KNIHOVNA NOVOVĚKÉ TRADICE
A SOUČASNOSTI
Svazek 76

WALTER BENJAMIN

Výbor z díla
I

Literárněvědné studie

Uspořádal a přeložil
Martin Ritter

PRAHA
2009

bratří Grimmů se žádné generaci nepodařilo, aby se u ní přibližně stejnou měrou prolnulo historické a kritické uvažování. A pokud se v nějakém aspektu setkávají v mnohých ohledech izolované, v několika málo případech – Hellingrath, Kommerell – pozoruhodné historiografie literatury Georgova kruhu s historiografiemi akademickými, pak je to právě v tom, že po svém žijí týmž protifilologickým duchem. Nasazení alexandrinského pantheonu známého z děl této školy – Virtus, Génius, Kairos, Démon, Fortuna a Psyché – stojí doslova ve službách exorcismu dějin. A ideálem tohoto badatelského směru by bylo rozdělit celou německou slovesnost v posvátné háje a do nich zasadit chrámy nečasových básníků, které ve stále větší míře vnáší do literární historie zmatek. Odpadnutí od filologického bádání nakonec vede – a v Georgově škole to platí neméně – k oné klamné otázce: nakolik a zda vůbec může rozum uchopit umělecké dílo. Jsme tu velmi daleko od poznání, že bytí uměleckého díla v čase a porozumění tomuto dílu jsou pouze dvě stránky jedné a téže skutečnosti. Odhalit tento poznatek je vyhrazeno monografickému pojednání děl a forem.

„O současnosti," píše Walter Muschg, „lze říci, že je ve svých podstatných pracích téměř výlučně zaměřena na monografii. Dnešní pokolení do značné míry ztratilo víru ve smysl celkového podání. Místo toho se potýká s postavami a problémy, které se mu v oné epoše universálních dějin jeví hlavně jako mezery."[10] Potýká se s postavami a problémy – to možná platí. Pravdou je, že by se měla potýkat především s díly. K dějinám jejich vzniku je třeba přidat, ba musí je zastoupit i okruh jejich života a působení; tedy jejich osud, jejich přijetí současníky, jejich překlady, jejich sláva. Dílo se tak v nitru utváří v mikrokosmos, nebo spíše v mikroeón. Nejde přece o to představit díla literatury v souvislosti jejich doby, nýbrž v době, kdy vznikla, znázornit dobu, která je poznává, tedy naši. Z literatury se tím stává organon dějin, a právě to je úkolem literárních dějin, tedy nikoli vytvářet ze slovesnosti historickou látku.

10 W. Muschg, *Das Dichterporträt in der Literaturgeschichte*, str. 311.

Co je epické divadlo?

Studie k Brechtovi

Oč dnes v divadle jde, lze přesněji stanovit spíše se zřetelem k jevišti než k dramatu. Jde o zasypání orchestřiště. Propast, která odděluje herce od publika jako mrtvé od živých, propast, která v činohře tichem posiluje majestát a v opeře zvukem zvyšuje opojení, tato propast, která nejmarkantněji ze všech scénických prvků nese stopy sakrálního původu, pozbyla svou funkci. Jeviště je stále ještě vyvýšené, ale již nevystupuje z nezměrné hloubky; stalo se pódiem. Na tomto pódiu je třeba se zařídit. Taková je situace. Ale stejně jako v mnoha jiných situacích, i zde si provoz umínil, že tuto situaci zastře, místo aby jí dostál. Neustále se píší tragédie a opery, které zdánlivě využívají osvědčený jevištní aparát, ve skutečnosti však zásobují aparát, který se brzy zřítí. „Tato nejasnost ohledně vlastní situace, jež vládne mezi hudebníky, spisovateli i kritiky, má nedozírné důsledky, na něž se příliš nedbá. V domnění, že disponují aparátem, který je má ve skutečnosti v moci, totiž hájí něco, nad čím již nemají kontrolu, co již není, jak si stále ještě myslí, prostředkem pro producenty, nýbrž prostředkem proti nim."[1] Těmito slovy Brecht boří iluzi, že dnešní divadlo je založeno na poezii. Neplatí to ani pro divadlo, které jde dobře na odbyt, ani pro jeho vlastní. V obou případech má text služebnou roli: tam slouží zachování provozu, zde jeho proměně. Jak je tato proměna možná? Existuje drama určené pro pódium – neboť scéna se stala pódiem –, nebo, jak říká Brecht, „pro publikační instituty"?[2] A pokud existuje, jaký má charakter? Zdálo se, že jedinou možnost, jak být práv pódiu, nalezlo „divadlo doby" v politických tezovitých hrách. Ale ať už toto

