

89 - w/ m!  
a droll?

112 Jordan pollster  
116 - " -  
123 from Court

Peters' 1111 201

S

**otázky a názory**

bertolt brecht

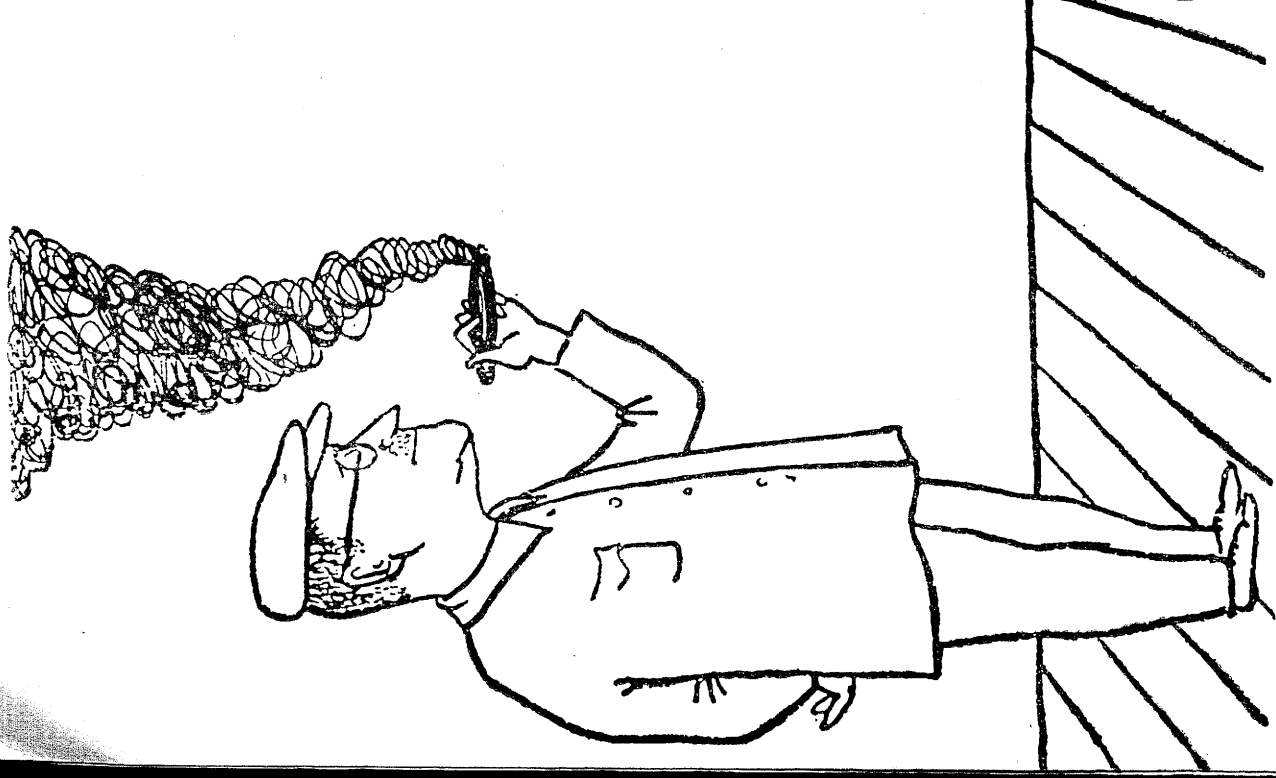
myšlenky

svazek

**7**

# bertolt brecht

## myšlenky



československý spisovatel

Praha 1958

## dá se dnešní svět zobrazit na divadle?

Se zájmem se dovidám, že Friedrich Dürrenmatt v jednom rozhovoru o divadle položil otázku, dá-li se dnešní svět ještě vůbec zobrazit na divadle.

Jakmile je tato otázka jednou položena, myslím, že je třeba ji připustit. Minul už čas, kdy zobrazení světa na divadle musilo být výlučně věcí prožitku. Aby se stalo prožitkem, musí být pravdivé.

Je mnoho lidí, kteří konstatují, že prožitek v divadle je stále slabší, méně lidí však pozoruje, že zobrazovat dnešní svět je čím dále tím obtížnější. Právě tento poznatek podnítl některé z nás dramatiků a režisérů, abychom se dali do hledání nových uměleckých prostředků.

Já sám, a vy jako odborníci to víte, jsem se jednou pokusil dostat dnešní svět, dnešní soužití lidí do zorného pole divadla.

Když toto píši, sedím jen několik set metrů od

velkého divadla, vybaveného dobrými herci a vším potřebným technickým zařízením; v tomto divadle mohu s četnými, vesměs mladými spolupracovníky ledacos vyzkoušet, na stolech kolem sebe mám knihy modelů s tisíci fotografiemi z našich inscenací a s mnoha více či méně přesnými popisy nejrozličnějších problémů a jejich dosavadních řešení. Mám tedy všechny možnosti, ale nemohu říci, že by dramaturgie, kterou z určitých důvodů nazývám nearistotelovskou, a příslušný epický způsob hraní byly o ní m řešením. Jedno však se vyjasnilo: Dnešní svět lze dnešním lidem vyličit jen tehdy, líčíme-li jej jako svět, který lze změnit.

Dnešní lidé oceňují otázky pro odpovědi. Dnešní lidé se zajímají o poměry a události, proti nimž mohou něco dělat.

Před lety jsem viděl v jedné novinách fotografii, která z reklamních důvodů ukazovala Tokio zničené zemětřesením. Většina domů se zřítila, ale několik moderních budov se zachovalo. Titulek zněl: Steel Stood – Ocel zůstala stát. Srovnajte toto vyličení s klasickým líčením výbuchu Etny od Plinia staršího a naleznete u něho typ líčení, který musejí dramatikové tohoto století překonat.

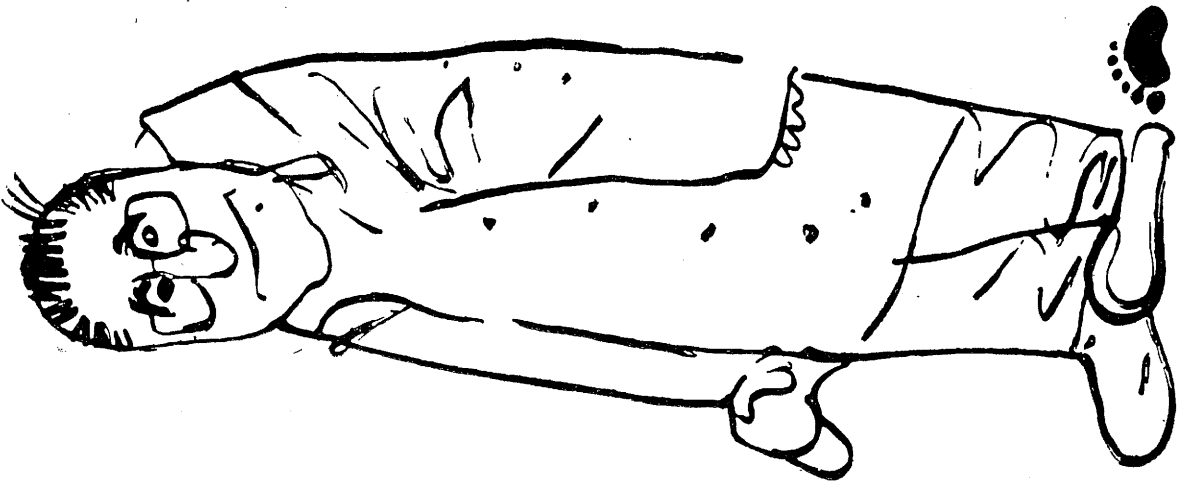
Ve století, jehož věda dokáže přírodu tak měnit, že se svět již téměř zdá být obyvatelný, nelze už nadlouho líčit člověku člověka jako oběť, jako předmět neznámého, ale pevně daného prostředí. Z hlediska kopacího míče by sotva šlo koncipovat zákonitosti pohybu.

Proto totiž, že povaha lidské společnosti – na

rozdíl od povahy přírody v obecném slova smyslu – byla udržována v temnotách, stojíme teď, jak nás ujišťují ohromení vědci, před možností nadobro zničit planetu, sotva jsme ji udělali obyvatelnou.

Nepřekvapí Vás, řeknu-li Vám, že otázka, lze-li vyličit svět, je otázkou společenskou. Soudit jsem tak po mnoho let a žiji teď ve státě, kde se vynakládá nesmírné úsilí, aby se společnost změnila. I když třeba odsuzujete prostředky a způsoby – ostatně doufám, že je znáte opravdu, nikoliv z novin –, i když třeba neakceptujete právě tento ideál nového světa – doufám, že i tento ideál znáte –, přece asi nepochybujete, že se ve světě, v němž žiji, pracuje na proměně světa, na proměně soužití lidí. A snad mi přisvědčíte, že dnešní svět změnu potřebuje.

Pro tento malý článek, a já Vás prosím, abyste jej považoval za přátelský příspěvek k Vaší diskusi, snad postačí, vyjádřím-li buď jak buď svůj názor, že dnešní svět se na divadle zobrazit dá, avšak jenom tehdy, pojímáme-li jej jako svět, který lze změnit.



## pět obtíží při psaní pravdy

Kdo dnes chce bojovat proti lži a nevědomosti a psát pravdu, musí překonat přinejmenším pět obtíží. Musí mít **odvahu** psát pravdu, přestože se všude potlačuje; musí mít **moudrost** rozpoznat pravdu, přestože se všude zastírá; musí zvládnout **umění** ozřejmit, že pravda je zbraň; musí mít **soudnost** vybrat si ty, v jejichž rukou bude účinná; musí si osvojit **lživost**, jak ji mezi těmito lidmi rozšiřovat. Tyto obtíže jsou veliké pro ty, kteří píšou za vlády fašismu, existují však i pro ty, kteří byli vyhnáni nebo uprchli, ba i pro takové spisovatele, kteří píšou v zemích měšťácké svobody.

