

Edice a materiály

SCÉNICKÝ FILM – POVAHA PŘEDMĚTU

*E. F. Burian a Máj v divadle D 35 a D 36:
dvě verze scénického filmu (geneze a rekonstrukce)*

Eva Strusková

Uvedení Máchova *Máje* 16. dubna 1935 na scéně divadla D 35 bylo uměleckou a kulturní událostí Prahy té doby a tímto představením v jistém smyslu vrcholila úvodní etapa divadla v Mozarteu. E. F. Burian si tímto představením vytvářel předpoklady pro další rozvoj koncepce světelného divadla a Theatregraphu¹⁾.

Ve svých jednatřiceti letech, v době inscenace *Máje*, měl E. F. Burian za sebou již zkušenosti v mnoha uměleckých oblastech. Jako hudební skladatel se věnoval různým žánrům – opeře, koncertním skladbám, filmové hudbě i hudbě populární. Jako divadelní režisér působil v avantgardních souborech (Osvobozené divadlo, Dada, Červené Eso) a pracoval i na scénách v Brně a v Olomouci. Vystupoval jako herec, kabaretiér, mim, zpěvák i jazzman. Vytvořil nový typ sborového recitačního souboru voiceband, kterým na sebe upozornil na festivalu moderní hudby v Sienně v roce 1928. V základu Burianovy až marnotratně působící eruptní všestrannosti byl vždy jeho neomylný cit muzický a muzikální.

K talentům E. F. Buriana náležela také schopnost organizační. Jen díky ní se mu podařilo s omezenými prostředky a bez vlivných podpor založit v Praze novou avantgardní divadelní scénu. Již první sezonu 1933 – 1934 se kolektivu divadla D 34 podařilo zaujmout kulturní veřejnost a získat mladé obecenstvo.

Základní dramaturgický problém – kde čerpat vhodný repertoár pro naplnění programu avantgardní politické scény – řešil Burian především adaptacemi divadelních a románových látek (*Lakomec*, *Kavárna na hlavní třídě*, *Chceme žít ad.*). Vytvářel montáže zprostředkovávající umělecké sdělení především pomocí asociací a metafor. Byl součástí mezinárodní divadelní avantgardy, odmítající kliše a stereotypy pokleslé měšťanské kultury. On sám hledal nové cesty divadla v návratu ke kořenům divadelní kultury, jež spatřoval zejména v starém řeckém divadle i v podobách východních divadelních projevů. Jedním ze zdrojů repertoáru byla pro Buriana také poesie a tradice lidového divadla a folklóru, jež intenzivně studoval. Péče o slovo a hledání moderní zvukové podoby

1) K tomu srov. patentovou přihlášku, datovanou 7. 7. 1936, která je uložena v lit. pozůstalosti M. Kouřila. Literární archiv Památníku národního písemnictví (dále jen LA PNP).

české řeči na jevišti patřilo k základům Burianovy práce pro scénu. Ve svých programových statích spojoval své pojetí divadla s přívlastky divadlo „syntetické“, „světelné“, „lyrické“, „polydynamické“.

Burianovy inscenace, nesoucí výrazný autorský rukopis, vznikaly jako díla kolektivní: na experimentální práci se podíleli všichni členové divadla – architekti, herci, choreografové, osvětlovači, hudebníci, filmaři, operátoři ad. Byl to však Burian, který hercům text předříkával, předzpíval a který určoval jeho rytmus jako dirigent, který koordinoval náměty scénografů, který udával svůj rytmus osvětlovači, který vybíral fotografie pro diaprojekci i záběry pro filmování a který určoval konečný tvar díla.

Geneze

Buriana, již jako studenta, oslovil Karel Hynek Mácha a „tato temná faustovská postava“ jej provázela celý život. Přitahoval ho osud básníka a jeho filosofie, obrazotvornost i kvality básnické. Souzněl s Máchovými tématy věznění, poutníka, který se snaží uniknout z běžného života, s tématem svobody a revolty. Mácha byl pro něj, řečeno slovy F. X. Šaldy, „Janem Křtitelem, hlasatelem našich úzkostí i našich nadějí“²⁾. Analýzám jeho díla věnoval řadu statí.

Prvním pokusem, jak představit veřejnosti Máchův *Máj* ve zvukové podobě, bylo nastudování v Umělecké besedě v roce 1929. Tehdy Burian využil osmičlenný voiceband, který doplňoval hlas padesátičlenného sboru, skrytého za oponou. Náročný experiment vzbudil protichůdné reakce.

K Máchově *Máji* se Burian vrátil znovu v roce 1935 se svým mladým divadelním souborem, již na scéně „divadla“ v Mozarteu. „Jevištním předvedením Máchova Máje,“ psal Burian v programu, „chtěli bychom především vzdání hold největšímu českému básníku v předvečer stého výročí jeho narozenin³⁾. Ještě po stu letech jeho neskonálá čeština omamuje básnickým kouzlem náš sluch. [...] Mácha byl a bude pro nás fenoménem fantasmie, v jeho básnickém díle věk od věku budeme objevovat nové nepoznané krásy a v jeho básnickém jazyku budeme poslouchat onen „sladký hlas“, jenž „pronikl nocí temnou“⁴⁾. Máchovo dílo vykládá Burian především jako boj, zápas, revoltu, jako „tragédii individua uprostřed společnosti, která se staví proti jeho svobodnému rozvíti“. Svou analýzu ovšem uvedl poznámkou, ne nevýznamnou, v níž předesílá „pokud lze vůbec mluvit o obsahu básně“. Pro Buriana totiž, nehledě na rétoriku jeho explikace, bylo Máchovo dílo především možností, jak realizovat představu světelného lyrického divadla, cestou hledání „druhé reality“. Zdůrazňoval, že „jevištní uvedení nechce být a není přepisem básnického děje. Nevystupují v ní osoby dramatu. Snažili jsme se Máchovy vize realizovat v prostoru souběžně s textem jako báseň tónů, světla, barev a tvarů.“⁵⁾

2) F. X. Šalda, *Karel Hynek Mácha a náš dnešek*. In: „Šaldův zápisník“ 5, 1932 – 1933, č. 9 – 10 (květen 1933), s. 297 – 307.

3) Nepřipomínalo se výročí narození, ale v roce 1936 uplynulo sto let od úmrtí K. H. Máchy a od vydání *Máje*.

4) Úvodní text divadelního programu *Máj*. Bez podpisu. Premiéra 16. dubna 1935.

5) Tamtéž.



Film 1935



Film 1936

Je třeba připomenout, že prostory v Mozarteu, kde sídlilo Burianovo D, divadelní práci v podstatě nevyhovovaly. Jedním z důvodů Burianovy volby tohoto původně koncertního sálu byla zřejmě poloha Mozarteu v Jungmannově ulici, tedy v samém centru Prahy (dnes se zde nachází galerie Jiří Švestka). Burianovy inscenace, jež spoluvytvářejí historii českého předválečného avantgardního divadla, jako byla *Žebrácká opera*, *Máj*, *Evžen Oněgin*, se odehrávaly na jevišti zhruba 20 m². Inscenační možnosti omezovalo i to, že za jevištěm neexistovalo vhodné zákulisí a také postranní prostory dávaly jen minimální šance přestavbám či pohybu herců. Omezené prostorové možnosti byly pro Buriana, jeho trojici scénografů (Kouřil, Novotný, Raban) i choreografy Sašu Machova či Ninu Jirsíkovou nejen limitem, ale i výzvou, východiskem pro jejich experimentální postupy.