1 B. Brecht, *Versuche 4–7*, 2. sešit, str. 107.

2 Srv. tamt., str. 115.

politické divadlo fungovalo jakkoli, společensky pouze napomáhalo tomu, aby proletářské masy zaujaly právě ty pozice, které divadelní aparát vytvořil pro buržoazní masy. Funkční souvislost mezi jevištěm a hledištěm, mezi textem a inscenací, režisérem a hercem zůstala téměř beze změn. Epické divadlo vychází ze snahy zásadním způsobem změnit tyto poměry. Vůči publiku již toto jeviště nepředstavuje „prkna, která znamenají svět" (tedy čarovný prostor), nýbrž příhodně situovaný prostor vystavovací. Vůči jevišti již publikum není masou zhypnotizovaných pokusných osob, nýbrž shromážděním zájemců, jejichž požadavkům má jeviště dostát. Vůči textu již inscenace nepředstavuje virtuosní interpretaci, nýbrž přísnou kontrolu. Vůči inscenaci již text není podkladem, nýbrž souřadnicovou sítí, do níž se vepisuje inscenační výnos v podobě nových formulací. Režisér již nedává herci pokyny, aby byl vyvolán efekt, nýbrž teze, aby k nim zaujal stanovisko. Herec již režisérovi není mimem, jenž se má vtělit do určité role, nýbrž funkcionářem, který ji má zinventarizovat.

Je jasné, že tato funkční proměna spočívá na proměně prvků. Nejlepší možnost vyzkoušet si je poskytla inscenace Brechtova podobenství *Muž jako muž*, která nedávno proběhla v Berlíně.[3] Díky odvážnému a promyšlenému přičinění intendanta Legala se zde povedla nejen jedna z nejlepších inscenací, již bylo v Berlíně v posledních letech možno vidět, ale i dosud jediný vzor epického divadla. Ukážeme si, co profesionální kritice zabránilo dospět k tomuto zjištění. Jakmile se uvolnila tíživá atmosféra premiéry, publikum si k této komedii našlo cestu bez ohledu na veškerou profesionální kritiku. Obtíže, jež provázejí poznání epického divadla, totiž vyjadřují zejména to, že má blízko k životu, zatímco teorie chřadne v babylonském exilu praxe, která nemá s naší existencí nic společného, takže hodnoty kollovské operety lze školometským jazykem estetiky vylíčit snadněji než hodnoty Brechtova dramatu. Zvláště když si toto drama ponechává vůči poezii volné ruce, aby se plně věnovalo výstavbě nového jeviště.

Epické divadlo je gestické. Nakolik při tom bude poetické v tradičním smyslu, je samostatná otázka. Gesto je materiálem epického divadla; jeho úkolem je účelně zhodnotit tento materiál. Ve srovnání

[3] Benjamin má na mysli nastudování hry v Brechtově režii, jehož premiéra proběhla v Berlínském státním divadle 6. 2. 1931.