### 1 odvaha psát pravdu

Zdá se samozřejmostí, že autor má psát pravdu v tom smyslu, že ji nemá potlačovat nebo zamlčovat a že nemá psát nic nepravdivého. Nemá se sklánět před mocnými, nemá podvádět slabé. Je ovšem velmi těžké nesklánět se před mocnými a velmi výhodné podvádět slabé. Nelíbit se majetným znamená zřít se majetku. Zřít se zaplacením za vykonanou práci znamená za jistých okolností zřít se práce vůbec, a nepřijmout slávu od moc-

ných znamená začasť nepřijmout síavu vůbec. K tomu je zapotřebí odvahy. Doby největšího útlaku jsou namnoze dobami, kdy se mnoho mluví o velikých a vznešených věcech. Je zapotřebí odvahy mluvit v takových dobách o tak nízkých a nepatrných věcech, jako je jídlo a bydlení pracujících, uprostřed mohutného pokřiku, že hlavní věcí je odříkání. Jsou-li rolníci zaplavováni poctami, je odvázné mluvit o strojích a levném krmivu, které by jim poctivanou práci ulehčily. Vykřikují-li všechny vysilačky, že člověk bez vědění a vzdělání je lepší než člověk vědoucí, pak je odvázné se ptát: pro koho lepší? Je-li řeč o dokonalých a nedokonalých rasách, je odvázné ptát se, zdali ty hrozné nestvůrnosti nejsou plodem hladu a nevědomosti a války. Právě tak je třeba odvahy, aby člověk řekl pravdu sám o sobě, o sobě, jenž byl poražen. Mnozí, kteří jsou pronásledováni, ztrácejí schopnost poznat své chyby. Pronásledování se jim zdá vrcholem bezpráví. Pronásledující jsou zlí právě proto, že pronásledují, a oni, pronásledovaní, jsou pronásledováni pro svou dobrotivost. Ale toto dobro bylo přemoženo, poraženo a znemožněno, a bylo tedy dobrem slabým, dobrem špatným, neudržitelným, nespolehlivým: neboť není možné přiznat dobru slabost jako dešti jeho vlhkost. Říkat, že **dobří nebyli poraženi proto, že byli dobří, nýbrž proto, že byli slabí, k tomu je zapotřebí odvahy.** Pravda se ovšem musí psát v boji s nepravdou a nesmí být něčím všeobecným, nedostupným, mnohoznačným. Tak všeobecná, nedostupná, mnohoznačná je přece právě nepravda. Prohlásí-li se o někom, že řekl pravdu, jistě nejdříve někteří nebo mnozí nebo jeden řekl něco jiného, lež nebo něco všeobecného, ale on řekl pravdu, něco praktického, skutečného, nepopíratelného, to, oč šlo.

Málo odvahy je zapotřebí k všeobecným stížnostem na špatnost světa a na triumf surovosti a k vyhrůžování triumfem ducha – v části světa, kde je to ještě dovoleno. Tam mnozí vystupují, jako by na

ně byla namířena děla, zatím co jsou na ně namířena toliko divadelní kukátka. Vykřikují své všeobecné požadavky do světa přátel bezúhonných lidí. Žádají všeobecnou spravedlnost, pro niž nikdy nic neudělali, a všeobecnou svobodu dostat část kořisti, z níž dlouho dostávali podíl. Považují za pravdu jen to, co hezky zní. Je-li pravda něco vyčísitelného, suchého, faktického, něco, co s námahou hledáme a co si žádá studia, pak to není pravda pro ně, není to nic, co by je opájelo. Mají jen větší vzezření těch, kdož říkají pravdu. Svízel je v tom, že **nevědí, co je pravda.**

## 2 moudrost rozpoznat pravdu

Poněvadž je obtížné psát pravdu, neboť se všude potlačuje, zdá se mnohým, že je to jen věc smýšlení, zdali se pravda píše či nepíše. Domnívají se, že je k tomu zapotřebí pouze odvahy. Zapomínají na druhou obtíž, na obtíž **najít** pravdu. Nedá se říci, že najít pravdu je snadné.

Především není ani snadné vypátrat, o které pravdě stojí za to mluvit. Tak na příklad nyní, viditelně před celým světem, klesá jeden z velkých civilizovaných států za druhým do nehlubšího barbarství. Nadto každý ví, že vnitřní válka, vedená nejstrašlivějšími prostředky, může se každým dnem přeměnit ve vnější válku, po níž z našeho světa dříve zbudě možná jen hromada trosek. To je bezpochyby pravda, ale je ovšem ještě více pravd. Tak např. není nepravdivé, že židle mají sedací plochy a že déšť padá seshora dolů. Mnozí básníci píší pravdy tohoto druhu. Podobají se malířům, kteří pokrývají stěny potápějících se lodí zátišími. Naše prvá obtíž pro ně neexistuje, a přece mají dobré svědomí. Nezviklatelní mocnými, ale nezvikláni ani křikem znásilňovaných, malují si své obrázky. Nesmyslnost jejich počínání vyvolává i v nich samých „hluboký“ pesimismus, který prodávají za slušné ceny a k němuž by měli vůči těm-



to mistrům a těmto koupím spíše oprávnění druzí lidé. Přitom není ani snadné rozeznat, že jejich pravdy jsou jako ty pravdy o židlich nebo o dešti: znějí obvykle docela jinak, tak jako pravdy o důležitých věcech. Neboť umělecká tvorba spočívá přece právě v tom, že se nějaké věci dodá vdhy.

Teprve při přesném zkoumání poznáme, že tito umělci jenom říkají, že židle je židle a že nikdo nemůže udělat nic proti tomu, aby déšť nepadal dolů.

Tito lidé nenalézají pravdu, o které stojí za to psát. Jiní opět se skutečně zabývají nejnaléhavějšími úkoly, nebojí se ani držitelů moci ani chudoby, přesto však nejsou s to pravdu najít. Chybějí jim znalosti. Jsou plni starých pověr a slavných předsudků, jež byly v dávných dobách často krásně formulovány. Svět je pro ně příliš spletitý, neznají fakta a nevidí souvislosti. Kromě názoru je třeba znalostí, které si lze osvojit, a metod, jimž se lze naučit. V tomto čase zmatků a velkých změn je nezbytná pro všechny, kdož píšou, znalost materialistické dialektiky, ekonomie a dějin. Lze si ji osvojit z knih i praktickým návodem, což se ovšem neobejde bez píle. Mnohé pravdy, kusé pravdy nebo věcné skutečnosti, které vedou k jejímu nalezení, lze objevit jednodušším způsobem. Chceme-li hledat, je dobře mít metodu, ale můžeme nalézat i bez metody, ba i bez hledání. Ale takovouto náhodnou cestou sotva dosáhneme takového zobrazení pravdy, aby lidé na základě tohoto zobrazení věděli, jak mají jednat. Lidé, kteří sepisují jenom drobná fakta, nejsou s to věci tohoto světa ozřejmit. Pravda však má jenom tento účel, žádný jiný. Takoví lidé nedorostli požadavku psát pravdu. Chceme-li někdo psát pravdu a je-li schopen ji poznat, zbývají mu ještě tři obtíže.

### 3 umění ozřejmit, že pravda je zbraň

Pravda se musí říkat kvůli důsledkům, které z ní plynou pro jednání. Jako příklad pravdy, z níž nelze vyvodit žádné důsledky nebo z níž lze vyvodit důsledky pochybné, poslouží nám velmi rozšířený názor, že v některých zemích panují špatné poměry, které pocházejí z barbarství. Podle tohoto pojetí je fašismus vina barbarství, která postihla některé země jako **živeiná pohroma**.

Podle tohoto pojetí je fašismus novou, třetí mocí vedle kapitalismu a socialismu (a nad nimi); nejen socialistické hnutí, ale i kapitalismus by podle toho mohly bez fašismu dále existovat atd. To je ovšem fašistické tvrzení, kapitulace před fašismem, fašismus je historická fáze, do níž kapitalismus vstoupil, tudíž něco nového a zároveň starého. Kapitalismus existuje ve fašistických zemích už jen jako fašismus a **proti fašismu je možno bojovat jedině jako proti kapitalismu, jako proti nejobnavnějšímu, nejdržejšímu, nejdrtivějšímu a nejobvodnějšímu kapitalismu**.

Jakpak chce teď někdo říkat pravdu o fašismu, s nímž nesouhlasí, nechce-li říkat nic proti kapitalismu, který jej plodí? Jak má být potom jeho pravda použitelná?

Ti, kdož jsou proti fašismu, aniž jsou proti kapitalismu, ti, kdož nařikají nad barbarstvím, které pochází z barbarství, podobají se lidem, kteří chtějí sníst svůj podíl z telete, tele však nemá být poraženo. Chtějí tele sníst, ale nechtějí vidět krev. Lze je uspokojit tím, když si řezník umyje ruce, nežli jim maso předloží. Nejsou proti vlastnickým poměrům, které vedou k barbarství, jsou pouze proti barbarství. Pozvedají svůj hlas proti barbarství a činí tak v zemích, v nichž panují tytéž vlastnické poměry, kde si však řezníci ještě myjí ruce, nežli maso předloží.

Hlasité obžaloby barbarských opatření působí

snad krátký čas, dokud posluchači věří, že v jejich zemích by k takovým opatřením nemohlo dojít. Jisté země jsou s to udržet si ještě své vlastnické poměry s menší mírou násilných prostředků nežli jiné země. Jim prokazuje demokracie ještě služby, k jakým jiné země musí použít násilí, zaručují jim totiž vlastnictví výrobních prostředků. Monopol na továrny, doly, pozemky vyvolává všude barbarství poměry; ty jsou však méně viditelné. Barbarství se projevuje, jakmile se dá monopol ubránit už jen otevřeným násilím.

Některé země, které dosud nemají zapotřebí zřít se kvůli barbarství monopolům i formálních záruk právního státu ani takových příjemností, jako je umění, filosofie, literatura, naslouchají obzvláště rády takovým hostům, kteří obviňují svou vlast, že se těchto příjemností zřekla, protože jim z toho plynou výhody ve válkách, jež se očekávají. Máme snad říkat, že pravdu poznali ti, kteří např. hlasitě požadují neúspěšný boj proti Německu, „neboť Německo je v této době opravdovým domovem zla, filiálkou pekla, sídlem Antikristovým“? Řekněme raději, že jsou to pošetilí, bezmocní a škodliví lidé. Neboť důsledkem tohoto zřátu je požadavek, aby tato země byla vyhlazena. Celá země se všemi svými lidmi, neboť jedovatý plyn si nevyhledává viníky, když usmrcuje.

Lehkovážný člověk, který pravdu nezná, vyjadřuje se všeobecně, vznešeně a nepřesně. Blábolí o „těch“ Němcích, nařiká nad „tím“ zlem a posluchač v nejlépeším případě neví, co dělat. Má se rozhodnout, že nebude Němcem? Zmizí peklo, bude-li dobrý? Téhož druhu jsou i tlachy o barbarství, jež vzniká z barbarství. Podle nich barbarství pochází z barbarství a končí mravností, k níž vede vzdělání. To všechno je vyjádřeno zcela všeobecně, nikoli proto, aby z toho vyplynuly důsledky pro jednání, a neříká to v podstatě nikomu nic.

Takové výklady ukazují jen několik málo článků z řetězce příčin a vydávají určitě hnací síly za síly

neovladatelné. V takových výkladech je mnoho temného, co kryje síly, které připravují katastrofy. Trochu světla, a už se objeví jako viníci katastrof lidé! Neboť žijeme v době, kdy osudem člověka je člověk.

Fašismus není žádná přírodní katastrofa, kterou lze pochopit z „přirozené“ lidské povahy. Ale i přírodní katastrofy jsou někdy podány tak, že to je hodno člověka, protože se apeluje na jeho sílu k boji.