Provedení Machova *Máje* v roce 1935 na scéně Mozarteu bylo výrazově složitou kompozicí. Jejím základem byl voicebandový přednes díla (podle bibliofilského vydání Hyperionu v revizi Františka Krčmy). Máchovu pětivětou skladbu o třech zpěvech a dvou intermezzech změnil Burian v symfonii o šesti částech tak, že II. Intermezzo rozdělil do dvou částí.

Na scénu umístil sólisty a kvarteto, v zákulisí – proti hledišti – se nacházel voicebandový chór. Při recitaci se užíval mj. i megafon. Voicebandový přednes doplňovala hudba Karla Reinera psaná pro čtvrttónové harmonium (vypůjčené od Karla Háby) a harfu. Skladatel a harfenistka, kteří doprovázeli představení, byli umístěni v zákulisí za sborem. Hudba „na některých místech převedla sborovou melodii, lépe řečeno některé její refrény, přímo do konkrétních melodií čtvrttónového harmonia, jinde zdůraznila spíše rytmickou složku recitace, jinde zase jako by měla vytvářet spíše náladu“.⁶⁾

Jednotlivé obrazy básně byly situovány do úsporně řešených náznakových dekorací, které vyrobeny z hrubých materiálů – rezavá trouba, trsy koudelky, svislé provazy, stočená drátěná síť ve šroubovici, hrubé síto, zaječí kožka, kůl, vedle praktikáblu rozhozené kameny, v prostoru zavěšený nepravidelný výřez plátna, spouštěné síťové závěsy – ožívaly a měnily své významy ve vazbě na kompozici světla. Účinek scény násobila nejen projekce filmových obrazů, ale i „přirozené“ projekce stínů na scéně. Výstupy dramatických

6) Karel Reiner, *O voicebandu*. „Hudební věda“ 1970, č. 2, s. 96 – 99.

postav Poutníka a Vězně doplňovala přítomnost ženských postav provázejících dění jednoduchými gestickými postoji⁷⁾. Výtvarný styl scény dotvářely kostýmy, paruky z koudele a líčení, jež měnily lidské tváře v masky a postavy ve výtvarné znaky.

Burian ve svých montážně pojatých inscenacích využíval na jevišti velmi často diaprojekci statických fotografií. V případě *Máje* zapojil do scénografie pohyblivé filmové obrazy⁸⁾. Někdy na začátku roku 1935 se proto stal novým členem „kolektivu“ Jiří Lehovec⁹⁾ jako muž s kinoaparátem a promítač v jedné osobě. Lehovec, o pět let mladší než Burian, působil v té době jako filmový kritik a nadějný fotograf. Měl za sebou několik semestrů studií na filosofické fakultě a dvouletý pobyt v Paříži a Burianova nabídka pro něj znamenala možnost vyměnit fotoaparát za filmovou kameru. (Tu ostatně vlastnil, neboť připravoval svůj první film o Botiči.)

Burian a Lehovec vytvořili zajímavou dvojici. Nehledě na povahovou odlišnost – extrovertní rozhodný Burian a introvertní váhavý Lehovec – je spojovalo mnohé: příslušnost k levicové umělecké frontě, „múzičnost“ i vztah k filmové avantgardě.

Nevalné ekonomické možnosti divadla vedly k tomu, že scénický film – sekvence, které se měly promítat do dekorace – natáčel Lehovec zapůjčenou amatérskou kamerou na 9,5mm film. Při koncipování filmových obrazů vycházel Burian z přesvědčení, že filmová jevištní projekce je „záležitost prostorová, neilustrativní a nenaturalistická. Pro svůj detail je film moderním jevištěm nejvíce ceněn“.¹⁰⁾ Proto Burian využíval film ve funkci montážního prvku, detailu, vztaženého k akci herce na scéně (Jarmila, Vilém) a k dotvoření nálady (projekce vody, oblohy), kdy filmové obrazy měly současně funkci metaforickou („tanec“ rukou).

Začleňování pohyblivých obrazů do scénografické koncepce vyvolalo určité problémy, spojené s „rámováním“. Bylo nutné řešit vztah formátu obrazu a formátu plochy, na níž se má promítat. Lze předpokládat – a pozdější rozhovor s Jiřím Lehovcem (srov. následující stať *Jiří Lehovec vzpomíná*) to dokládá –, že koncepce pojetí filmových obrazů a způsobu jejich projekce vznikala na základě diskusí, v nichž se prosazovala hlediska filmová, scénografická a režijní. Filmový detail se zapojoval jako jedna složka divadelního dění na scéně: proto šlo nejen o projekci na plátno, ale již i do síťovin, přímo na scénu. Film se promítal ze zakryté lóže blízko jeviště.

Celkovou atmosféru představení vytvářela kombinace světla, jejichž scénické uplatnění spájelo jednotlivé složky scénického díla. Současně mělo světlo v této inscenaci i svou

7) „Postavili mě na sokl, přibližně 50 x 50 cm. Stála jsem v 5. pozici – víte-li, co to je, je to postoj velice nepříjemný. Tančila jsem pouze horní polovinou těla, ještě k tomu, snad naštěstí, za záclonou. Měla jsem totiž na hlavě velkou černou paruku, ústa mně načernili, takže jsem vypadala jako půlnoční strašidlo.“ Dopis Táni Pexové (Jaškové) J. Kazdovi ze 7. února 1975. Soukromý archiv Jaromíra Kazdy.

8) Traduje se, že šlo o první případ, kdy Burian použil na scéně filmovou projekci. Není však možné vyloučit, že Burian užíval „pohyblivé obrazy“ již dříve, např. v Brně. Tuto domněnku sdílí i Bořivoj Srba.

9) Jiří Lehovec (3. 1. 1909 – 11. 12. 1995), filmový kritik, fotograf, filmový režisér, scenárista, pedagog, klasik českého dokumentárního filmu. Osobité vidění skutečnosti prokázaly jeho krátké filmy *DIVOTVORNÉ OKO* (1939), *VĚRNÁ HVĚZDA* (1940) a zvláště *RYTMUS* (1941) reflektující ozvěnu předválečné avantgardy. Na základě využití archivních snímků oživil *PŘÍBĚH STARÉ ŘEKY* (1956) a stal se průkopníkem ars filmu: *LUDVÍK KUBA* (1951), *BAREVNÝ SVĚT OTAKARA NEJEDLÉHO* (1954), *PRAHA MATKA MĚST* (1958), *ZLATÝ SEN* (1959), *JIŘÍ TRNKA* (1967), *NEJSKROMNĚJŠÍ UMĚNÍ* (1974), *KOUZELNÁ SVÍTILNA* (1975).

10) E. F. Burian, *Zamette jeviště*. Praha 1963, s. 30.