s naprosto klamnými lidskými vyjádřeními a tvrzeními na jedné straně a s mnohovrstevnatostí a neprůhledností jejich činů na straně druhé má gesto dvě přednosti. Za prvé je lze zfalšovat pouze do určité míry, a čím méně je nápadné a čím je obvyklejší, tím je tato míra menší. Za druhé má na rozdíl od lidských činů a akcí jistý počátek i konec. Tato přísná, zarámovatelná uzavřenost jakéhokoli prvku jednání, které je jakožto celek součástí živého proudu, je dokonce jedním ze základních dialektických fenoménů gesta. Z toho plyne důležitý závěr: tím více gest získáme, čím častěji jednajícího přerušíme. Tak se do popředí epického divadla dostává přerušení děje. V tomto přerušení spočívá formální výkon Brechtových hudebních vstupů s jejich surovými, srdceryvnými refrény. Aniž bychom chtěli předjímat obtížné zkoumání funkce textu v epickém divadle, lze určit, že v jistých případech není jeho hlavní funkcí ilustrovat nebo podpořit děj, nýbrž jej přerušit. Přerušit nejen to, co dělá partner, ale i to, co konáme sami. Retardující charakter přerušení a epizodický charakter rámce jsou tím, co činí z gestického divadla divadlo epické.

Říkává se, že epické divadlo nemá ani tak rozvíjet děj, jako spíše znázorňovat poměry. A zatímco téměř všechna jeho dramaturgická hesla bez povšimnutí zapadla, toto poslední to dotáhlo tak daleko, až způsobilo nedorozumění; což je dostatečný důvod pro to, abychom na ně navázali. Poměry, o nichž hovoří, podle všeho nemohou být ničím jiným než „milieu" dřívějších teoretiků. V tomto pojetí vede zmíněný požadavek – souhrnně řečeno – k obnovení naturalistického dramatu. Nikdo však nebude tak naivní, aby zastával tento postoj. Naturalistické jeviště, které je vším, jen ne pódiem, je naprosto iluzionistické. Nedokáže využít své vědomí, že je divadlem, musí je, stejně jako každé dynamické jeviště, potlačit, aby se mohlo nerušeně věnovat svému cíli, jímž je zobrazení skutečnosti. Naproti tomu epické divadlo si neustále živě a produktivně uvědomuje, že je divadlem. Díky tomuto vědomí je schopno pojednávat o prvcích reality ve smyslu pokusného uspořádání, přičemž situace a poměry stojí na konci tohoto pokusu, nikoli na jeho počátku. Divákovi se tudíž nepřibližují, nýbrž oddalují. Poznává je jakožto reálné poměry nikoli s uspokojením, jako v případě naturalistického divadla, nýbrž s údivem. Tímto údivem dělá epické divadlo nekompromisně a cudně čest sókratovské praxi. V udiveném člověku se probouzí zájem; jedině v něm je zájem přítomen ve svém počátku. A pro Brechtův způsob myšlení není nic více charakteristické

než snaha epického divadla bezprostředně přetavit tento původní zájem v zájem odborný. Epické divadlo se zaměřuje na ty, kdo mají zájem a „nemyslí bezdůvodně". To je však postoj, který sdílejí s masami. Brechtův dialektický materialismus se zcela jednoznačně prosazuje snahou vyvolat v těchto masách odborný zájem o divadlo, který však nesmí jít cestou „vzdělání". „Takové divadlo by se velmi rychle zaplnilo odborníky, stejně jako se jimi zaplnily sportovní haly."[4]

