowego”, subsystem „dźwiękowo-muzyczny” stanowił nie tyle dopełnienie sugestywnych obrazów, co nieodzowny komponent przedstawienia. Burian, jako muzyk, był szczególnie wrażliwy na akustyczną warstwę słów: wydaje się, że w jego wrażliwości jest pokrewieństwo z rosyjską szkołą formalną, podkreślającą autonomię słowa. Inspirujące były dla artysty techniki radiowe, takie jak montaż dźwiękowy czy koncepcja słuchowiska. Srba pisał o tej właściwości następująco: „Burian vázal všechny zvuky nejen ve směru vertikálním, ale také ve směru horizontálním, tj. mezi sebou navzájem” (Burian wiązał wszystkie dźwięki nie tylko w kierunku wertykalnym, ale i horyzontalnym, tzn. między sobą nawzajem)<sup>24</sup>.

Sposób wygłaszania kwestii przez aktorów przechodził od skandowania do melorecytacji, od dzielenia słów na sylaby i głoski, po zderzanie ich, deformowanie, nagromadzanie. Krytycy, usiłujący scharakteryzować styl gry aktorskiej w teatrze Buriana, posługują się często terminem „loutkovost” (kukielkowość). Gra aktorów-manekinów (jakże daleka już od słynnego „nie wierzę!” Konstantina Stanisławskiego) wywoływała efekt sztuczności, deformacji. Każdy ruch był wypracowany i daleki od naturalnych zachowań ludzkich. To teatr, to tylko metafora – zdawał się komunikować aktor. Gesty, sposób artykulacji i ruch łączyły się ze sobą, stawały czymś na kształt aktorskiego montażu.

Literacka podstawa spektaklu była traktowana jako jeden z komponentów scenicznego artefaktu; Burian postrzegał teatr jako niezależną gałąź sztuki – niezależną między innymi od literatury. Reżyser daleki był jednak od manipulowania materia dzieła literackiego: tekst *Mája* przytaczany był dokładnie, bez przekształceń, z szacunkiem dla słowa. Poszukiwania teatralne Buriana charakteryzowało przede wszystkim pragnienie „przetłumaczenia” dramatu, jako dzieła literackiego, na autonomiczny język teatru. W jednym z tekstów teoretycznych artysta przeprowadza paralelę pomiędzy swoim rozumieniem teatralności a dziecięcą zabawą w „udawanie”, widząc w tej ostatniej źródło teatru w ogóle: „Ptá se vůbec dítě na to, proč jeho vlak nestaví v Calais,

---

<sup>24</sup> B. Srba, *Poetické divadlo E.F.Buriana...*, op. cit., s. 86, cyt. za: J. Císař, op. cit., s. 281.

když sedí na truhlíku od uhlí a houká svoje «uhú»...?»<sup>25</sup> (Czy dziecko w ogóle zastanawia się nad tym, dlaczego jego pociąg nie zatrzymuje się w Calais, kiedy tak siedzi na skrzynce od węgla i wykrzykuje to swoje „uhu”?).

Przedstawienie *Mája Máchy* w teatrze Buriana, początkujące bezspornie najlepszy okres działalności tego inscenizatora, stanowi, podobnie jak esej *Máchovo divadlo*, swoisty manifest artystyczny. Wychodząc od interpretacji *Mája*, Burian dociera do interpretacji własnych poczynań twórczych, scala inspiracje i koncepcje w jedną, spójną ideę teatru awangardowego. Mácha w teatrze Buriana staje się samym Burianem.

## Literatura

Burian E. F., *O nové divadlo 1930–1940*, Praha 1946.

Burian E. F., *Máchovo divadlo*, w: *Ani labut' ani lúna. Sborník k 100 výročí smrti K. H. Máchy*, red. V. Nezval, Praha 1995 (reprint z 1936 r.), s. 63–69.

Burian J., *Modern Czech Theatre: Reflector and Conscience of a Nation*, Iowa 2000, <http://books.google.com/> dostęp: 03.11.2011.

Císař J., *Přehled dějin českého divadla*, Praha 2006.

Engelking L., *Surrealizm, underground, postmodernizm. Szkice o literaturze czeskiej*, Łódź 2001.

Kundera M., *Žert*, Praha 1967.

Lehár J., Stich A., Janáčková J., Holý J., *Česká literatura od počátků k dnešku*, Praha 2006.

Machonin S., *Šance divadla*, Praha 2005.

Słonimski A., *Moja podróż do Rosji (w 1932 roku)*, Łomianki 2007.

Srba B., *Poetické divadlo E. F. Buriana*, Praha – Brno 1971.

Srba B., *E. F. Burian a jeho program poetického divadla*, Praha 1981.

Srba B., *Řečí světla. Princip světelného divadla v inscenační tvorbě Emila Františka Buriana*, Brno 2004.

---

<sup>25</sup> E. F. Burian, *Rukopis Hamleta III*, cyt. za: J. Ptáčková, *Česká scenografie XX. stolétí*, Praha 1982, s. 119.