Film 1935



Film 1936

vysloveně kreativní funkci, neboť dotykem světla objekty na jevišti přímo ožívaly a získávaly své metaforické významy. Představujeme-li si na základě dochovaných dokumentů inscenaci na škále černobílé, je třeba připomenout, že Burian při svícení používal i světlo modré, zelené a dokonce i červené.¹¹⁾

Jan Kučera později napsal, že Burian „zneužil filmu k účelům divadelním“. „Scéna s herci je u Buriana postavena nezávisle na filmu. Filmové výjevy se k ní pojí, ale záleží na filmu – abychom tak řekli – aby dobíhal akci na jevišti, a ne na hercích, aby dobíhali film. U E. F. Buriana jsou herci a jevištní souhra přesnější než sám film.“ Zajímavá je Kučerova poznámka o specifické kvalitě Burianova pojetí prostorovosti scény a neprostorovosti filmu, neboť specifické prostorovosti filmu dosáhl Burian „tím, že promítá film na několik závěsů, takže se obraz láme a vstupuje do hloubky. Tím také režisér porušuje filmový dojem z filmu a dociluje, že snímek působí zcela jinak, než by působil v kinu. K tomu mu pomáhá ta rozhodující okolnost, že Burian si točí své filmy sám a že nepromítá scény z jiných filmů.“¹²⁾

Divadelní inscenace v D 35 byla úspěchem¹³⁾ a Burianovi se podařilo, jak napsal Josef Träger, „že stupňuje kouzlo Máchovy básně a očarovává jím diváky jako rafinovaný jevištní kouzelník. [...] E. F. Burian v inscenaci *Máje* překvapil jemností, s níž pochopil a procítil básníkův text. Vyhnul se se zdarem nebezpečí ilustrace, vědomě přešel myšlenku jevištního přepisu a skutečně stvořil k Máchovu slovu sourodou jevištní báseň surrealistické křehkosti, snové průzračnosti a nehmotné tvarovosti. Spojil všechny divadelní složky a prvky v ucelenou skladbu polyfonní bohatosti, vyvážil hudební složku stejně komponovanou složkou vizuální a dotvořil se tak syntetického jevištního výtvaru, k jakému zatím nikdy posud nedospělo naše mladé divadlo.“¹⁴⁾ Träger také postihl podobu představení v jeho proměnách i detailech: „První obraz vyvolává přízračnou atmosféru

11) Svědčí o tom náčrtky osvětlovače Jiřího Mandause. Soukromý archiv J. Kazdy.

12) Jan Kučera, *Film na českém jevišti*. „Nová česká scéna“ 15, 1937, č. 3 – 4, s. 54 – 57.

13) Jakkoli nechyběly i velmi kritické hlasy zejména konzervativnějších recenzentů. Ale komplexní hodnocení reflexe tisku přesahuje téma naší práce.

14) Josef Träger, *Máchův Máj na jevišti*. „Listy pro umění a kritiku“ 3, 1935 (duben), s. 250 – 252.

beznadějné melancholie, jaká chladí ze stříbrného světla objímajícího starý ztracený strom a dívčí postavu, jakoby zachycenou v pavučinovité síti několika strun. Tento statický výjev oživne, až když čekající dívka rozepne náruč po vzdáleném milenci, vyjadřující bolestnou touhu rytmickým kroužením ramen a prosebně vzepjatými pažemi. Burian k vystižení básnické nálady užívá filmu, který působí opravdu jedinečnou sugestivností: zvětšené lidské oko s nedohlednou propastí svého pohledu, lidská tvář s neprostupným výrazem cizoty, ale zejména tekoucí voda, řítící se v prudkém vlnobití, z něhož postihujeme jeho dynamickou sílu, ale jehož hukotu neslyšíme, dotváří dojem odhmotnosti, jakou má i voicebandový přednes, plazící se po oblině pozadí, uzavírajícího a změlčujícího koncertní podium Mozarteia. Druhý obraz staví na scénu vězně, který se zmítá v kruhu, jakoby zachycen a polapen v síti. Nad ním se modrá elipsa oblohy, která se s rytmickou pravidelností rozžihá a zhasíná jako básnický jevištní příměr verše „Kapky hlas svým pádem opět měří čas.“ První intermezzo je zahájeno výmluvnou hrou bílých rukou, zachycených filmovým aparátem. Jednotlivé hlasy uvádí mrtvý, ležící pod šibenicí, jako by mluvil z podzemí. Třetí obraz Burian komponuje jako dramatickou scénu, která znamená vrchol jeho inscenace. Za mřížový postaví čtveřici postav, dva muže a dvě ženy, které sledují popravu a vyslovují vlastní smysl básně. Tady Burian rozvine naplno svou citlivost pro jevištní plastiku: jakoby inspirován rodinovským sousoším, oslní virtuositou, s jakou pracuje na malé ploše s kvartetem osob. Mění jejich sestavu, obměňuje jejich pohybové vyjadřování, ale zejména světlem dosahuje nevšední dramatické výraznosti jejich hry. Světlem se rodinovská skulptura promění v reliéfní obrazce, světelný zdroj odhmotní postavy pojednou v hutné stíny, dávající přednesu zvláštní intonaci mocného účinku. První část druhého intermezza navazuje na první obraz jak dívčinou postavou, tak celou atmosférou, vyvolanou opět světlem. Druhá část uvádí na scénu poutníka, jenž prochází kolem hrobu s lebkou a ve stínu šibenice, aby vyzpíval závěr Máchovy básně.¹⁵⁾

Uvedení Máje mělo neočekávaný ohlas u diváků a v Mozarteu se uskutečnilo celkem třicet repríz. Kopie scénického filmu se opakovanou projekcí již rozpadala...

Koncem sezony skončilo Jiřímu Lehovcovi angažmá v divadle¹⁶⁾ a na podzim téhož roku nastoupil vojenskou službu. Burian pak angažoval do divadla jako kameramana horlivého příslušníka amatérského filmového hnutí Čenka Zahradníčka¹⁷⁾, který měl k dispozici

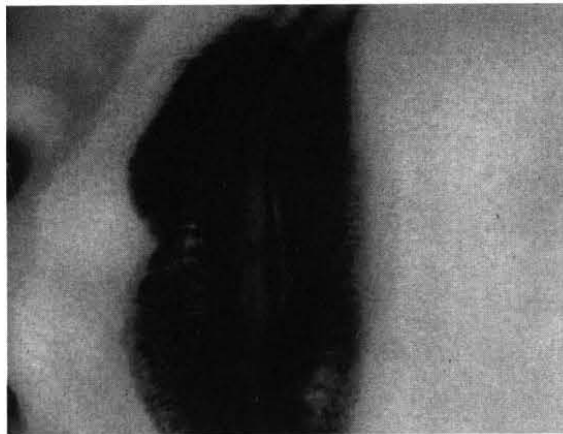
15) Tamtéž.

16) Konec angažmá na závěr sezony byl v těch časech něčím zcela obvyklým. Úvahy o neshodě Lehovce s Burianem se jeví jako nepotvrzená spekulace. Jejich spolupráce pokračovala – Jiří Lehovce navrhl plakát pro představení *Švejka* a v době vojenské služby přizval Buriana ke spolupráci na hudebním doprovodu filmu *NAŠE ARMÁDA*. Burian slíbil Lehovcovi také hudbu pro jeho film *RYTMUS*. Vzhledem k problémům protektorátní doby neměl čas složit novou skladbu (podle dohody to mělo být bolero či fandango), a proto Lehovcovi nabídl alespoň valčík z filmu *ČEKANKY*. Současně mu však doporučil mladého skladatele Jiřího Sternwalda, který pracoval v Děčku a který pak s Lehovcem pracoval na úpravách hudby přímo ve Zlíně (tato spolupráce přivedla Sternwalda k filmu, jemuž se pak věnoval po celý život).