Epické divadlo tudíž poměry nereprodukuje, ale spíše odhaluje. K odhalení poměrů dochází přerušením děje. Nejprimitivnější příklad: rodinná scéna. Znenadání vstupuje cizinec. Matka právě chtěla zmačkat polštář, aby jím mohla hodit po dceři; otec hodlal otevřít okno, aby zavolal strážníka. V této chvíli se ve dveřích objevuje cizinec. „Tablo", jak se říkávalo kolem roku 1900. To znamená: cizinec právě narazil na poměry – zmuchlané lůžkoviny, otevřené okno, poničená výbava. Existuje však optika, v níž se i běžnější scény měšťáckého života jeví podobně. Čím více je zpustošeno naše společenské uspořádání (čím jsme narušenější a čím méně jsme schopni o tomto zpustošení uvažovat), tím nápadnější bude odstup cizince. Takového cizince známe z Brechtových *Pokusů*: je jím švábský „Utis", pandán řeckého Odyssea, jenž navštěvuje jednookého Polyféma v jeho sluji. Keuner (tak se cizinec jmenuje) proniká do doupěte jednooké nestvůry „třídního státu". Oba jsou lstiví, uvyklí trpět, znají svět; oba jsou moudří. Praktická rezignace, která odjakživa pokřivuje veškerý utopický idelismus, nedovoluje Odysseovi myslet na nic jiného než na návrat domů, a tento Keuner ani neopustí práh domu. Miluje stromy rostoucí na dvoře, když ze svého bytu ve čtvrtém poschodí zadního traktu vyráží ven. Přátelé se ho ptají: „Proč nikdy nevyrazíš do lesa, když tolik miluješ stromy?" „Neřekl jsem snad," odpovídá pan Keuner, „že miluji stromy na svém dvoře?" Pana Keunera, tohoto myslitele, o němž Brecht jednou řekl, že bychom ho museli na scénu donést vleže (tak málo ho to tam táhne), chce epické divadlo přimět k tomu, aby pobýval na jevišti. S překvapením zjišťujeme, jak hluboko sahá jeho dějinný původ. Od Řeků totiž evropské jeviště nikdy nepřestalo hledat netragického hrdinu. Navzdory všem renesancím antiky si velcí dramatikové udržovali maximální odstup od autentické řecké podoby

4 B. Brecht, *Versuche 8–10*, 3. sešit, str. 235.

tragiky. Nemůžeme zde popisovat, jak je tato cesta patrná ve středověku u Hroswithy, v mysterijním dramatu, později u Gryphia, Lenze a Grabbeho, a jak ji Goethe zkřížil ve druhém dílu *Fausta*. Nicméně je třeba říci, že tato cesta byla ta nejněmečtější. Pokud vůbec můžeme hovořit o cestě, a ne spíše o pašerácké stezce, po níž k nám přes vznešený, ale neplodný masiv klasiky dorazil odkaz středověkého a barokního dramatu. Tato horská stezka se dnes rýsuje – byť špičatá a zanedbaná – v Brechtových dramatech. Netragický hrdina je součástí této německé tradice. Že máme jeho paradoxní jevištní existenci dostát svou vlastní, záhy rozpoznala nikoli kritika, nýbrž nejlepší muži přítomnosti – myslitelé, jako je György Lukács a Franz Rosenzweig. Již Platón, napsal Lukács před dvaceti lety,[5] poznal nedramatičnost nejvyššího člověka, mudrce. A přesto ho ve svých dialozích přivedl na práh jeviště. Považujeme-li epické divadlo za dramatičtější než dialog (neplatí to vždy), není nutné, aby proto bylo méně filosofické.

Formy epického divadla odpovídají novým formám techniky, kinu i rozhlasu. Epické divadlo stojí na vrcholu techniky. Pokud se ve filmu stále více prosazuje zásada, že publikum musí mít možnost kdykoli „naskočit", že je třeba vyhnout se složitým předpokladům, že každá část musí mít kromě hodnoty pro celek i svou vlastní, epizodickou hodnotu, pak v rozhlase se z této zásady stala striktní nutnost, vždyť publikum může kdykoli zapnout a vypnout svůj přijímač. Epické divadlo poskytuje jevišti tutéž vymoženost. V zásadě se v něm nelze opozdit. Tento rys zároveň prozrazuje, oč větší než újma, kterou epické divadlo způsobilo divadlu jako večernímu povyražení, je rána, kterou tím zasadilo divadlu coby společenské záležitosti. Jestliže se v kabaretu mísí měšťanstvo s bohémou, sceluje-li varieté na jeden večer propast mezi malo- a velkoburžoazií, pak v zamýšleném Brechtově kuřáckém divadle jsou štamgasty proletáři. Ti se nebudou pozastavovat nad požadavkem na herce, který má předvést, jak si žebrák v *Třígrošové opeře* vybírá dřevěnou nohu, takovým způsobem, „aby už jen kvůli tomuto číslu přišli do divadla ještě jednou".[6] Neherovy projekce