V mnoha amerických časopisech se po velikém zemětřesení, které zničilo Jokohamu, objevily fotografie, na nichž bylo vidět samé sutiny. Pod tím byl nápis „Steel Stood“ (ocel zůstala stát), a opravdu, kdo na první pohled viděl jen ruiny, upozoroval nyní, upozorněn textem pod obrázkem, že několik vysokých budov zůstalo stát. Z popisů, kterými lze charakterisovat zemětřesení, jsou nejsporně nejdůležitější popisy stavebních inženýrů, které si všimají půdních přesunů, síly otřesů, uvolňujícího se tepla atd. a vedou ke konstrukcím, jež zemětřesení odolají. Kdo chce popsat fašismus a válku, veliké katastrofy, které nejsou katastrofami přírodními, musí předložit proveditelnou pravdu. Musí ukázat, že to jsou katastrofy, které obrovským masám lidí pracujících bez vlastních výrobních prostředků připravují majitelé těchto prostředků.

Má-li se s úspěchem psát pravda o špatných poměrech, musí se psát tak, aby se daly poznat jejich příčiny, jimž je možno zabránit. Poznají-li lidé tyto příčiny, mohou proti špatným poměrům bojovat.

#### 4 soudnost vybrat si ty, v jejichž rukou bude pravda účinná

Staletými zvyklostmi obchodu s písemnostmi na trhu názorů a popisů, tím, že písařům byla odňata

## 5 Istivost šířit pravdu mezi mnoha lidmi

Četní lidé – hrdí na to, že mají odvahu k pravdě, šťastní, že jí našli, znavení možná prací, již je třeba, aby byla pravda podána přístupně, netrpělivě čekající na zakročení těch, jejichž zájmy hájí – tito četní lidé nepovažují za nutné používat při šíření pravdy ještě i zvláštní Istivosti. Tak ztratí často jejich práce celý svůj účinek. Ve všech dobách se k šíření pravdy, byla-li potlačována a zastírána, používalo Isti. **Konfucius** falšoval státní, vlastenecký historický kalendář. Změnil jen jistá slova. Stálo-li tam, že „vládce provincie Kun dal usmrtit filosofa Vana, protože řekl to a to“, dosadil Konfucius namísto usmrtit „zavraždit“. Stálo-li tam, že tyran ten a ten zahynul při atentátu, dosadil „byl odstraněn“. Tímrazil Konfucius cestu novému hodnocení historie.

Kdo říká v naší době **obyvatelstvo místo národ** a **pozemkové vlastnictví místo půda**, nepodporuje už tím mnohé lži. Odmíná slovům jejich pochybnou mystiku. Slovo národ znamená jistou jednotnost a naznačuje společné zájmy, mělo by se ho tedy používat, jen mluví-li se o více národech, protože nanejvýš pak si lze představit společné zájmy. Obyvatelstvo jednoho kraje má různé, i protichůdné zájmy, a to je pravda, která se potlačuje. Tak i ten, kdo říká půda a líči nosům a očím polnosti, hovoří o jejich zemitě vůni a o jejich barvě, podporuje lži vládnoucích; neboť nezáleží na úrodnosti půdy, ani na lásce člověka k této půdě, ani na pílí, nýbrž hlavně na ceně obilí a na ceně práce. Ti, jimž plynou z půdy zisky, nejsou totožní s těmi, kteří na ní pěstují obilí, a bursy vůni hroudy neznaří. Voni po něčem jiném. Naproti tomu správné slovo je pozemkové vlastnictví; lze jím méně podvádět. Místo slova **disciplína** by se tam, kde vládné útlak, mělo používat slova **poslušnost**, protože disciplína je možná i bez vládců a je proto

starost o to, co napsal, nabyt autor dojmu, že jeho zákazník nebo objednavatel, jeho prostředník, přídává jeho výtvoři všem lidem. Myslel si: já mluvím a kdo slyšet chce, ten mě slyší. Ve skutečnosti mluvil; a slyšeli ho ti, kdo mohli platit. Jeho slova neslyšeli všichni a kdo je slyšeli, nechtěli slyšet všechno. O tom už bylo řečeno mnoho, i když pořád ještě příliš málo; chci zde jen vyzvednout to, že z původního „psát někomu“ se stalo jen „psát“. Pravdu však nelze prostě psát; nutno ji psát **někomu**, kdo si s ní může nějak poradit. Poznání pravdy je proces společný autorům i čtenářům. Aby člověk mohl dobré věci říkat, musí umět dobře naslouchat a musí dobré věci slyšet. Pravda se musí říkat s rozmyslem a s rozmyslem se musí i přijímat. A pro nás, kteří píšeme, je důležité, komu ji říkáme a kdo ji říká nám.

Musíme pravdu o špatných poměrech říkat těm, pro něž jsou tyto poměry nejhorší, a musíme se jí od nich dovídat. Nesmíme mluvit jen k lidem určitého smýšlení, ale i k lidem, jimž toto smýšlení na základě jejich situace přísluší. A vaši posluchači se mění neustále! Ba i s katy se dá mluvit, když už nedostávají peníze za věšení nebo když nebezpečí je příliš veliké. Bavorští sedláci byli proti jakémukoli převratu, ale bylo možné získat je pro převrat ve chvíli, kdy se po dosti dlouhé válce jejich synové vraceli domů a v hospodářství už pro ně nebylo místo.

Pro pisící lidi je důležité zvolit pro pravdu správný tón. Obvykle je slyšet tón velmi něžný, lkavý, hlas lidí, kteří nejsou s to ublížit ani mouše. Kdo tenhle tón zaslechne a je v bídné situaci, tomu je ještě bídňější. Tak mluví lidé, kteří možná nejsou nepřítel, ale rozhodně to nejsou žádní spolumojovníci. Pravda je něco válečnického, nebojuje jenom proti nepravdě, nýbrž proti určitým lidem, kteří nepravdu šíří.

ušlechtlejší než poslušnost. A lepší než slovo. **čest** je výraz **lidská důstojnost**. Při něm nezmižijí jednotlivci tak snadno ze zorného pole. Vždyť víme, jaká sebranka se hrne, aby směla hájit čest národa! A jak marnotratně rozdílejí sytí čest tím, kteří je nasycují, ačkoli sami hladovějí. Lstí Konfuciový lze použít i dnes. Konfucius nahradil neospravedlnitelné úsudky z historie národa úsudky ospravedlnitelnými. Angličan **Thomas More** popisoval v jedné utopii zemi, v níž panovaly spravedlivé poměry – tato země se velmi lišila od země, v níž žil, ale velmi se jí podobala, až na ty poměry!

**Lenin**, ohrožený carskou policií, chtěl vylíčit, jak ruská buržoasie vykořisťuje a utlačuje ostrov Sachalin. Dosadil místo Ruska Japonsko a místo Sachalinu Koreu. Metody japonské buržoasie připomínaly všem čtenářům metody ruské buržoasie na Sachalinu, ale spis nebyl zakázán, protože Japonsko bylo s Ruskem znepřáteleno. Mnoho věcí, které se v Německu nesmějí říkat o Německu, smějí se říkat o Rakousku. Je mnoho lstí, jimiž lze oklamat podezíravý stát.

**Voltaire** bojoval proti církevní víře v záznaky tím, že napsal galantní báseň o Panně orleánské. Popisoval záznaky, které se bezpochyby musily stát, aby mohla Johanka v armádě a u dvora a mezi mnichy zůstat pannou.

Eleganci svého stylu a tím, že líčil erotická dobrodružství z bujného života vládnoucích, svedl pánstvo k tomu, že obětovalo náboženství, které jim opatrovalo prostředky pro tento uvolněný způsob života. Ba umožnil tak, že se jeho práce nezákonnými cestami dostaly k těm, jimž byly určeny. Mocní páni z řad jeho čtenářů podporovali nebo trpělivě šířili jeho děl. Obětovali tak policii, která ochraňovala jejich zábavy. A veliký **Lucretius** výslovně zdůrazňuje, že si pro šíření epikurejského ateismu velmi mnoho slibuje od krásy svých veršů. Vysoká literární úroveň může být vskutku ochranou výpovědi. Mnohdy ovšem vzbuzuje i podezření. Pak

lze uvažovat o tom, jak tuto úroveň třeba úmyslně snížit. Dochází k tomu např. tehdy, když v opovrhované formě kriminálního románu vpašujeme na nenápadná místa líčení špatných poměrů. Taková líčení by kriminální román naprosto ospravedlnila. Veliký **Shakespeare** snížil úroveň na základě mnohem nepodstatnějších úvah, když napsal s úmyslnou matností řeč, s níž Coriolanova matka vystupuje proti synovi táhnoucímu na otcovské město – chtěl, aby byl Coriolanus od svého plánu odvrácen nikoli skutečnými důvody nebo hlubokým pohnutím, nýbrž jistou pohodlností, s níž se poddal starému zvyku. U Shakespeara v řeči Antoniově nad mrtvolou Caesarovou nalezneme i příklad listivě rozšiřované pravdy. Antonius ustavičně zdůrazňuje, že Caesarův vrah Brutus je ctihodný muž, ale popisuje i jeho čin, a popis tohoto činu je působilivější nežli popis jeho strújce; řečník se tak sám dá přemoci skutečností; obdaří je větší výmluvností nežli „sebe sama“. **Egyptský básník**, který žil před čtyřmi tisíci lety, použil podobné metody. Byla to doba velkých třídních bojů. Dosud vládnoucí třída se jen s námahou ubránila svému velkému odpůrci, dosud sloužící části obyvatelstva. V básni vystoupí u vládcova dvora mudrc a vyzývá k boji proti vnitřním nepřítelům. Dlouho a důrazně líčí nepořádky, které způsobilo povstání nižších vrstev. Toto líčení vypadá takto:

Je to přece tak: Vznešení jsou samý nářek a nepatrní samá radost. Každé město praví: Nechte nás vypudit silně z našeho středu. Je to přece tak: Úřady se otvírají a listiny se z nich odnášejí; z nevolníků se stávají páni.

Je to přece tak: Synáčka ze vznešeného rodu už nepozná nikdo; dítě vládkyně stává se dítětem její otrokyně.

Je to přece tak: Měšťany zapřáhli k žernovům. A ti, kdož nikdy nespátíli světlo dne, vyšli z temnot.

Je to přece tak: Obětní skříňky z ebenového dřeva se rozbíjejí; z drahocenného sesnemového dřeva se štípou postele.  
Hle, residence se zhroutilá v jedině hodině.

Hle, z chudáků této země stali se boháči.

Hle; kdo neměl chleba, má nyní stodolu; zásoby jeho sýpky jsou majetkem jiného.

Hle, člověku dělá dobře, když nic nejlí.

Hle, kdo neměl ani zrno, má nyní stodoly; kdo si chodil pro obilní podporu, sám nyní dohlíží na její rozdělení.

Hle, kdo neměl ani spřežení volů, má jich teď houfy; kdo si nemohl opatřit zvířata za svůj pluh, má nyní stáda dobytka.

Hle, kdo si nemohl vystavět komoru, má nyní čtyři stěny.

Hle, hodnostáři hledají přístřeší v sýpce; kdo stěží si směl odpočinout na hradbách, má nyní lůžko.

Hle, kdo dříve si nevytesal člun, má nyní lodí; když jejich majitel za nimi hledí, nejsou už jeho.