17) Čeněk Zahradníček (1. 4. 1900 – 12. 11. 1989), modelář, soukromý úředník, zřízenec, filmový laborant, vedoucí laboratoře Sufra-film, aktivní člen Pathé-klubu, spolupracoval jako filmový kameraman na amatérských filmech (mj. V. Šmejkal *ATOM VĚČNOSTI*, *RUCE V ÚTERÝ* a *PŘÍBĚH VOJÁKA*) a na scénických filmech E. F. Buriana. V letech 1937 až 1948 byl kameramanem zpravodajského filmu, v roce 1949 se stal dělníkem smíchovské Škodovky, v důchodovém věku byl archivářem amatérských filmů v Ústavu pro kulturně výchovnou činnost.



Film 1935



Film 1936

16mm kameru a jako šéf laboratoře Suфра-film¹⁸⁾ i možnost laboratorního zpracování. Poprvé si Burian vyzkoušel přednosti technicky kvalitnějšího 16mm filmu v inscenaci Wedekindova *Procitnutí jara* (premiéra 3. 3. 1936). Po experimentu se scénickým filmem v *Máji* přistoupil ke kombinaci diaprojekce statických fotografií a pohyblivých filmových obrazů. Tím, že je promítal na speciální průsvitnou plochu, dělící jeviště od hlediště, vytvářel na scéně nové vztahy jednotlivých prvků inscenace.¹⁹⁾ Systém Theatregraphu pak rozvinul v *Evženu Oněginovi* (premiéra 26. 1. 1937) a jeho tehdejší inscenační postupy po letech zúročovali tvůrci Laterny magiky.

K Máchovu *Máji* se pak vrátil Burian na jaře 1936, v době oficiálních oslav Máchova výročí. Obnovenou reprízu uváděl nejprve v květnovém zájezdovém programu divadla po republice a v Praze jej začlenil do máchovského programu Děčka. I když představení *Máje* v roce 1936 vycházelo z původního projektu, doznalo nové nastudování některé změny v obsazení, ve filmové projekci i světelné dramaturgii. Dokonce i v osobě promítáče, kterým podle vzpomínek Loly Skrbkové býval často sám Burian.²⁰⁾

Patrně nejvýraznější změnou obnoveného představení byla projekce nové verze scénického filmu na 16mm formát.²¹⁾ Srovnání filmových materiálů I. a II.verze dokládá, že Burian znovu využil původní motivy z filmu Jiřího Lehovce. Větší formát políčka (a tím

Studium pramenů a konfrontace údajů s pamětníky (např. Miroslav Lang v rozhovoru s Evou Struskovou dne 24. a 25. 9. 2001. NFA, Sbírka zvukových dokumentů, OS 584) bohužel neprokázaly žádné Zahradníčkovy autorské avantgardní projekty. Tradovaná aureola „avantgardního filmaře Zahradníčka“ vznikla díky jeho kameramanské součinnosti na avantgardních projektech. Srov. též Eva Strusková, Vladimír Šmejkal. *Neznámý spoluvůrce české avantgardy*. „Iluminace“ 10, 1998, č. 2, s. 151 – 164.

18) Zahradníček využíval 16mm kameru zapůjčenou v Suфра-filmu, která měla tři objektivy, šest rychlostí a přesný průhledový hledáček. Čeněk Zahradníček, *Jak jsem se dostal k filmu*. Strojopis v archivu autorky.

19) O pojetí představení viz Miroslav Kouřil, *Divadlo a film*. „Amatérská kinematografie“ 1936 (květen), s. 89n.

20) Srov. Lola Skrbková, *E. F. Burianova voicebandová kompozice Máchova Máje*. Brno 1976.

21) Lehovcův film bylo nutno přetočit nejen vzhledem k technickým limitům 9,5mm filmu, ale i vzhledem k tomu, že kopie filmu užívaná v D 35 byla na konci sezony zničená a Lehovec byl v té době na vojenském cvičení.

i lepší projekce) mu však umožňovaly rozvinout původní koncept pojetí detailů, zvláště makrodetailů. V nové verzi byly výrazněji zachyceny například detaily úst nebo motiv sklápějících se paží. Podařilo se také zachytit detaily partie krku a ramena působící jako akt. Expresivitu filmových obrazů násobil Burian nájezdy kamerou na objekt, využitím prolínaček, rozostřováním obrazů, případně jejich ozvláštněním (záběry byly promítány „vzhůru nohama“). V některých záběrech natočil Burian místo objektů (ruce, tvář s vlajícími vlasy) jen jejich stíny (původně vytvářené světlem). Tyto změny našly nepochybně svůj odraz v režii.

Podle Irmý Fischerové, která srovnávala obě nastudování, byla nyní scéna „prostší, leč intenzivněji usměrněna“. Inscenace dosáhla podle jejího názoru ještě vystupňování původního účinku ve všech složkách. „Nemůžeme nevidět,“ psala, „jak je film při letošním provedení odhmotněn, projemněn, v pravém slova smyslu umělecky ztvárněn ke scénickému určení.“ Stejně tak bylo dosaženo dokonalosti ve složce zvukové, taneční, světelné, v surrealisticky krásné závěrečné scéně atd. Ovšem tato intenzita dávala paradoxně jen malý prostor divákovi. Namísto původního okouzlení působilo nové nastudování „příliš mučivě“²²⁾ a uskutečnilo se jen deset představení.

Inscenace Máchova *Máje* v D 35 a D 36 byly pro jednu generaci hereců a diváků kultovním představením. Pamětníkům již do konce života zněly Máchovy verše v nezapomenutelné burianovské intonaci. Tato představení však za sebou zanechala ještě další trvalé stopy: například jevištní fotografie od Miroslava Háka a fotografické zvětšeniny okének ze scénických filmů, zveřejněné v časopisech i na výstavách. Jiří Lehovec představil fotografie „z úzkého filmu“ k inscenaci *Máje* v Mánesu v roce 1938. Zvětšeniny z druhého scénického filmu – detaily rtů, oka a čisté abstraktní kompozice evokující akty ženského těla – dodnes dotvářejí výtvarnou atmosféru sborníku *Ani labuť, ani lůna* (1936). Tyto fotografie jsou samostatnými estetickými artefakty. Odkazují k inscenacím *Máje*, ale současně je přesahují. Staly se jedním ze znaků předválečné české filmové a fotografické avantgardy. Jejich následné reprodukce i v zahraničních publikacích jejich místo autonomního uměleckého tvaru jen potvrzují...

Voicebandový *Máj* oslovil pražské publikum ještě velmi intenzivně v rámci Pražského léta 29. června 1939 ve Valdštejnské zahradě. Tehdy přšelo, ale diváci zůstali, Burian dirigoval a Máchovy verše získávaly v tíživé době nástupu německého protektorátu nové významy.²³⁾ *Máj* pak zněl i za zdmi protektorátních věznic a koncentračních táborů. V předvečer máje v roce 1941 recitoval Burian celý Máchův *Máj* v cele předběžného zadržení.²⁴⁾ V koncentračním táboře v Ravensbrücku inscenovala *Máj* v roce 1944 Nina Jirsíková, tanečnice divadla D.²⁵⁾

22) I. F. [Irma Fischerová], *Mácha v D 36*. „Národní osvobození“ 9. 6. 1936, s. 6.