5 Srv. G. Lukács, *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*, str. 29 n.

6 B. Brecht, *Versuche 8–10*, 3. sešit, str. 239.

jsou mnohem spíše plakáty k takovým číslům než scénickými dekoracemi. Plakát je nepochybnou součástí „literarizovaného divadla". „Literalizace znamená, že se „ztvárněné" prolne se „zformulovaným", což divadlu umožňuje navázat kontakt s jinými prostředky duchovní činnosti."[7] S jinými prostředky, ba vposled se samotnou knihou. „I do dramatiky je třeba zavést poznámky a porovnávající listování v papírech."[8] Co však plakátují Neherovy obrázky? Podle Brechta „zaujímají postoj k jevištním dějům tím, že skutečný žrout" ve *Vzestupu a pádu města Mahagonny* „sedí před žroutem nakresleným".[9] Dobrá. Kdo mi ale zaručí, že hraný žrout co do reality předčí žrouta nakresleného? Nic nám nebrání v tom, abychom nechali stát hraného žrouta před skutečným, a tak by ten nakreslený vzadu byl skutečnější než ten hraný. Možná, že teprve poté bychom nalezli klíč k silnému a osobitému působení takto inscenovaných míst. Někteří herci se zdají být zmocněnci vyšších mocností, které zůstávají v pozadí. Proto působí stejně jako Platónovy ideje tím, že představují modely věcí. Tak by byly Neherovy projekce materialistickými idejemi, idejemi pravých „poměrů", a jakkoli se přibližují ději, jejich rozechvělé kontury prozrazují, z jak niterné blízkosti se musely odtrhnout, aby se zviditelnily.

Literarizace divadla ve formulacích, plakátech, názvech – jejíž příbuznost s čínskými praktikami je třeba průběžně i odděleně zkoumat – hodlá zbavit jeviště „jeho látkových senzací". Ještě dále týmž směrem pronikl Brecht úvahou, zda by události, které epický herec znázorňuje, neměly být předem známé. „Pak by byly nejvhodnější ponejprv historické události."[10] Ale ani tady bychom se nevyhnuli jisté volnosti, zdůrazňovali bychom nikoli velká rozhodnutí, která jsou očekávána, nýbrž to, co je nesouměřitelné, jednotlivé. „Může to být tak, ale může to být i úplně jinak", to je základní postoj člověka píšícího pro epické divadlo. K látce přistupuje jako baletní mistr k baletce. Především se snaží rozhýbat ji v kloubech až na samu mez jejích možností. Historickým a psychologickým šablonám je vzdálen

7 Tamt., str. 234.

8 Tamt., str. 235.

9 B. Brecht, *Versuche 4–7*, 2. sešit, str. 112.

10 Týž, *Gesammelte Schriften*, XVII, str. 987 (*Anmerkungen zum Lustspiel „Mann ist Mann"*).

stejně jako Strindberg ve svých historických dramatech, poněvadž ten vědomě usiloval o epické, netragické divadlo. Jestliže se v dílech o individuální existenci vracel až ke schématu křesťanských pašijí, ve svých historických hrách razil cestu gestickému divadlu silou kritického myšlení a demaskující ironie. V tomto smyslu vytyčují pole jeho dramatické tvorby kalvárie *Do Damašku* a morität *Gustav Adolf*. Stačí se zadívat z této strany, abychom uviděli, v jak produktivní opozici stál Brecht vůči takzvané „dobové dramatice", kterou se snaží překonat ve svých *Naučných hrách*. Představují okliku přes epické divadlo, jemuž se musí podvolit tezovitá hra. Okliku ve srovnání s Tollerovými či Lampelovými dramaty, které stejně jako německá pseudoklasika „přisuzují primát ideji" a „diváka mají k tomu, aby si přál určitý cíl", čímž „vytvářejí takříkajíc rostoucí poptávku po nabídce".[11] Místo aby se do našich poměrů pouštěl zvnějšku (jako právě jmenovaní), působí Brecht jako prostředník, vpouští je do dialektické kritiky, v níž se logicky proti sobě staví jejich různé prvky; přístavní nakladač Galy Gay ve hře *Muž jako muž* není než jevištěm, na němž se odehrávají rozpory našeho společenského uspořádání. Není snad v Brechtově smyslu příliš troufalé definovat mudrce jako dokonalé jeviště takové dialektiky. Galy Gay je každopádně mudrc. Představuje se jako nakladač, „který nepije, skoro nekouří a je téměř bez vášní".[12] Nepochopí jasnou nabídku vdovy, jíž donesl košík a která se mu za to chce odměnit v noci: „Upřímně řečeno: rád bych si koupil rybu."[13] Přesto je vylíčen jako muž, který „nedokáže říci ne".[14] I to je moudré, neboť tím ponechává prostor rozporům existence tam, kde je lze vposled jedině překonat: v člověku. Pouze ti, kdož jsou „srozuměni", mají šanci změnit svět. Moudrý samotář a prostý člověk Galy Gay tak souhlasí se ztrátou vlastní moudrosti a s tím, že je zařazen k násilníkům anglické koloniální armády. Zrovna vyšel z domovních dveří, aby z podnětu své ženy koupil rybu. A naráží na houf angloindické armády, která při drancování jedné pagody ztratila čtvrtého muže čety. Zbývající tři mají velký zájem co nejrychleji získat nástupce. Galy Gay je člověk,