Hle, kdož měli šatstvo, jsou nyní v hadrech; kdo tkal jen pro jiné, má nyní jemné prádlo.

Boháč spí žizniv; kdo jindy ho prosil o přízeň, má nyní silné pivo.

Hle, kdo vůbec nerozuměl hře na harfu, má nyní harfu sám; ten, před nímž se nezpívalo, velebí nyní hudbu.

Hle, kdo z bídý spal s ženou beze sňatku, nalézá nyní dámy; ta, co se zhlížela ve vodě, má nyní zrcadlo.

Hle, nejvyšší páni země pobíhají bez zámeštnání. Velkým už nikdo nic nehlasí. Kdo byl poslem, vysílá teď jiného posla...

Hle, tady je pět mužů, které vyslal jejich pán. Říkají: Chod si teď touto cestou sám, my jsme u cíle.

Je jasné, že toto je líčení nepořádku, jenž se musí utlačovaným jevit jako stav velmi vábívý. A přece lze básníka těžko chytat za slovo. Výslovně tyto poměry odsuzuje, byť špatně...

**Jonathan Swift** v jedné brožůře navrhoval, aby se děti chudých nakládaly do soli a prodávaly jako maso. Pak prý země dosáhne blahobytu. Pořídil přesné výpočty, které dokazovaly, že se dá mnoho ušetřit, když se lidé ničeho nezaleknou.

Swift si nasadil masku hlupáka. Ve věci, jejíž nedostatek musila být každému zřejmá, obhajoval s velkým vzletem a s velikou důkladností jistý způsob myšlení, který sám nenáviděl. Každý mohl být chytřejší nebo alespoň humánnější nežli Swift, zvláště ten, kdo až dosud nezkoumal jisté názory až do důsledků, které z nich plynou.

**Propagovat myšlení, ať už v kterékoli oblasti, je věcí potlačovaných prospěšné.** Taková propaganda je velmi potřebná. Za vlády, které slouží vykořisťování, považuje se myšlení za něco nízkého.

Za nízké se považuje to, co je prospěšné těm, kdož jsou utlačováni. Za nízkou se považuje stálá stárost o nasycení; zhrdání poctami, jež se slibují obhájčům země, kteří v ní hladovějí; pochybnosti o vůdci, když vede do neštěstí; nechuť k práci, která člověka neužívá; odpor proti nátlaku jednat nesmyslně; lhostejnost k rodině, které by už zájem nepomohl. Hladovějícím se spílá jako žroutům, kteří nemají co hájit, jako zbabelcům, kteří pochybují o svém utlačovateli, jako lidem, kteří pochybují o své vlastní síle, kteří chtějí mzdu za svou práci, jako lenochům atd. Za takových vlády se myšlení všeobecně považuje za nízké a má špatnou pověst. Nikde se už myslit neučí, a kde se myšlení vyskytne, je pronásledováno. Přesto jsou pořád oblasti, kde je možno na úspěchy myšlení beztržně poukázat; to jsou ony oblasti, v nichž diktatura myšlení potřebují. Tak je např. možno dokazovat úspěchy myšlení v oblasti válečné vědy a techniky. Myšlení je také zapotřebí, má-li se pomoci organizace a vynalézáním náhražkových

látek šetřit zásobami vlny. Zhoršení potravin, výcvik mládeže pro válku, to vše si žádá myšlení: lze to popsat. Chválu války, neuváženého cíle tohoto myšlení, lze listivě pomínout; tak může myšlení, plynoucí z otázky, jak nejlépe vést válku, navodit otázku, má-li tato válka smysl, a může se ho použít při otázce, jak nesmyslné válce nejlépe zabránit.

Tuto otázku je samozřejmě obtížné klást veřejně. Může tedy propagované myšlení zůstat nevyužitkováno, to znamená minout se účinkem? Může. Aby v době, jako je naše, zůstal zachován útlak, sloužící vykořisťování jedné (větší) části obyvatelstva částí druhou (menší), je zapotřebí zcela určitého základního postoje obyvatelstva, který musí převládnout ve všech oblastech. Objev v oblasti zoologie, jako je objev Angličana **Darwina**, mohl se stát vykořisťování pojednou nebezpečný; přesto se o něj nějakou dobu zajímala toliko církev, kdežto policie ještě nic nepozorovala. V posledních letech vedlo bádání fyziků v oblasti logiky k důsledkům, které přece jen mohly být nebezpečné četným článkům víry, sloužícím útlaku. Pruský státní filosof Hegel, zabývající se obtížnými výzkumy v oblasti logiky, odkázal Marxovi a Leninovi, klasikům proletářské revoluce, metody nedocenitelné hodnoty. Vědy se vyvíjejí ve vzájemné souvislosti, ale nerovnoměrně, a stát není schopen všechno postřehnout. Předbojovníci pravdy mohou si vybrat bojová stanoviště, která jsou poměrně nepozorována. Všechno záleží na tom, aby se učilo správnému myšlení, myšlení, které všechny věci a jevy zkoumá z hlediska pomíjivosti a změnitelnosti. Vládoucí mají velký odpor vůči prudkým změnám. Chtěli by, aby všechno zůstalo při starém, nejlépe na tisíc let. Nejlépe by bylo, kdyby se měsíc zastavil a slunce neběželo dál! Pak už by nikdo nedostal hlad a nechtěl by večer jíst. Když oni vystřelili, nemá už být dovoleno vystřelit protivníkovi, jejich výstřel měl být poslední. Způsob nazírání, všímající si zvláště věcí pomíjivých, je

dobrým prostředkem k povzbuzení utlačovaných. I to, že v každé věci a v každé situaci se objevuje a narůstá rozpor, je něco, co je třeba vítězům stavět před oči. Takovému způsobu nazírání (jako při dialektice, při učení o plynutí věcí) se lze naučit při zkoumání věcí, které vládnoucím nějakou dobu unikají. Tohoto způsobu nazírání lze použít v biologii nebo v chemii. Ale i při líčení osudu nějaké rodiny možno se mu naučit, aniž vzbudíme přílišnou pozornost. Závislost každé věci na mnoha jiných, které se stále mění, je myšlenka nebezpečná diktátorům a může se vyskytovat v rozličných podobách, aniž by policii dala možnost zasáhnout. Dokonalý popis všech okolností a procesů, jimiž je postížen muž, který si otvírá trafikou, může být tvrdým úderem proti diktatuře. Každý, kdo trochu přemýšlí, přijde na to, proč. Vlády, které vedou masy lidí do bída, musí zabránit tomu, aby lidé v bídě mysleli na vládu. Mluví mnoho o osudu. Osud, ne oni, zavínil nedostatek. Kdo se pídí po příčině nedostatku, je zatlačen dřív, nežli narazí na vládu. Ale je možno vystupovat proti tlačům o osudu všeobecně; je možno ukázat, že člověku připravují osud lidé.

To se dá udělat opět různým způsobem. Může se např. vyprávět historie selstské usedlosti, třeba islandského dvorce. Celá vesnice mluví o tom, že na tomto hospodářství lpi prokletí. Hospodyně skočila do studně, hospodář se oběsil. Jednoho dne je svatba, hospodářův syn se žení s dívkou, která přináší do manželství několik polí. Prokletí dvorce pomine. Vesnice není v posuzování tohoto šťastného obratu jednotná. Jedni jej přičítají radostné povaze mladého sedláka, druzí polím, která dostala mladá selka věnem a s nimiž je dvorec teprve životaschopný. Ale i v pouhé básni líčící krajinu lze něčeho dosáhnout, totiž když se do přírody vtělí věci vytvořené člověkem.

Je nutně třeba lstivosti, chceme-li šířit pravdu.

## shrnutí

Velkou pravdou naší epochy (jejímž poznáním sice ještě není pomoheno, bez jejíhož poznání však nelze najít žádnou jinou důležitou pravdu) je to, že náš světadíl upadá do barbarství, protože se násilím zachovává soukromé vlastnictví výrobních prostředků. Co je platno psát něco odvážného, z čeho vyplývá, že stav, do něhož klesáme, je barský (což je pravda), není-li jasné, proč do tohoto stavu upadáme? Musíme říci, že lidé jsou mučeni, protože mají být zachováni vlastnické poměry. Samozřejmě, když to řekneme, ztratíme mnoho přátel, kteří jsou proti mučení, protože věří, že vlastnické poměry by mohly zůstat zachovány i bez mučení (což není pravda).

Musíme říkat pravdu o barských poměrech v naší zemi, aby se mohlo udělat to, co je zahladí, totiž to, čím se změní vlastnické poměry.

Dále to musíme říkat těm, kteří vlastnickými poměry nejvíce trpí a mají na jejich změně nejvíce zájmu, dělníkům a těm, které k nim můžeme přivést jako spojence, protože vlastně také nevlastní výrobní prostředky, i když se podílejí na ziscích. A musíme za páté užít lsti.

A všech těchto pět obtíží musíme řešit v jedné a téže době, neboť nemůžeme zjistit pravdu o barských poměrech, aniž bychom přitom myslili na ty, kteří jimi trpí. A zatím co neustále setřásáme jakoukoli podobu zbabělosti hledáme pravdivé souvislosti se zřetelem k těm, kdo jsou ochotni použít svých vědomostí, musíme myslet ještě i na to, jak jim podat pravdu tak, aby mohla být v jejich rukou zbrání, a zároveň tak lživě, aby to nepřítel neobjevil a nepřekazil.

Tolik se žádá, když se chce, aby spisovatel psal pravdu.

## divadlo zábavné nebo naučné?

Mluvílo-li se před několika lety o moderním divadle, uvádělo se divadlo moskevské, newyorské a berlínské. Možná, že se ještě mluvilo o té či oné inscenaci Jouvetové v Paříži nebo Cochranové v Londýně nebo o představení Dybuka inscenovaném Habimou, která vlastně také patří k ruskému divadlu, neboť jejím režisérem byl Vachtangov; ale v podstatě existovala, pokud jde o modernu, jen tři hlavní divadelní města.

Ruská, americká a německá divadla se od sebe velice lišila, byla si však podobná tím, že byla moderní, to znamená, že zaváděla technické a artistické novoty. V jistém smyslu docházelo dokonce k podobnostem ve stylu – asi proto, že technika je internacionální (nejen to z techniky, co jevíš bezprostředně potřebuje, nýbrž i to, co má na ně vliv, jako na příklad film) a že šlo o velká pokroková města ve velkých průmyslových zemích. V nedávné době se zdálo, že v zemích raného kapitalismu je na vedoucím místě divadlo berlínské. To, co je modernímu divadlu společné, našlo v něm na nějakou dobu nejsilnější a prozatím nejzralejší vyjádření.

Poslední fázi berlínského divadla, které v ní – jak jsme řekli – ukázalo v nejjistší podobě jen vývo-

jovou tendenci moderního divadla, bylo tak zvané epické divadlo. Všechno, čemu se říkalo časová hra nebo Piscatorova scéna nebo didaktická hra, patří k epickému divadlu.