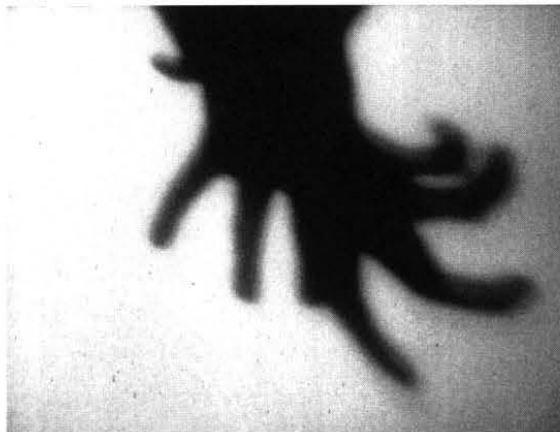
23) Máchův *Máj* uvedl pak Burian na turné po Čechách a Moravě v srpnu a v září 1939. Poslední voicebandový *Máj* uvedlo D 40 v Praze a v Brně.

24) Bořivoj Srba, *Divadlo za mřížemi. Projevy české divadelní tvorivosti v pracovních, internačních a koncentračních táborech a věznicích Třetí říše*. „Divadelní revue“ 6, 1995, č. 1, s. 9 – 27.

25) O uvádění *Máje* v koncentračním táboře napsala Nina Jirsíková hru *Máj*. Libreto k scénickému zpracování. Dilia, Praha 1974.



Film 1935



Film 1936

Válka a nacistická vězení tak uzavřely historii tohoto setkání divadelní avantgardy s Máchou. Sám E. F. Burian se vracel k Máchovi i po svém návratu z vězení, ovšem byla to již setkání jiného druhu.

Rekonstrukce

Meze rekonstrukce představení na jevišti jsou fatálně omezené. Jaké jsou možnosti podat „zprávu o díle“ *Máj* v D 35 a D 36?

K Burianově nastudování *Máje* v Mozarteu neexistovala podle vzpomínek Loly Skrbkové režijní kniha. Zachovala se pouze dirigentská kniha podrobně dokumentující techniku voicebandového přednesu.²⁶⁾ Záznam přednesu *Máje* v roce 1935 natočil přímo v divadle Československý rozhlas, tento dokument je však považován za ztracený. Představu o voicebandovém přednesu dávají pouze o rok později natočené *Znělky*, zařazené v programu *Ani labuť, ani lůna*, dnes uložené v archivu Českého rozhlasu. V archivu Karla Reinera se zachovala partitura hudebního doprovodu. V archivu divadla D – později začleněného jako Fond divadla E. F. Buriana do Literárního archivu Památníku národního písemnictví – byla po léta k dispozici fotografická dokumentace a reflexe dobového tisku. Uloženy zde byly i rozpojené svitky scénických filmů.²⁷⁾

Teatrologové zabývající se epochou Děčka mohli do určité doby kromě pramenného materiálu těžit i ze svědectví členů divadla. Když psal Adolf Scherl svou průkopnickou práci o divadle D, žil ještě E. F. Burian i Miroslav Kouřil. Rozsáhlé studium Bořivoje Srby mohla podpořit svou zkušeností mj. ještě i Lola Skrbková. Monografie Jaroslava Kladivý se mohla opřít také o osobní vzpomínky autora.²⁸⁾

26) Na počátku 70. let byl pořízen zvukový záznam přednesu *Máje* Lolou Skrbkovou ve zvukovém studiu JAMU. Dnes pásek není podle informace B. Srby k nalezení.

27) Již na počátku 60. let při práci na studii o Burianovi si je promítl na svém 16mm projektoru Adolf Scherl, avšak krátké neuspořádané svitky filmu měly pro něj tehdy jen omezenou vypovídací hodnotu.

28) Srov.: Adolf Scherl, *E. F. Burian – divadelník (1923 – 1941)*. In: Milan Obst, Adolf Scherl, *K dějinám české divadelní avantgardy*. Jindřich Honzl – E. F. Burian. Praha 1962; Bořivoj Srba, *Poetické divadlo E. F. Buriana*. Praha 1971; Bořivoj Srba, *Inscenační tvorba E. F. Buriana 1939 – 1941*. Praha 1980; Jaroslav Kladivý, *E. F. Burian*. Praha 1982 ad.

Značným problémem při hodnocení inscenace *Máje* zůstávalo vždy rozlišení dvou nastudování. Dochované fotografie (z nichž část byla objevena až na začátku sedmdesátých let minulého století) dokumentují stylovou shodu obou verzí *Máje*, takže rozlišit obě inscenace lze jen po důkladné analýze detailů. Podle Adolfa Scherla je možno využít skutečnosti, že se zachovaly dvě řady původních filmových kontaktů: řada ve formátu 4 x 4 se vztahuje k inscenaci v D 35 a kontakty formátu 6 x 6 zřejmě náleží k inscenaci v roce 1936. Paměť někdejších účastníků selhává, neboť styl následných burianovských inscenací smýval kontury jednotlivých představení. Dokládá to nepřímě i Kouřilova studie publikovaná již v roce 1945. Do analýzy jednotlivých složek inscenace *Máje*, pro niž zvolil formu jakoby notového záznamu, nezahrnul složku hudební ani filmovou. Zdůvodnil to právě absencí zvukově-filmového záznamu představení.²⁹⁾

Nejistota v popisu inscenace vedla na počátku šedesátých let Miroslava Kouřila k tomu, aby se setkal s Jiřím Lehovcem. Tehdy – ještě bez možnosti zhlédnout scénické filmy – rekonstruovali začlenění filmu do představení v roce 1935. Tyto poznatky pak použil Miroslav Kouřil ve své studii, v níž mj. zveřejnil dochované dokumenty: faksimile první stránky hudební partitury Karla Reinera, základní půdorys scény a dva další návrhy ke Zpěvu 1 a Zpěvu 2. Obsáhlými citacemi zpřístupnil program D 35 s explikací E. F. Buriana a podal své svědectví o jevištním provedení. Vztahem dvou nastudování *Máje* se Kouřilova stať nezabývá.³⁰⁾

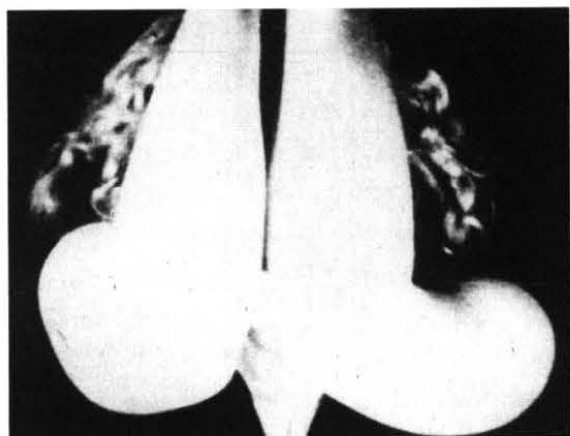
Významným pramenem ke studiu inscenace *Máje* a tvorby divadla D obecně se stal zvukový záznam rozhovorů se členy divadla natočený teatrologem Jaromírem Kazdou. Zachovaly se tak nejen vzpomínky na pospolitý život mladé divadelní komunity, ale i konkrétní popisy způsobu Burianovy režijní práce. Hovoří o ní herci, osvětlovač, hudební skladatel i kameraman. Navíc záznamy obsahují recitaci herců, kteří i po letech deklamují pasáže z *Máje*, patrně v původních intonacích a rytmech.³¹⁾