11 B. Brecht, *Versuche 8–10*, 3. sešit, str. 241.

12 Týž, *Mann ist Mann*, in: tamt., str. 7.

13 Tamt., str. 20.

14 Tamt., str. 24.

který neumí říci ne. Jde s nimi, aniž tuší, co s ním zamýšlejí. Krok za krokem přejímá myšlenky, postoje, návyky, jež musí mít muž ve válce; je zcela předělaný, už ani nepoznává svou ženu, která se ho dopátrala, a nakonec se z něj stává obávaný bojovník a dobyvatel tibetské horské pevnosti. Muž jako muž, nakladač zase žoldák. S žoldáckou přirozeností nakládá stejně jako dříve se svým nakladačstvím. Muž jako muž, to není věrnost své vlastní podstatě, nýbrž ochota přijmout novou.

Neříkej přeci tak přesně své jméno; načpak,
když s ním vždy říkáš i další.
A pročpak tak nahlas říkat své mínění?
Zapomeň na ně, ať znělo jakkoli.
Nevzpomínej přec věcí déle, než
samy trvají.[15]

Epické divadlo zpochybňuje zábavní charakter divadla; otřásá jeho společenskou platností tím, že mu odnímá funkci v kapitalistickém řádu; ohrožuje – a to je třetí bod – kritiku v jejích výsadách. Ty spočívají v odborných znalostech, které kritika opravňují k jistým postřehům o režii a jevištním provedení. Měřítka, která při těchto pozorováních vstupují do hry, podléhají jeho kontrole pouze v těch nejvzácnějších případech. V důvěře v „estetiku divadla", s jejímiž detaily si nikdo nechce příliš lámat hlavu, si je ostatně může nechat pro sebe. Ale pokud již estetika divadla nestojí v pozadí, nýbrž jejím fórem se stává publikum a měřítkem nikoli nervové působení na jednotlivce, ale organizace masy posluchačů, pak kritika v současné podobě již není nad touto masou, nýbrž zůstává daleko pod ní. V okamžiku, kdy se masy diferencují v diskusích, v zodpovědných rozhodnutích, v pokusech zaujmout odůvodněný postoj, v okamžiku, kdy se začíná rozkládat falešná, zastírající totalita „publika", aby ve svém lůně dala prostor stranictví, jež odpovídá skutečným poměrům – v tomto okamžiku zažívá kritika dvojí neštěstí, neboť je odhalen její agentský charakter a zároveň ztrácí kurs. Ať už chce nebo nechce, kritika se tím, že apeluje na „publikum" – které v neprůhledné podobě dosud existuje pro divadlo, pro kino již příznačně nikoli –, stává advokátem toho,

15 B. Brecht, *Gesammelte Werke*, I, str. 345.

co staří nazývali teatrokracií: vládou masy, založenou na reflexech a senzacích, která se ukazuje jako pravý opak postoje zodpovědného kolektivu. V tomto postoji publika se uplatňují „novinky", které vylučují jiné myšlení než to, jež je ve společnosti realizovatelné, a tím se dostávají do protikladu ke všem „renovacím". Napadají totiž základnu, názor, že umění se smí pouze „lehce dotýkat" a že celou šíři životní zkušenosti postihuje výhradně kýč, jímž mohou být zasaženy pouze nižší třídy. Útok na základnu však zároveň popírá vlastní výsady kritiky – to kritika vytušila. Ve sporu o epické divadlo vystupuje výlučně jako jedna ze stran.