### epické divadlo

Mnohým se zdálo, že termín „epické divadlo“ je protimluv, protože epická a dramatická forma přednesu fabule se podle Aristotelova vzoru považovaly za diametrálně odlišné. Rozdíl mezi oběma formami se rozhodně nespatořoval jen v tom, že jedna byla předváděna živými lidmi a druhá používala knihy – epická díla, na příklad Homérova nebo středověkých pěvců, uváděla se rovněž jako divadelní představení a přiznává se, že drama, na příklad Goethův **Faust** nebo Byronův **Manfred**, dosahovala největšího účinku v knižní podobě –, rozdíl mezi dramatickou a epickou formou spatřoval se už podle Aristotela v různém způsobu stavby, o jejichž zákonech se pojednávalo ve dvou různých odvětvích estetiky. Způsob stavby byl závislý na různém způsobu, jímž se díla nabízelu publiku, jednou prostřednictvím jeviště, jindy prostřednictvím knihy, ale nezávisle na tom existovala pak ještě „dramatičnost“ i v epických dílech a „epičnost“ i v dílech dramatických. Buržoasní román rozvíjí v minulém století poměrně mnoho „dramatičnosti“, a rozuměla se tím značná soustředěnost fabule, to, že její jednotlivé části spolu úzce souvisí. Znakem „dramatičnosti“ byla jistě vášnivost přednesu, vypracování mocného střetnutí sil. Epik Döblin to znamenitě charakterisoval, když řekl, že epiku můžeme na rozdíl od dramatiky tak říkajíc rozstříhat nůžkami na jednotlivé kusky; ty kusky však zůstanou naprosto životaschopné. Nebudeme zde rozebírat, proč rozdíl mezi epikou a dramatikou, které se dlouho považovaly za nepřeklenutelné, pozbyly strnulosti, postačí, poukážeme-li na to, že už technické vymoženosti natolik

zdokonalily jeviště, že se do dramatických produkcí mohly včlenit vyprávěcí prvky. Možnost projekce, větší proměnitelnosti jeviště pomocí motorisace, film zdokonalily jevištní výzbroj; stalo se tak v době, kdy nejdůležitější děje mezi lidmi už se nedaly zpodobovat tak jednoduše, to jest personifikací hybných sil nebo podřízení osob neviditelným, metafysickým silám.

Pro pochopení těchto dějů bylo nyní třeba široce a „významně“ uplatnit okolní svět, v němž lidé žili.

Dosavadní drama tento okolní svět ovšem už ukázalo, ne však jako samostatnou složku, nýbrž jen z hlediska ústřední postavy dramatu. Vystal z toho, jak na něj hrdina reagoval. Bylo jej vidět asi tak, jak můžeme vidět na vodní hladině bouři: lodi rozvíjejí plachty a plachty se dmou. Ale v epickém divadle měl se teď okolní svět objevit samostatně.

Jeviště začalo vyprávět. Spolu se čtvrtou stěnou nechyběl už vyprávěč. Stanoviško k událostem na jevišti nezaújmalo jen pozadí, připomínajíc na velikých tabulích jiné současné události na jiných místech, dotvrzujíc nebo vyvracejíc výroky osob promítanými dokumenty, doplňujíc abstraktní rozhovory smyslově pochopitelnými, konkrétními ciframi, dávajíc plastickým, ale významově nejasným událostem k dispozici cifry a citáty – ani herci neprovedli úplně svou proměnu, ale zachovali si odstup od postavy, kterou představovali, ba oči vidně vyzývali ke kritice.

V žádném směru se divákovi nadále neumožňovalo, aby se prostým vžitím do dramatických postav oddal bez kritiky (a prakticky bez důsledků) svým zážitkům. Představení dávalo látky a jevy na pospas odizovacímu procesu. Bylo to odcizení, jákého je třeba, aby člověk pochopil. Při všem „samozřejmém“ se od pochopení prostě upouští. Co bylo „přirozené“, musilo teď být něčím nápadné. Jenom tak mohly jasně vystoupit zákonitosti příčiny a následku. Jednání lidí musilo být záro-



veň takové a zároveň musilo mít schopnost být jiné.

To byly veliké změny.

Divák dramatického divadla říká: Ano, to už jsem také tak cítil. — Takový jsem. — To je jen přírozené. — Tak tomu bude vždycky. — Utrpení tohoto člověka mnou otrásá, protože pro něho není východiska. — Je to veliké umění: všechno je tam samozřejmé. — Pláči s těmi, co pláčou, smějí se s těmi, co se smějí.

Divák epického divadla říká: Tak bych nebyl myslil. — Tak se to nesmí dělat. — To je nesmírně nápadné, téměř neuvěřitelné. — To musí přestat. — Utrpení tohoto člověka mnou otrásá, protože pro něho snad přece jen existuje východisko. — Je to veliké umění: nic tam není samozřejmé. — Smějí se nad těmi, co pláčou, pláči nad těmi, co se smějí.

## naučné divadlo

Scéna začala působit naučně.

Olej, inflace, válka, sociální boje, rodina, náboženství, pšenice, obchod s jatečným dobytkem staly se předmětem divadelního představení. Chóry poučovaly diváka o neznámém stavu věci. Filmové montáže ukazovaly události z celého světa. Projekce přinášely statistický materiál. Tím, že „pozadí“ vystoupilo do popředí, bylo jednání lidí vystaveno kritice. Ukázalo se chybné jednání i jednání správné. Ukázali se lidé, kteří věděli, co činí, a lidé, kteří to nevěděli. Divadlo stalo se záležitostí filosofů, ovšem takových filosofů, kteří si přáli svět nejenom vysvětlovat, nýbrž i změnit. Filosofovalo se tedy; učilo se tedy. A kde zůstalo pobavení? Posadili nás opět do škamen, zacházeli s námi jako s analfabety? Měli jsme se podrobovat zkouškám, získávat vysvědčení?

Podle obecného názoru je podstatný rozdíl mezi učením a zábavou. To prvé je bezpochyby užitečné, ale jen to druhé je příjemné. Jest nám tedy

obhajovati epické divadlo proti podezření, že to musí být nanejvýš nepřijemná, neradostná, ba namáhavá záležitost.

Nuže, můžeme vlastně jen říci, že protiklad mezi učením a zábavou nemusí být žádným přírodním zákonem, že netral od věků a nemusí trvat navěky. Učení, jak je známe ze školy, z přípravy k povolání atd., je bezpochyby pracovní záležitostí. Ale mějme na mysli i to, za jakých okolností a za jakým účelem probíhá.

Je to vlastně koupě. Vědění je toliko zboží. Získává se za účelem dalšího prodeje. Všichni, kdo odrostlí školní lavici, musí se věnovat učení tak říkajíc ve vši tajnosti; neboť kdo připouští, že se musí ještě něčemu přiučit, znehodnocuje se, jako by toho věděl příliš málo. Nadto je prospěšnost učení velmi omezena faktory, které se vymykají vůli toho, kdo se učí. Je nezaměstnanost, před níž nechrání žádné vědění. Je dělba práce, která znevažuje a znemožňuje universální vědomosti. Učeniím se namnoze logotí ti, kteří se už nijak jinak nemohou dostat dále. Je málo takového vědění, které opatřuje moc, ale je mnoho vědění, které si lze opatřit pouze moci.

V rozličných vrstvách národa hraje učení velmi rozličnou roli. Jsou vrstvy, které si zlepšení poměrů nedovedou představit; poměry se jim zdají pro ně sádstatek dobré. Ať se to má s petrolejem jakkoli: vydělávají na něm. A: mají už přece jen svá léta. Sotva je čeká přespříliš let dalších. Nač se pak ještě mnoho učit? Svě poslední slovo už vykřikl, howg.

Ale jsou také vrstvy, které „se k tomu ještě nedostaly“, které jsou nespokojeny s poměry, mají o učení obrovský praktický zájem, bezpodmínečně se chtějí orientovat, vědí, že bez učení jsou ztracené — to jsou nejlépeší a nejnáruživější žáci. Takové rozdíly existují i pro země a pro národy. Radost z učení závisí tedy na mnohém; přesto se lze učit s chutí, radostně a bojovně.

Kdyby takové zábavné učení neexistovalo, divadlo by při celé své struktuře nebylo s to učit.

*Ad  
Václav  
to chce  
učit  
divadlo  
33  
máj, 1945*

Divadlo zůstane divadlem, i když je divadlem naučným, a pokud je dobrým divadlem, je zábavné.

## divadlo a věda

Ale co má věda co dělat s uměním? Víme docela dobře, že věda může být zábavná, ale ne všechno, co je zábavné, patří na divadlo.

Když jsem poukazoval na nedoceníitelné služby, které může moderní věda, je-li správně použita, prokázat umění, zvláště divadlu, musil jsem často-krát vyslechnout, že umění a věda jsou dvě úctyhodné, ale zcela rozličné oblasti lidské činnosti. To je ovšem strašlivě ošřepaná fráze a člověk udělá dobře, když vždycky rychle ujistí, že je to zcela správné, tak jako většina ošřepaných frází. Umění a věda působí velmi rozličným způsobem, budiž. Přesto musím doznat, ať to zní sebebhůř, že bych se jako umělec bez užití některých věd neobešel. To možná vzbudí u mnohých vážné pochybnosti o mých uměleckých schopnostech. Jsou zvyklí vidět v básnících jedinečné, poněkud nepřirozené bytosti, které s jistotou vpravdě božskou poznávají věci, jež druzí mohou poznat jen s velkým úsilím a s nadměrnou pílí. Je ovšem nepřijemné, musíme-li přiznat, že nepatříme k těmto vyvoleným. Ale přiznat to musíme. Musíme také odmítnout, že tyto doznané vědecké snahy jsou jen promínutelná vedlejší zaměstnání, vykonávaná ve chvílích odpočinku, po práci. Je přece známo, že i Goethe provozoval přírodní vědy, Schiller historii; předpokládáme vlivně, že to byl jakýsi podivínský vrtoch. Nechci ty dva jen tak obvinít, že tyto vědy potřebovali pro svou básnickou činnost, nemají mi být omluvou, ale musím říci, že vědy potřebojují. A musím dokonce přiznat, že se divám nevravivě na všelijaké lidi, o nichž vím, že nejsou na vyšší vědeckého poznání, to jest, že zpívají, jako zpívá pták, nebo jak si lidé představují, že pták zpívá. Tím nechci říci, že odmítám hezkou báseň o tom,

jak chutná treska, nebo o potěšení z plavby jen proto, že její autor nestudoval gastronomii nebo nauku. Ale myslím si, že lidé, kteří nepoužijí všech pomůcek, aby porozuměli velkým spleťtým událostem ve světě, nemohou je dostatečně poznat.