Nejprve v sedmdesátých a potom v devadesátých letech se podařilo postupně zpřístupnit a zrekonstruovat obě verze scénického filmu pro inscenace *Máje*. Shodou okolností se veřejnost seznámila nejprve s druhou verzí scénického filmu z roku 1936. V roce 1971, při práci na čtvrtém svazku *Dějiny českého divadla*, se začala z iniciativy Evy Šormové věnovat pozornost zpracování asi padesáti diapozitivů a zhruba asi 1200 m negativního filmového pásu na 16mm filmu k inscenacím *Máj*, *Procitnutí jara* a *Evžen Oněgin* v archivu E. F. Buriana. Katalogizací rozstříhaných a neutříděných zbytků filmů se pak zabývali spolu s Evou Šormovou Bořivoj Srba a Adolf Scherl. K rekonstrukci byl přizván Čeněk Zahradníček, jehož úkolem bylo provést dodatečnou rekonstrukci pozitivu. V určitém momentu Zahradníček materiál převzal a již samostatně dokončil montáž záběrů k jednotlivým představením. Podle dokladů také vyčistil negativy a na vlastní 16mm kopírce zhotovil kopie scénických filmů. Rekonstrukce probíhala v letech 1971 až 1976. Zahradníčkovy montáže, uložené dnes v PNP, zabezpečil později filmový archiv

29) Miroslav Kouřil, *Divadelní prostor*. Praha 1945.

30) Téma pomíjí i jinak pozoruhodná burianovská studie: Jan Grossman, *25 let světelného divadla*. „Acta scaenographica“ 1, 1960 – 1961, č. 8, s. 141 – 146 a č. 9, s. 178 – 180.

31) Záznamy jsou uloženy ve Zvukovém archivu E. F. Buriana a avantgardy v divadelním oddělení Národního muzea v Praze.



Film 1935



Film 1936

ČSFÚ (dnes Národní filmový archiv) na 35mm materiálu. Scénické filmy jsou zařazeny ve sbírce NFA pod názvy *Máj*, *Procitnutí jara*, *Evžen Oněgin* a tvoří oblíbenou část programu „české filmové avantgardy“. Délka „filmu“ *Máj* je asi deset minut.

„Zahradníčkův“ film *Máj* vypovídá především o tom, které záběry se k této inscenaci zachovaly. Nevíme však, které záběry byly v inscenaci skutečně použity a v jakém pořadí, případně, které záběry Zahradníček vyřadil. Problém zpracování materiálu přiznával i sám autor, jak je zřejmé z rozhovoru s Jaromírem Kazdou při projekci 16mm kopie filmu.³²⁾ Ve filmu *Máj* postrádáme například obrazy vody a mraků, které provázely první verzi inscenace. Nabízejí se tyto možnosti: Burian, nehledě na příznivé kritické hodnocení právě těchto pasáží, sekvence nepoužil; Burian sekvence použil, ale nezachovaly se; tyto sekvence zařadil Zahradníček do montáží *Procitnutí jara* a *Evžen Oněgin*. Pochybnosti vyvolává posloupnost jednotlivých obrazů a zejména jejich evidentní „filmová“ montáž (tj. následné využívání motivů). Navíc Zahradníček materiál – původně rozdělený do „epizod“ oddělených v čase – publikoval formou souvislého sledu obrazů.

„Pozitivní verze filmu“, jak správně konstatoval Bořivoj Srba, „představuje jen hypotetickou rekonstrukci skutečně použitých filmových dotáček: obsahuje mj. i záběry, které při někdejším sestřihu filmového pásu byly vypuštěny.“³³⁾ Při naší konzultaci v roce 1997 hovořil Bořivoj Srba také o tom, že předání materiálu k montáži Zahradníčkovi bylo chybou – „neboť nic nevěděl a pamatoval si jen triky. Bylo chybou, že se z historické rekonstrukce stala autorská záležitost, kdy střihač zacházel s materiálem svévolně.“ Po projekci filmů v roce 1976 však komise pod autoritativním vedením Miroslava Kouřila Zahradníčkovy montáže schválila bez připomínek. Filmové obrazy samy o sobě byly vnímány jako autentický dokument, problém prezentace materiálu nebyl – s výjimkou Bořivoje Srby – reflektován. Podle Srby nelze tři scénické filmy v Zahradníčkově úpravě považovat za zcela věrohodný pramen.

32) Čeněk Zahradníček v rozhovoru s Jaromírem Kazdou. Viz záznamy uvedené v předchozí poznámce.

33) Bořivoj Srba, *Světelné obrazy v Burianově inscenaci Evžena Oněgina v divadle D 37*. „Panorama“ 1, 1978, s. 55.

Materiál k první verzi *Máje* v roce 1935 ležel po léta zasunutý kdesi mezi filmy, scénáři a fotografickými negativy v bytě filmového režiséra Jiřího Lehovce. Teprve v samém závěru života Lehovec dokumenty našel a začal je připravovat ke zveřejnění.

Spolupráce Jiřího Lehovce s E. F. Burianem stála – jak jsme již uvedli – na samém počátku jeho filmařské tvorby. Je nepochybné, že s Burianem spolupracoval na výběru motivů a že spoluvytvářel styl filmových záběrů. Měl také vliv na řešení projekce filmu na scénu, jak o tom podrobně pojednává stať *Jiří Lehovec vzpomíná* (viz následující edice). Také ve filmových recenzích se psalo výslovně o „Lehovcově filmu“. Nicméně někteří divadelní recenzenti z třicátých let nepřijali filmové obrazy, stejně jako celou Burianovu koncepci, bez výhrad. Jiří Lehovec pak po letech těžko přijímal zjednodušená odůvodnění vzniku druhé verze filmu, která jako by naznačovala jeho nízkou technickou způsobilost. Maximalista Jiří Lehovec, usilující vždy o čistotu tvaru a dovršení záměru, sám znal meze amatérského 9,5mm filmu, který nevyhovoval potřebám daného experimentu ani při natáčení, ani při projekci z boční lóže. Ovšem lepší podmínky mu divadlo tehdy nabídnout nemohlo.

Když Jiří Lehovec našel filmový materiál, uvažoval o tom, jak scénický film prezentovat. Z původní pozitivní kopie zůstalo jen několik krátkých obrazů. Zachoval se však nesestřižený negativ natočeného materiálu (asi jedenáct minut)³⁴⁾, obsahující i nepoužité záběry. Film byl převeden z negativu na kopii VHS. Současně vznikla podrobná fotografická dokumentace filmu prostřednictvím pozitivních fotozvětšenin. Jiří Lehovec si uvědomoval, že jednotlivé sekvence nikdy netvořily souvislý celek, a proto neuvvažoval o „filmové“ montáži. Rozhodl se, že představí scénický film formou makety, v níž zrekonstruuje vztah textu a obrazu. Předobrazem mu byla zajisté podoba filmového scénáře. Zajistil si kopii vydání *Máje*, z něhož herci studovali text, kterou doplnil citacemi filmových obrazů, jež měly být v daném místě promítány. V případě, že se záběry nezachovaly (například voda), popsal daný záběr. Řešení tehdejšího způsobu projekce, kdy mezi uváděné filmové sekvence vlepil nevyvolaný film a černý blank (naznačující nástup projekce filmových obrazů), zachytil v maketě dvěma barevně odlišenými pásy. Maketu doplnil také Kouřilovými náčrtky řešení scény jednotlivých částí *Máje*.