„Sebekontrola" jeviště ovšem musí počítat s herci, kteří mají o publiku zcela jinou představu než krotitel o šelmách v kleci; s herci, pro něž není působení účel, nýbrž prostředek. Když se nedávno v Berlíně zeptali ruského režiséra Meyerholda, čím se podle něj jeho herci liší od západoevropských, odpověděl: „Dvojím. Za prvé tím, že jim to myslí, za druhé tím, že myslí materialisticky, nikoli idealisticky." Prohlásit jeviště za morální instituci jsme oprávněni pouze se zřetelem k divadlu, které poznatky pouze nezprostředkovává, nýbrž samo je vytváří. V epickém divadle spočívá herecká výchova v tom, že herec hraje takovým způsobem, jenž ho přivádí k poznání; jeho poznání pak určuje celý způsob jeho hraní nejen obsahově, ale i prostřednictvím temp, pauz a důrazů. Nechápejme to však ve smyslu stylu. Naopak v *Programu* ke hře *Muž jako muž* se píše: „V epickém divadle má herec více funkcí a styl jeho hraní se mění podle toho, které funkce plní." Tuto mnohost možností však ovládá dialektika, jíž se všechny stylové momenty musí podrobit. „Herec musí něco předvést a musí se předvést. Ovšemže něco předvádí tím, že se předvádí, a předvádí se tím, že něco předvádí. I když se obojí překrývá, nesmí se překrývat natolik, aby protiklad (rozdíl) mezi oběma těmito úkoly zmizel." „Zajistit, aby se gesta dala citovat,"[16] to je nejdůležitější výkon herce; musí být schopen uzavřít svá gesta jako sazeč slova. „Epická hra je stavba, kterou musíme vnímat racionálně, jejímž prostřednictvím poznáváme věci; její způsob znázornění musí vycházet vstříc tomuto vnímání." Nejvyšším úkolem epické režie je vyjádřit vztah mezi předváděným jednáním a jednáním, jímž je samotné předvádění. Jestliže celý marxistický

16 B. Brecht, *Versuche 1–3*, 1. sešit, str. 1.

vzdělávací program určuje dialektika mezi postojem vyučování a učení se, pak v epickém divadle, kde se neustále střetává jevištní jednání, jež je předváděno, s jevištním jednáním, jímž je předváděno, vychází najevo něco analogického. Nejvyšší přikázání tohoto divadla zní: „předvést předvádějícího“,[17] tzn. herce jako takového. Taková formulace může někomu připomenout starou Tieckovu dramaturgii reflexe. Kdybychom měli doložit, proč by to bylo zavádějící, museli bychom po točitém schodišti Brechtovy teorie vystoupat do provaziště. Zde nám postačí poukaz na jediný moment: romantika přes veškeré své reflektorické umění nikdy nedostála dialektickému pravztahu, vztahu teorie a praxe, jak o to po svém způsobu usilovala stejně marně jako dnešní dobové divadlo.