Předpokládejme, že chceme zpodobit velké vášně nebo události, které ovlivňují osudy národů. Za takovou vašeň považuje se dnes třeba touha po moci. Dejme tomu, že nějaký básník by tuto touhu "pocítil", že by chtěl ukázat cestu nějakého člověka k moci – jak si má osvojit svrchované složitý mechanismus, v jehož nitru se dnes o moc bojuje? Je-li jeho hrdina politik, jakými cestami jde politika, je-li obchodník, jakými cestami jdou obchody? A pak jsou ještě básníci, které naplňují vášnivým zájmem mnohem spíše než jedincova touha po moci právě obchody a politika! Jak si mají osvojit potřebné znalosti? Tím, že budou chodit s očima otevřenýma, získají si sotva sdostatek zkušeností, a to by bylo vždycky ještě víc, než kdyby v roztočilém šlensství očima jen kouleli! Založení novin jako Völkischer Beobachter nebo obchodu jako Standard Oil je dosti komplikovaná záležitost, a nikdo člověku tyhle věci jen tak beze všeho nepověsí na nos. Důležitá oblast pro dramatiky je psychologfe. Předpokládá se, že ne-li už obyčejný člověk, tak určitě básník by měl být bez dalšího poučení schopen vypátrat příčiny, které člověka dohánějí k vraždě, že by měl "sám ze sebe" umět podat obraz o duševním stavu vraha. Předpokládá se, že v takovém případě stačí pohlédnout do sebe sama, a pak existuje ovšem také fantazie... Z řady příčin nemohu se už oddat této příjemné naději, že bych tomu mohl přijít na kloub tak pohodlně. Nemohu již sám v sobě najít všechny pohnutky, které se podle novinářských a vědeckých zpráv u lidí zjišťují. Tak jako obyčejný soudce při odsuzování nemohu si ani já tak snadno udělat dostačující obraz o duševním stavu vraha. Moderní psychologie od psychoanalysy až k behaviorismu mi zajišťuje znalosti, které mi dopomáhají

ke zcela jinému posouzení případu, zvláště beru-li ohled na výsledky sociologie a na ekonomii a nepustím-li ze zřetele historii. Řekne se: To se ale zkomplikuje. Musím odpovědět: Je to komplikované. Možná, že se dáte přesvědčit a budete souhlasit se mnou v tom, že spousta literatury je notně primitivní, ale přece se velmi ustarané zeptáte: Nestane se pak z takového večera v divadle záležitost naprosto stišňující? Odpověď zní: Ne.

Ať vězí v básnickém díle sebevíc vědění, musí se zcela přeměnit v báseň. Zužitkování věd ukájí totiž právě tu rozkoš, kterou poskytuje poesie. Ovšem i když neukájí onu rozkoš, která je ukájena vědou, je přece jen zapotřebí jisté záliby pronikat do věci hlouběji, jisté touhy po zvládnutí světa, chceme-li si v době, která je právě dobou velkých objevů a vynálezů, zajistit požitek z jejích básnických děl.

### je snad epické divadlo „morálním ústavem“?

Podle Fridricha Schillera má být divadlo morálním ústavem. Když Schiller vyslovil tento požadavek, sotva mu napadlo, že by mohl tím, že bude z jeviště moralisovat, vyhnat publikum z divadla. V jeho době nemělo publikum vůči moralisování žádných námitek. Teprve později mu spílal Fridrich Nietzsche, že je sáčekem trubáčem morálky. Zabývat se morálkou byla pro Nietzsche kormutlivá záležitost, Schiller jí shledával skrz naskrz raddostnou. Neznal nic, co by ho bavilo a uspokojovalo víc nežli propagování ideálů. Měšťanstvo tehdy začalo formovat ideje národa. Zařítit si svůj dům, chválit svůj vlastní klobouk, vystavovat účty je velice radostné. Naproti tomu mluvit o zchátralosti svého domu, musit svůj starý klobouk prodat, platit účty je opravdu kormutlivá záležitost, a tak viděl o století později celou věc

Fridrich Nietzsche. Nemohl přijít na jméno morálce a tedy ani prvému Fridrichovi.

I proti epickému divadlu se mnozí obrátili s tvrzením, že je příliš moralistické. Při tom se u epického divadla vyskytovaly morální úvahy teprve na druhém místě. Chtělo méně moralisovat a více studovat. Ovšem, studovalo se, a pak následoval nepřijemný konec: morálka příběhu. Nemůžeme přirozeně tvrdit, že jsme se dali do studia z čiré chuti po vědění a bez jiné zjevnější pohnutky a že jsme pak byli výsledky svého studia zcela překvapeni. Byly bezpochyby některé bolestné nesrovnalosti ve světě okolo nás, těžko snesitelné poměry, a to poměry, které bylo těžko snést nejenom na základě morálních úvah. Hlad, zimu a útlak snášel člověk těžce nejenom na základě morálních úvah. Nebylo také účelem našeho zkoumání vzbudit toliko morální pochybnosti proti jistým poměrům (přestože k takovým pochybnostem mohlo snadno dojít, byť ne u všech posluchačů — k takovým pochybnostem docházelo na příklad zřídka u těch posluchačů, jimž z takových poměrů plynul zisk), účelem našeho zkoumání bylo vypátrat prostředky, které by ony těžko snesitelné poměry mohly odstranit. Nemluvili jsme totiž jménem morálky, nýbrž jménem poškozených. To jsou vsutku dvě věci, neboť často se poškození právě odkazují na morálku a říká se jim, že se musí se svou situací smířit. Pro takové moralisty existují lidé pro morálku, a ne morálka pro lidi. Přesto se z toho, co bylo řečeno, snad pozná, jak dalece a v jakém smyslu je epické divadlo morálním ústavem.

### může se epické divadlo provozovat všude?

Z hlediska stylu není epické divadlo nic obzvláště nového. Svým výstavním rázem a svým zdůrazněním

Artistických prvků je příbuzné prastarému asijskému divadlu. Naučné tendence měla stejně tak středověká mystéria jako klasické španělské nebo jezuitské divadlo.

Tyto divadelní formy odpovídaly jistým tendencím své doby a s nimi i zapadly. I moderní epické divadlo je spjato s určitými tendencemi. Rozhodně se nemůže provozovat všude. Většina velkých národů dnes nemá sklon k tomu, vysvětlovat své problémy v divadle. Londýn, Paříž, Tokio a Řím mají svá divadla k zcela jiným účelům. Jenom na málo místech a ne nadlouho byly dosud okolnosti příznivé epickému naučnému divadlu. V Berlíně fašismus vývoj takového divadla energicky zarazil.

Kromě určitého technického standardu je tu předpokladem mocné hnutí v sociálním životě, hnutí, které má zájem na svobodném vysvětlování životních otázek proto, aby se řešily, a umí tento zájem hájit proti všem protichůdným tendencím.

Epické divadlo je nejširší a nejdalekosáhlejší pokus o velké moderní divadlo a musí překonat všechny obrovské obtíže, které musí překonávat všechny životné síly v oblasti politiky, filosofie, vědy a umění.

## zcizující efekty v čínském hereckém umění

V následujících řádcích chci stručně upozornit na použití zcizujícího efektu ve starém čínském hereckém umění. Tohoto efektu použilo se naposledy v Německu při pokusech o epické divadlo, a to na hrách nearistotelovské dramatiky (nespočívající na vciťování). Jde tu o pokusy hrát tak, aby se divákovi zabránilo toliko se vciťovat do postav hry. Přijetí nebo odmítnutí jejich výroků nebo činů by se mělo odehrávat v divákově vědomí, nikoli jako dosud v jeho podvědomí.

S pokusem zcizit publiku představované děje můžeme se na primitivním stupni setkat již u divadelních a výtvarných produkcí na starých lidových jarmarcích. Při mluvě cirkusových klaunů a při malování jarmarečních obrázků se používá aktu zcizování. Reprodukce obrazu „Útěk Karla Smělého po bitvě u Murtenu“, která se ukazuje na mnoha německých jarmarcích, je namalována jistě nedostatečně, avšak akt zcižení, jehož je zde dosaženo (a jehož originál nedosahuje), rozhodně nevděčí za svůj vznik reproducentově neschopnosti. Zcela vědomě jsou prchající vojevůdce, jeho kůň, jeho družina a krajina namalováni tak, že vzniká dojem mimořádné události, překvapující katastrofy. Malíř i při své neschopnosti vy-

borně uplatňuje moment překvapení. Údiv vede jeho štětec.

I staré čínské herecké umění zná zcizující efekt a používá ho velmi rafinovaně. Víme, že čínské divadlo pracuje se spoustou symbolů. Tak generál má třeba na rameni praporečky a má jich tolik, kolika plukům velí. Chudoba je naznačena tak, že na hedvábní rouch jsou nepravidelně přišity ústřížky v jiných barvách, ale rovněž hedvábné, které znamenají záplaty. Charaktery se označují určitými maskami, tedy prostě pomalováním. Jistá gesta oběma rukama představují násilné otírání dveří atd. Jevišťě samo zůstává beze změny, během hry se však na ně přináší nábytek. To vše je odedávna známo a sotva se toho dá použít jinde.

Není nikterak snadné porušit zvyklost, podle níž se umělecká produkce chápe jako celek. Takové porušení je však nutné, chceme-li z mnoha efektů studovat právě jediný. Zcizujícího efektu se na čínském divadle dosahuje takto:

Čínský umělec především nehraje tak, jako by kromě tří stěn, které ho obklopují, existovala ještě i čtvrtá. Dává najevo, že ví, že se lidé na něho dívají. To ihned odstraňuje jistou iluzivnost evropských jevišť. Publikum už se nemůže oddávat iluzi, že je neviděným divákem události, která se skutečně právě odehrává. Tím se stává zbytečnou celá bohatě rozvinutá technika evropského jeviště, která slouží k utajení toho, že scény jsou postaveny tak, aby je publikum mohlo pohodlně sledovat. I herci, stejně jako akrobati, volí si zcela zjevně takové pozice, které je nejlépe vystavují zraku publika. Další opatření: umělec přihlíží sám sobě. Když třeba představuje oblak a předvádí, jak se nenadále vynoří, jak měkce a prudce narůstá, jak rychle a přece poznenáhlu se mění, pohlédne občas na diváka, jako by chtěl říci: Není tomu přesně tak? Ale pohlédne i na své vlastní paže a nohy, vede je, zkouší je, nakonec je snad i pochválí. Zřetelný pohled na podlahu, odměření prostoru, který má pro svou produkci k dispozici,

nezdá se mu něčím, co by mohlo porušit iluzi. Umělec odděluje tak mimiku (zpodobení pohledu) od gestiky (zpodobení oblaku), ale gestika tím nic neztrácí, neboť držení těla zřejmě působí na tvář, zcela jí propůjčuje svůj výraz. Teď má výraz dokonce zdířlivosti, teď výraz úplného triumfu! Umělec použil svého oblíčené jako prázdného listu, ježž může popsat gestus těla.