Značný problém dělalo Lehovcovi situování filmových sekvencí v textu. Pro tuto práci se mu nabízelo několik pramenů. Nejdůležitějším se zdá být Lehovcův vlastní scénosled zapsaný v roce 1935 (viz reprodukce na s. 123 – 124). Tento unikátní dokument nejvíce odpovídá dobovým divadelním kritikám. Autor ho však využíval jen zčásti. Soudě podle rekonstrukce, opíral se Lehovec spíše o druhý scénosled, vzniklý v souvislosti s konzultacemi s Miroslavem Kouřilem na počátku let šedesátých.

Při srovnání zachovaných materiálů a makety není zřejmé, proč Jiří Lehovec nepoužil zachované záběry, které byly podle dobových kritik součástí projekce a které se zachovaly v materiálu (například makrodetail části rtů, záběr nebe s plujícími oblaky). Při dokončování makety Lehovec zdůrazňoval, že si některé vazby textu a obrazu již po letech není s to vybavit. Tuto nejistotu vyjadřuje i podtitul makety „materiál ku

34) Negativ na 9,5mm není v současné době k dispozici a nahrazuje ho kopie na VHS, která bude perspektivně zajištěna na prezervačním digitálním nosiči a na klasickém filmu.



Film 1935



Film 1936

pravděpodobnému scénáři z dochovaného archivního materiálu“. Na komentářích k maketě (viz následující stať *Jiří Lehovec vzpomíná*) pracoval Jiří Lehovec do své smrti v roce 1995.³⁵⁾

Maketa Jiřího Lehovce vytvořila nový stupeň možnosti studia Burianovy inscenace. Jeho metodologický krok umožňuje vztáhnout k maketě i další dochované dokumenty a na základě analýz obraz inscenace *Máje* dále zpřesňovat. Srovnání dvou verzí scénických filmů k představení *Máje* v D 35 a D 36, víceméně shodné délky, ale různé povahy, vede k několika předběžným závěrům.

Experimentální první verze scénického filmu vznikala na základě partnerské spolupráce Jiřího Lehovce a E. F. Buriana (a dalších členů souboru). Podoba filmových obrazů je spíše lyrická: zaujme nás například jemně propracovaný profil Jarmily, mužské portréty i tvář utonulé a působivý pomalý „tanec“ rukou apod. Jde jakoby o oživené statické figury zbavené časoprostorového určení, kdy obrazy (samy o sobě – bez vztahu k dané scénografické funkci) jsou na pomezí fotografického a filmového zobrazení.

Druhá verze filmu z roku 1936 je – z hlediska motivů – v podstatě replikou verze první. Burianův důraz na antiiluzivnost pojetí a komfortnější technika vedly k tomu, že již jednou použité motivy byly natočeny s větší expresivností a některé motivy byly použity nově. „Poetika Zahradníčkových záběrů,“ píše Michal Bregant „je blízká aktuálnímu interpretačnímu trendu, který zdůrazňoval latentní sexuální motivy v Máchově skladbě. Detaily ženského těla pojal jako obrazy takřka halucinatorní, jejichž erotismus je skryt v magii nezřetelného.“³⁶⁾ Domnívám se, že po zveřejnění Lehovcova scénického filmu bude možné tuto charakteristiku vztáhnout do jisté míry i na první verzi (viz například sekvence mužské tváře s ženskou nahou nohou, tvář se šeptajícími rty, motiv rozvírajících se nahých rukou ad.). Ostatně jako surrealistickou hodnotila divadelní kritika již první inscenaci.

35) Autorka získala část dokumentů až po smrti Jiřího Lehovce, takže nemohla například vznést otázku, proč nebyl při práci na maketě použit scénosled z roku 1935.

36) Michal Bregant, *Film*. In: Lenka Bydžovská – Karel Srp (eds.), *Český surrealismus 1929 – 1953*. Praha 1996, s. 378.

V případě druhé verze scénického filmu se píše vždy o „Zahradníčkových filmech“. Otázce uměleckého autorského podílu tohoto kameramana se proto nemůžeme vyhnout. Sám Zahradníček při projekci filmového materiálu z D 36 v přítomnosti Jaromíra Kazdy uváděl, že „Burian na většinu nápadů přišel až na místě. Říkal, že tenhle má udělat tohle a že to má být velký detail a já jsem mu řekl, co je technicky možný. Zkusil jsem jeden způsob, pak jinak, promítali jsme si je a vybrali jeden.“³⁷⁾ Ve svém životopisu Zahradníček práci na *Máji* vůbec neuvádí. Jeho popis spolupráce na *Procitnutí jara* a *Evženu Oněginovi* pak jednoznačně svědčí o tom, že plnil pouze funkci kameramana.³⁸⁾ Zahradníčkovi náleží autorství pouze tří „stříhových filmů“ z poloviny sedmdesátých let. Nejsem si ovšem jista, zda by Burian zmíněné montáže vůbec spolupodepsal a dovolil promítat.

Pro E. F. Buriana bylo po roce 1948 předválečné uvedení *Máje* traumatem. Svědčí o tom jeho zoufalá „autokritika“ psaná v atmosféře padesátých let, po Kalandrově odsouzení k trestu smrti a v době nenávisných útoků proti surrealismu: „Můj vztah k Máchovu *Máji* mne svedl k odvážnému experimentu. Pokusil jsem se tuto báseň přebásnit na jeviště. Byla to práce úmorná, ale dodnes cítím, jak byla krásná, i když vím, že to byla inscenace, která mě nebezpečně sváděla od reality do sfér básnění mezi životem a smrtí. Byla to práce poctivá, protože v ní nebylo ničeho, co bych nebyl vyčetl z veliké básně Máchovy a nic jsem při ní nevymýšlel jen pro prázdný efekt. Byla to práce zajímavá, pro moje úsilí objektivizovat svá subjektivní poznání. Jen jedna věc rušila toto všechno. Jen jedno v ničem nesouviselo s Karlem Hynkem Máchou. Byla to má provokační polemická práce se světlem. Proč polemická? Protože z vědomí světelného účinku jsem chtěl ukázat i těm, kteří se snažili být protivníky světelné jevištní poesie, kolik síly a kolik fantastického účinku a sugestivnosti je jevištní světlo schopno. Dělal jsem to tak (a věřte na mou čest, že jen z velké lásky a z tvůrčího rozehvění):

Otevřel jsem oponu. Na scéně spatřilo obecnstvo lehounkou, něžným jarním světlem sotva opeřenou břízku. V načarovaném světle jen jen dýchala rozdychtěná jako jaro samo. Ale běda. Po obraze jsem ještě při otevřené scéně dal vypnout reflektory a posvítíl jsem na ubohou břízku krutým střízlivým pracovním světlem. Užaslí diváci zírali na rezavou nalomenou trubu od kamen, na které visely cáry špinavé koudele. Byla to neurvalost takhle ublížit divákovi. Ale já zatvrzele chtěl, aby si diváci zamilovali veliké světelné umění, já chtěl dát divákovi nahlédnout do zákulisí básnivých dojetí. A tak jsem to dělal po každém obraze důsledně a přísně. Až na pokraji úchylnosti jsem neúprosně odhaloval jevištní podvod, i když mne mrazilo a sám jsem se bolestně loučil s přeludem. Tak se ze šibenice, na které se houpal v měsíčním světle skelet a ze strašidelných lebek, které se válely pod šibenicí, vyklubal neotesaný klacek, na němž visela krvavá zaječí kůže a pod níž byly rozházeny kameny. Z plouživých stínů máchovských přeludů se na obecnstvo šklebily zamoučené obličeje slámou ověšených herců, navlečených do roztrhané pytloviny. Vězení, ve kterém lkal vězeň „jak krásná noc“, se divákům odhalilo jako rezavá drátěná síť spirálovitě zavěšená na lepenkovém horizontu.