Pokud se tedy herec starého jeviště coby „komediant“ někdy podobal farářovi, v epickém divadle stojí po boku filosofa. Gesto demonstruje sociální význam a použitelnost dialektiky. Na člověku si ověřuje poměry. Potíže, které při nastudovávání vyvstávají před režisérem, nelze řešit bez konkrétního vhledu do společenského organismu. Dialektika, na niž má epické divadlo spadeno, není však odkázána na scénický sled v čase, ale spíše se projevuje již v gestických prvcích, které tvoří základ každého časového sledu a které lze označit za prvky jedině nevlastním způsobem, poněvadž nejsou jednodušší než tento sled. Imanentně dialektický poměr je tím, co se bleskově vyjasňuje v situaci coby otisk lidských gest, jednání a slov. Situace, kterou epické divadlo odhaluje, je dialektikou v klidu. Neboť stejně jako u Hegela není časový průběh ani tak matkou dialektiky, jako spíše médiem, v němž se dialektika znázorňuje, není ani v epickém divadle matkou dialektiky rozporuplný sled výroků nebo možných postojů, ale samo gesto. Totéž gesto má Galy Gaye k tomu, aby se přestrojil a aby byl zastřelen. Jedním a týmž gestem se vzdává ryby a kupuje slona. Takováto odhalení uspokojí zájmy publika, sledujícího epické divadlo, v nich si přijde na své. Co se týče odlišení epického divadla coby vážnějšího od obvyklého zábavného divadla, Brecht právem píše, že „haníme-li toto nám nepřátelské divadlo jako pouhou kulinářskou záležitost, pak budíme dojem, že i naše divadlo se brání jakémukoli obveselení, jako bychom si učení či poučení nedokázali představit

[17] Týž, *Versuche 8–10*, 3. sešit, str. 241.

jinak než jako něco, co působí nechuť. Člověk totiž často oslabuje svou vlastní pozici, aby mohl bojovat s protivníkem, a ve snaze radikalizovat účinek boje se připraví o veškerou šíři i platnost svého postoje. Pokud se naše pozice stane pouhou formou boje, je možné, že zvítězí, avšak nedokáže nahradit pozici, kterou porazila. Ovšemže je sám proces poznání, o němž jsme mluvili, slastiplný. Už jen to, že člověka lze určitým způsobem poznat, probouzí triumfální pocity, stejně jako to, že jej nelze poznat zcela, definitivně, neboť je nevyčerpatelný, poněvadž v sobě nese a ukrývá mnohé možnosti (z čehož pramení jeho schopnost rozvoje), je poznání, které působí slastně. Skutečnost, že jej může změnit prostředí a že on sám může toto prostředí měnit, tzn. manipulovat s důsledky, to vše probouzí pocit slasti. Ovšem nikoli tehdy, chápeme-li člověka jako něco mechanického, beze zbytku použitelného, bezrozporného, jak k tomu dnes dochází vinou určitých společenských poměrů. Údiv, který zde tedy musíme vložit do aristotelské formule o působení tragédie, je třeba pokládat za určitou schopnost, jíž se lze učit“.

Vzdutí v reálném proudu života, okamžik, kdy se jeho tok zastavuje, pocíťujeme jako návrat vlny: údiv je tímto zpětným proudem. Jeho předmětem je dialektika v klidu. Je to skála, z níž hledíme do proudu věcí, o němž si ve městě Jehoo („jež je vždy plné, a nikdo tu nezůstává“) zpívají píseň začínající slovy:

Neulpívej na vlně,
jež se ti na noze láme,
dokud ve vodě stojíš,
nové se o ni zlomí.[18]

Pokud se však proud věcí láme o tuto skálu údivu, pak není rozdílu mezi lidským životem a slovem. V epickém divadle obojí představuje pouze hřeben vlny. Díky epickému divadlu existence vystříkne z koryta času, okamžik se třpytivě zastaví v prázdnu a zase se vrátí do řečiště.

[18] B. Brecht, *Lied vom Fluß der Dinge*, in: týž, *Gesammelte Werke*, I, str. 337.

Walter Benjamin
Výbor z díla
I
Literárněvědné studie

Vydalo nakladatelství OIKOYMENH jako 76. svazek v řadě *Knihovna novověké tradice a současnosti*. Z německých textů uspořádal a přeložil Martin Ritter. Odpovědný redaktor Aleš Urválek. Technická redakce Vladimír Nedvídek. Obálku navrhl Zdeněk Ziegler. Sazba martin.tresnak@gmail.com. Tisk *Alfaprint* Praha. Vydání první, Praha 2009.