Umělec se snaží na diváka působit cize, ba překvapivě. Dosahuje toho tím, že sama sebe a své produkce pozoruje s odstupem. Tak se věci, které předvádí, znevšedňují. Každodenní věci pomocí tohoto umění přestávají být něčím samozřejmým. Ukazuje se, jak mladá žena, rybářova dcera, vesluje v člunu. Stojí a řídí neexistující člun malým veslem, které jí sahá sotva po kolena. Teď se proud zrychluje, teď je obtížnější udržet rovnováhu, teď je v zátoce a vesluje poněkud liknavěji. Nuže, tak se žádny člun neřídí. Ale zdá se, že tato plavba je historická, je opěvována v mnoha písničkách, je to neobyčejná plavba, každý o ní ví. Každý z pohybů této slavné dívky je asi zachycen na obrazech, každý zákrut řeky byl dobrodružstvím, všichni to znají, i onen říční zákrut je známý. Tento divákův pocit je vyvolán umělcovým postojem: tento postoj dopomohl této plavbě k proslavenosti. Scéna nám připomněla cestu do Budejovic v Piscatorově provedení **Dobrého vojáka Švejka**. Třídenní Švejkovo putování za slunka i za měsíce na frontu, kam se kupodivu nedostane, bylo nazíráno naprosto historicky, jako událost neméně pamětihodná než třeba Napoleonovo tažení do Ruska v roce 1812.

Když umělec pozoruje sám sebe, což je umělý a umělecký akt sebeodcizení, nedovolí divákovi vcítit se natolik, že se zcela zřekne sebe sama, a vytváří velkolepý odstup od události. Od diváka kova vcítění se tu však přesto neupouští. Divák se vcítuje do herce jako do pozorovatele: tak se kultivuje jeho pozorovací, divácký postoj. Západnímu herci se zdá, že čínští umělci hrají

velmi chladně. Ne že by se čínské divadlo zřikalo znázorňování citů! Umělec znázorňuje veliké vášně, ale jeho přednes při tom zůstává klidný. V okamžicích hlubokého vzrušení představované osoby dá si umělec mezi rty pramen vlasů a překousne jej. Ale je to ritus, jakákoli eruptivnost tomu chybí. Jde jasně o opakování události jiným člověkem, o líčení, ovšem skrz naskrz umělecké. Umělec ukazuje: tento člověk je zbaven smyslů, a naznačí vnější znaky takového stavu. Tak se vyšinutí vhodně vyjadří – možná že je to i nevhodné, nikoli však pro jeviště. V každém případě si umělec z mnoha možných znaků vybral znaky obzvláštní, zjevně po zralé úvaze. Vztek liší se samozřejmě od nevole, nenávisť od odporu, láska od sympatie, ale rozličná hnutí citu se znázorňují úsporně. Dojem chladu tkví v tom, že se herec zmíněným způsobem distancuje od postavy, kterou představuje. Chrání se udělat z jejích pocitů pocity diváků. Nikdo není znásilňován jednotlivcem, kterého herec představuje: není to divák sám, je to jeho soused.

Západní herec dělá vše, aby svého diváka přivedl co možná nejlíže k znázorňovaným dějům a k znázorňované postavě. Proto ho nutí, aby se do něho, do herce, vcítil, a používá veškeré své síly, aby se sám co možná beze zbytku přeměnil v jiný typ, v typ představované osoby. Zdařila-li se přeměna beze zbytku, jeho umění se tak zhruba vydalo ze svého kapitálu. Je-li už jednou představovaným bankovním pokladníkem, lékařem nebo vojevůdcem, stačí mu na jevišti právě tak málo umění jako bankovnímu pokladníkovi, lékaři nebo vojevůdci „v životě“.

Tento akt úplné přeměny je ostatně velice pracný. Stanislavskij uvádí řadu uměleckých prostředků, celý systém, s jehož pomocí se lze vždy znovu, při každém představení vnutit do toho, čemu říká creative mood, to jest tvůrčí rozpoložení. Herci se totiž obvykle nadlouho nepovede, aby se opravdu cítil jako ten druhý, vyčerpaně začíná brzy kopí-

rovat už jen jistě vnější znaky postoje a spádu hlásku toho druhého, načež se účinek u publika hrozně oslabuje. To tkví bezpochyby v tom, že vytvoření postavy bylo „intuitivním“, tedy temným aktem, který se odehrával v podvědomí, a podvědomí se dá velmi špatně regulovat: má tak říkajíc špatnou paměť.

Čínský umělec nezná tyto obtíže, zřídka se úplně přeměny. Předem se omezuje na to, že bude představovanou postavu toliko citovat. Ale s jakým uměním to dělá! Používá jen minima iluze. Co ukazuje, stojí za podívanou i člověku, který tomu nerozumí. Který západní herec starého ražení (s výjimkou toho či onoho komika) by byl s to ukázat – ve smokingu, ve světnici bez zvláštního osvětlení, obklopen odborníky – základní prvky svého hereckého umění tak jako čínský herec Mei Lan-fang? Třeba jak král Lear rozděluje dědictví nebo jak Othello nalézá kapesník? Vypadal by jako jarmareční kouzelník, který ukazuje své triky – a nikdo už pak nikdy nechce zhlédnout tento kouzelnický kousek. Herec by jen ukázal, jak se předstírá. Hypnosa by odpadla, a zbylo by jen pár liber špatně zamíchané mimiky, narychlo smíchané zboží pro prodej v temnu, spěchajícím zákazníkům. Samozřejmě by žádný západní umělec takovou podívanou neuspořádal. Kde by zůstala posvátnost umění? Kde mystika proměny? Vyzdvihuje, že všechno, co dělá, dělá bezděčně. Pozbylo by to jinak své ceny. Srovnání s asijským hereckým uměním ukazuje celé to kněžourství, v jehož zajetí je dosud naše umění. Pro naše herce je ovšem stále obtížnější provádět mystérium úplné proměny, paměť jejich podvědomí je slabší a slabší, a jen výjimečně se ještě géniovi podaří načerpat pravdu ze znečištěné intuice příslušníka třídní společnosti.

Pro herce je obtížné a úmorné vyvolávat v sobě kažák večer určité emoce nebo nálady, naproti tomu je jednodušší předvést vnější příznaky, které tyto emoce provázejí nebo ohlašují. Přenášeni

těchto emocí na diváka, emocionální nákaza, pak ovšem jen tak beze všeho neplatí. Nastupuje zci-  
zující efekt, a to nikoli v podobě vyloučení všech  
emocí, nýbrž v podobě emocí, které se nepotře-  
bují kryt s emocemi představované osoby. Při po-  
hledu na zármutek může divák pociťovat radost,  
při pohledu na zuřivost může pociťovat zhnusení.  
Mluvíme-li zde o předvádění vnějších příznaků  
emocí, nemyslíme takový přednes a takový výběr  
příznaků, aby přece jen došlo k emocionální ná-  
kaze, protože herec přece jen ještě v sobě vyvo-  
lal emoce, které měl znázornit, totiž předvedením  
jejich vnějších příznaků: tím, že zesílí hlas, zadrží  
dech a napne krční svalstvo, takže se mu krev na-  
hrne do hlavy, může v sobě herec snadno vyvolat  
vzteky. V tomto případě se efekt přirozeně nedo-  
stává. Naproti tomu vznikne, když herec na určitém  
místě bez přechodu ukáže nesmírně bledou tvář;  
dosáhne toho mechanickou cestou: schová tvář  
do dlaní, v nichž má bílé líčidlo. Vystavuje-li herec  
v téže chvíli na odív zdánlivě klidné chování, pak  
jeho úlek právě na tomto místě (na základě této  
zprávy nebo tohoto odhalení) vyvolá zcižující efekt,  
„efekt Z“. Hrát takto je zdravější, a jak se nám  
zdá, i více hodno myslící bytosti, žádá si to hlu-  
boké znalosti lidí a životní moudrosti a bystrého  
pochopení toho, co je společensky důležité. I zde  
samozřejmě probíhá tvůrčí proces: je vyššího dru-  
hu, protože je vyzáviděn do sféry vědomí.  
Podmínkou „efektu Z“ ovšem nikterak není nepři-  
rozené hraní. Za nic na světě tu nesmíme pomyslet  
na běžnou stylisaci. Naopak, vyvolání „efektu Z“  
je přímo závislé na lehkosti a přirozenosti před-  
nesu. Jenomže herec při přezkoušení pravdivosti  
svého přednesu (nutné to operaci, která dělá Sta-  
nislavskému v jeho systému velké těžkosti), není  
odkázán jen na své „přirozené citění“: srovnáním  
se skutečností (mluví tak opravdu vzteklý člověk?  
sedá si tak postižený?) může být kdykoli opravován  
jinými osobami, tedy z vnějšku. Hraje tak, že  
téměř po každé větě by mohl následovat úsudek

publika, že téměř každé gesto podléhá schválení  
publika.

Čínský umělec není v transu. Lze ho v každém oka-  
mžiku přerušit. „Nevypadně“ z role. Po přerušeni  
bude pokračovat ve své produkci na tom místě,  
kde byl přerušen. Není to „mystická tvůrčí chvíle“,  
v níž ho rušíme: když předstoupí před nás na  
jeviště, je se svým výtvozem už hotov. Nemá nic  
proti tomu, když se kolem něho během hry dělají  
přestavby. Přičinlivé ruce mu naprosto veřejně po-  
dávají, co ke své produkci potřebuje. Při Mei Lan-  
fangově scéně umírání divák sedící vedle mne vy-  
křikl úžasem nad jedním umělcovým gestem.  
Několik diváků před námi se pohoršeně otočilo  
a zasyklo. Chovali se, jako by byli přítomni sku-  
tečnému umírání skutečné chudé dívky. Jejich cho-  
vání bylo možná správné při evropském divadelním  
představení, ale nevyšlovně směšné při čínském.  
„Efekt Z“ se u nich minul účinkem.