37) Viz pozn. 32.

38) Srov. Č. Zahradníček, *Jak jsem se dostal k filmu*.

Hrůza to byla. A jaké šťastné vítězství, protože obecenstvo to pochopilo. Ovšem Mácha by byl docela určitě nesouhlasil.³⁹⁾

Téma vztahu E. F. Buriana a *Máje* však musíme opustit, neboť přesahuje záměry naší studie soustředěné především na dva scénické filmy. Studium jejich historie nás vede na závěr práce ještě k této obecné úvaze:

Scénický film – povaha předmětu

Film využívaný na jevišti jako scénografický prostředek má zvláštní způsob existence: vzniká mimo kinematografické instituce, postrádá intimitu kinosálu ponořeného do tmy, formát promítacího plátna a většinou i standardizované „rámování“. Jeho styl, naraci i střih určuje mimofilmový koncept. Filmovou montáž zastupuje včleňování filmových obrazů do scénického a scénografického konceptu. Proměňuje se tak i původní dvou-rozměrnost obrazu, jeho kompozice, tonalita apod. V procesu recepce divadelního představení existuje scénický film již jen jako součást jevištní řeči. Divadlo tedy zbavuje film jeho základních druhových atributů a scénický film také nefiguruje ve filmových nomenklaturách.

Scénický film není tedy filmem ve smyslu autochtonní výpovědi. Obsah obrazů je spíše instrumentální (intencionální): jejich význam a smysl – podle představ režiséra – se naplňuje až v kontextu reálného scénického prostoru, herecké akce, jako součást jevištního dění. Konec času divadelního představení znamená také konec existence mezidruhových jevištních útvarů (jevů) spoluvytvářených prostředky scénického filmu. Přes uvedená omezení však scénický film nese určitou sumu informací o podobě jevištního díla a jeho stylu a má svou dokumentární hodnotu. Jeho následné využití jako dokumentu *sui generis* má však – na rozdíl třeba od dobové dekorace, kostýmu, rekvizity či fotografie – své zvláštnosti. Tvoří je například technická problematika spjatá s nosičem, následnou projekcí apod. Řada otázek vzniká při analýze a interpretaci obsahu scénického filmu, který – jak jsme již uvedli – ve vztahu k jevištnímu užití poskytuje sám o sobě jen fragmentární informaci. Dnes již existuje více než stoletá historie nejrozličnějších aliancí filmu (a dalších audiovizuálních médií) a divadla. Pohyblivé obrazy plní na scéně řadu funkcí a v případě Laterny magiky či Kinoautomatu dokonce spoluvytvářejí nové mezidruhové typy scénických útvarů.

Jen výjimečně se stává, že scénický film přetrvá dobu své divadelní expozice a je k dispozici pro studijní účely. Takovou výjimkou je existence dokonce dvou verzí scénických filmů k Burianově uvedení Máchova *Máje* v letech 1935 a 1936.

Maketa *Máje* Jiřího Lehovce a stříhová montáž Čenka Zahradníčka demonstrují různé možnosti i omezení rekonstrukce scénického filmu. První z nich sleduje vztah filmových obrazů a inscenace a je určena především odborné veřejnosti. Druhá se pokouší představit imaginární podobu scénických obrazů a je určena spíše širšímu publiku. Při využití možností digitální technologie si lze představit i další možnosti rekonstrukce

39) E. F. Burian, *Boj o české divadlo. Autokritika knihy O nové divadlo*. Strojopis (s. 43 – 44) uložený v literární pozůstalosti E. F. Buriana, LA PNP.

a prezentace těchto scénických filmů, mimo jiné i v kontextu dalších zachovaných materiálů, zvukových dokumentů apod. Povaha scénických obrazů nevylučuje však ani jejich další existenci jako samostatných estetických artefaktů získávajících v nových kontextech nové významy a nový život.

PhDr. Eva Strusková (1937)

Filmová kritička, redaktorka, archivářka. Pracuje v NFA, kde realizuje projekt Oral History – Osobnosti české kinematografie.

(Adresa: Národní filmový archiv, Malešická 12, 130 00 Praha 3)

Poznámka autorky:

Autorka děkuje za konzultace a připomínky k textu Miroslavu Červenkovi, Jaromíru Kazdovi, Jitce Panznerové, Adolfu Scherlovi a Bořivoji Srbovi.

SUMMARY

SCENIC FILM – THE NATURE OF THE SUBJECT

*E. F. Burian and "May" in Theater D 35 and D 36:
Two Versions of a Scenic Film (Genesis and Reconstruction)*

Eva Strusková

The topic of this article is a reconstruction of the staging of a scenic film during two performances of Mácha's *May (Máj)* at E. F. Burian's theater in 1935 and 1936, and a general contemplation over the essence of scenic film. A film used onstage as a set designer's means has a peculiar existence: it is born outside of the institutions of cinema, it lacks the intimacy of a movie theater submerged in darkness, it lacks the silver screen's customary size and generally even the standardized "frames". Its style, narration and editing is dictated by an off-screen concept. Film editing is substituted by the incorporation of film images into stage and set designer concepts. The original two-dimensional image, its composition, and tonality are altered. In the process of acceptance of a theater performance, a scenic film exists just as a component of the stage language. Theater strips the film of its essential generic attributes and scenic film does not figure in film nomenclatures. Scenic film is therefore not a film in the sense of autochthonous testimony. The content of images is rather instrumental (intentional): their meaning and purpose – according to the director's ideas – get fulfilled only through the context of an actual scenic space, the interaction of actors, as part of the things transpiring onstage. The final curtain of a theater piece spells the end of the existence of inter-generic stage creations (phenomena) as co-created through the means of a scenic film. Despite these limitations, a scenic film conveys a certain sum of information about the work for stage, its style, and it has a documentary value. Its subsequent usage as a document *sui generis* has – unlike the period's decorations, costumes, props or photographs – its peculiarities. These pertain for example to the technical issues concerning the carrier, the mode of projection, and so on. A number of questions arise in analyzing and interpreting the content of a scenic film, which – as we have already said – provides only fragmentary information as regards its exploitation onstage. Today we have had already over one hundred years of history of diverse alliances between film (and other audio-visual media) and theater. Onstage, the moving pictures provide a number of functions, and in the cases of *Laterna magica* or *Kinoautomat* they even co-create new inter-generic types of stage configurations. It happens only rarely that a scenic film outlasts the phase of its onstage exposure and can be scrutinized and studied. Such a rarity is the fortunate preservation of two versions of scenic films for Burian's stage performance of *Máj* by Mácha in 1935 and 1936, respectively. The reconstructed set of *Máj* by Jiří Lehovec and the editing montage by Čeněk Zahradníček demonstrate various options and limitations in reconstructing a scenic film. The former follows up the relationship of film images and the set production as it is intended primarily for professionals. The latter attempts to present an imaginary appearance of the theater piece and is intended for the public at large. With the deployment of digital technology, one can imagine further possibilities for reconstruction and presentation of these scenic films, among other things in the context of additional extant materials, such as sound recordings. The nature of the scenic images does not preclude their further existence as separate aesthetic artifacts gaining new meanings and a new lease on life through novel contexts.

Translated by Linda Paukertová