Není tak docela snadné vidět v „efektu Z“ čínského  
hereckého umění přenosný technický prvek (umě-  
lecký pojem odlučitelný od čínského divadla). Čín-  
ské divadlo se nám zdá neobyčejně precízní, jeho  
zobrazení lidských vášní schematické, jeho kon-  
cepce společností strnulá a chybná, nic z tohoto  
velikého umění nezdá se nám na prvý pohled po-  
užitelné pro realistické a revoluční divadlo. Motivy  
a cíle „efektu Z“ jsou nám naopak cizí a podezřelé.  
Vidíme-li hrát Číňany, je už především obtížné  
zbatvit se pocitu cizoty, který v nás Evropanech  
vzbuzují. Musíme si tedy umět představit, že dosa-  
hují „efektu Z“ i u svých čínských diváků. Ale nesmí  
nás ani rušit, což je daleko obtížnější, že čínský  
herec, i když vyvolává dojem tajuplnosti, se zřejmě  
nesnaží nám nějaké tajemství odhalit. Tajemství  
přírody (zvláště lidské) považuje za svá tajemství,  
nedovolí nikomu nahlédnout, jak vytváří přírodní  
jev; příroda jemu, který už ten jev předvádí, také  
ještě nahlédnout nedovoluje. Stojíme před umě-  
leckým výrazem primitivní techniky, před prastup-  
něm vědy. Čínský umělec čerpá svůj „efekt Z“ ze





zvláštní rysy této tak všední události, na rysy, které si žádají zkoumání. Jakže, rodina propustí z ochrany svého člena, aby si nyní vydělával na živobytí samostatně, bez pomoci? Dokáže to ten člen? Pomůže mu vydělat si na živobytí to, co se tu naučil jako člen rodiny? Nemohou si už rodiny ponechávat své děti? Staly se jim břemenem nebo jim břemenem zůstaly? Je tomu tak u všech rodin? Bylo tomu tak vždycky? Je to běh světa, jež nikdo neovlivní? Když plod uzraje, spadne ze stromu. Platí zde tato věta? Osamostatní se dřív nebo později všechny děti? Dělal to za všech dob? Jestli ano, jestli je to biologický jev, dochází k němu vždycky tímž způsobem, z týchž pohnutek, má vždycky tytéž následky? To jsou otázky (nebo je to aspoň část otázek), na něž mají herci odpovědět, chtějí-li znázornit událost jako jev historický, jedinečný, chtějí-li tu ukázat mrav, jenž objasňuje strukturu společnosti určité (pomíjivé) doby. Ale jak se má taková událost znázornit, aby vynikl její historický charakter? Jak upozornit na zmatek naší nešťastné doby? Když matka s napomínáním a s morálními příkazy balí dceři kufřík, který je velmi malý – jak to ukázat: tolik požadavků, a tak málo prádla? Mravní požadavky na celý život, a chleba jen na pět hodin? Jak má herečka vyslovit matčinu větu, s níž dává dceři tak malický kufřík, „Tak, myslím, že to postačí,“ aby se chápala jako historický výrok? Toho lze dosáhnout jen použitím „efektu Z“. Herečka nesmí z věty udělat svou vlastní záležitost, musí ji vydat kritice, musí umožnit pochopení jejích motivů i protest. Efektu lze dosáhnout jen dlouhým studiem. V židovském divadle v New Yorku, ve velmi pokrokovém divadle, viděl jsem hru S. Ortnitze, ukazující vzestup chlapce z východní proletářské čtvrti ke kariéře velkého korupčního advokáta. Divadlo nemělo hru zahrát. A přece tam byly scény jako tato: Mladý advokát sedí na ulici před svým domem a poskytuje za velmi nízký honorář právní informace. Přichází mladá žena se stížností, že při

dopravní nehodě utrpěla zranění na noze. Ale připad se zanedbal, její žádost o náhradu škody není dosud podána. Zoufale křičí, ukazující na svou nohu: už se hojil Divadlo, pracující bez „efektu Z“, nebylo s to ukázat na této mimořádné scéně hrůzy krvavé doby. Nemnozí lidé v hledišti si té scény povšimli, sotva kdo z čtenářů by se na tento výkřik rozpomněl. Herečka jej pronesla jako samozřejmost. Ale právě o tom, že taková stížnost připadá tomuto chudému člověku samozřejmou, by byla měla vydat publiku svědectví jako úděsný posel, navracející se z nejspodnějších pekel. K tomu by bývalo bylo ovšem třeba, aby ji zvláštní technika dovoila podtrhnout historickou stránku určitého společenského stavu. To umožňuje toliko „efekt Z“. Bez něho může herečka jen vidět, že ji nikdo nenutí, aby se úplně přeměnila v jevištní postavu. Při vytýčování nových uměleckých principů a pracování nových inscenačních metod musíme vycházet z mohutných úkolů doby na rozhraní epoch; možnost i nutnost nového uspořádání společnosti už se vynořuje. Všechny vztahy mezi lidmi se zkoumají, na vše se musí nazírat ze společenského hlediska. Pro svou společenskou kritiku a pro své historické svědectví o provedených přestavbách bude mít nové divadlo kromě jiných efektů zapotřebí „efektu Z“.

## pouliční scéna

/základní model scény epického divadla/

Během půldruhého desítiletí po prvé světové válce se na některých německých scénách vyzkoušel poměrně nový způsob hraní, který si dal název epický, protože měl zřetelně referující, popisný charakter a používal komentujících chórů a projekcí. Pomocí dosti složitě technicky distancoval se herec od postavy, kterou hrál, a ukázal situaci hry z takového zorného úhlu, že se musily stát předmětem divákovy kritiky. Zastánci tohoto epického divadla prohlašovali, že nové látky, velmi složitě děje třídních bojů ve chvíli jejich nejděsivějšího vyhození, lze tímto způsobem snáze zvládnout, protože se jím mohou znázornit společenské procesy ve svých příčinných souvislostech. Avšak pro estetiku plynula z těchto pokusů celá řada značných obtíží.

Vypracovat základní model pro epické divadlo je poměrně jednoduché. Při praktických pokusech volil jsem obvykle jako příklad nejprostšího, tak říkajíc „přirozeného“ epického divadla událost, která se může odehrávat na nějakém nároží: očitý svědek dopravní nehody demonstruje houfu shromážděných lidí, jak k něštěti došlo. Kolemstojící třeba událost neviděli nebo jen nesouhlasí s jeho názorem, „vidí ji jinak“ – hlavní je to, že demonstrátor předvádí chování šoféra nebo přejetého

nebo obou takovým způsobem, aby si kolemstojící mohli o nehodě udělat úsudek.

Tento příklad nejjednoduššího epického divadla se zdá být snadno srozumitelný. Zkušenosti však ukazují, že působí posluchači nebo čtenáři neuvěřitelné obtíže, jakmile se na něm žádá, aby pochopil dosah rozhodnutí přijmout takový demonstrovaný výjev na nároží jako základní formu velkého divadla, divadla vědeckého století. Jde totiž o to, že toto epické divadlo může ve všech svých jednotlivostech být bohatší, složitější, vyvinutější, že však v zásadě nemusí obsahovat žádné jiné prvky nežli demonstrování výjev na nároží, aby mohlo být velkým divadlem, a že by se na druhé straně nemohlo už nazývat epickým divadlem, kdyby některá z hlavních složek výjevu na nároží chyběla. Kdo to nepochopí, nemůže řádně pochopit to, co teď následuje. Kdo nepochopí, jak nové a nezvyklé je tvrzení, že s takovým výjevem na nároží lze vystačit jako se základním modelem velkého divadla, a jak bezvýhradně toto tvrzení vybízí ke kritice, nemůže řádně pochopit to, co teď následuje.

Uvažme: nejde zřejmě vůbec o tak zvaný umělecký proces. Demonstrátor vůbec nemusí být umělec. Co musí umět, aby dosáhl svého cíle, to umí prakticky každý. Není-li dejme tomu s to provést tak rychlý pohyb jako postížený, kterého napodobuje, stačí, když jen vysvětlí: postížený se pohybuje třikrát rychleji, a jeho předvádění tím v podstatě neutrpí ani se neznehodnotí. Spíše má své meze jeho dokonalost. Jeho výkon by byl narušen, kdyby kolemstojícím byla jeho imitační schopnost nárpadná. Musí se vystríhat toho, aby se choval tak, že by někdo zvolal: Jak pravdivě, jak věrně zpodobuje šoféra! Nesmí nikomu „učarovat“. Nesmí nikoho lákat ze všedního dne do „vyšší sféry“. Nemusí mít mimořádně sugestivní schopnosti.

Je bezpodmínečně nutné, aby z naší **pouliční scény** vypadal jeden hlavní znak obvyklého divadla: **vytváření iluze**. Produkce pouličního demonstrátora má charakter opakování. Událost se přihodila,

ted' se zde opakuje. Snaží-li se o to **divadelní scéna** tak jako **scéna pouliční**, pak už divadlo nezakrývá, že je divadlem, tak jako demonstrováný výjev na nároží nezakrývá, že je demonstrováným výjevem (a nepředstírá, že je událostí). Ve hře se plně projeví výsledky zkoušek, text naučený zpaměti, celý aparát a celá příprava. Kde potom zůstává **prožitek**, je potom znázorňovaná skutečnost vůbec ještě prožívána?

**Pouliční scéna** určuje, jakého druhu má být **prožitek**, který se divákovi připravuje. Pouliční demonstrátor má bezpochyby „prožitek“ za sebou, ale přece neusiluje o to, aby ze svého demonstrováního výjevu udělal „prožitek“ diváků; i prožitek šoféra a přejetého zprostředkovává jen částí, rozhodně se nepokouší udělat z něho strhující prožitek diváků, ať už se snaží vytvořit svou ukázkou sebeživěji. Jeho demonstrování výjev neztrácí na příklad na ceně, když nereprodukuje leknutí, které nehoda způsobila; ba spíše by tím ceny pozbyl. Demonstrátor neusiluje o vyvolání čistých emocí. Je nutno pochopit, že divadlo, které ho v tom následuje, provádí přímo změnu své funkce.

Podstatnou složkou pouliční scény, která se musí vyskytovat i v divadelní scéně, má-li se nazývat epickou, je okolnost, že demonstrování výjev má praktický společenský význam. Ať už náš pouliční demonstrátor chce ukázat, že při takovém a takovém chování chodce nebo šoféra byla nehoda nevyhnutelná, že však při jiném chování k ní nemusilo dojít, nebo ať už demonstrování nehodu k vyjasnění otázky, kdo je vinen – jeho předvádění sleduje praktické cíle, má společenský dosah.

Cíl jeho demonstrováního výjevu určuje, s jakým stupněm dokonalosti své napodobení provádí. Náš demonstrátor nepotřebuje imitovat všechno, jen některé rysy z chování svých postav, zrovna tolik, kolik je třeba k názornému obrazu. Divadelní scéně na skýtá většinou mnohem dokonalejší obrazy, přiměřeně ke svému širší vytyčenému zájmovému

okruhu. Jak se tu zjedná styk mezi pouliční scénou a scénou divadelní? Hlas přejetého, abychom vyhmátli jeden detail, zřejmě při nehodě zprvu nehral žádnou roli. Odlišné názory očitých svědků na to, zdali výkřik, který slyšeli („Pozor“), vyšel z úst přejetého či z úst jiného chodce, může našeho demonstrátora přimět k tomu, aby ten hlas imitoval. Otázka může být rozhodnuta tím, že se přivede, zdali to byl hlas starce či hlas ženy, nebo zdali byl jen vysoký či nízký. Odpověď na tuto otázku může být zavislá i na tom, zdali to byl hlas vzdělaného či nevzdělaného muže. Velkou roli může hrát, zdali hlas zazněl hlasitě či tiše, protože podle toho může být šoferovi přisouzena větší či menší vina. Četné vlastnosti přejetého si žádají znázornění. Byl roztržitý? Rozptylovalo něco jeho pozornost? Co asi? Co v jeho počínání naznačovalo, že jeho pozornost mohla rozptýlit právě tato okolnost a nikoli jiná? Atd. Jak vidět, poskytuje nám příklad demonstrováního výjevu na nároží příležitost k dosti bohatému a mnohostrannému zobrazení lidí. Přesto divadlo, které v podstatných složkách nechce jít dál nežli produkce naší pouliční scény, bude musit při imitaci dbát jistých omezení. Musí být s to ospravedlnit nákladnost účelem.<sup>1</sup>

Demonstrování výjev se na příklad zaměřuje

<sup>1</sup> Zhusta se setkáváme s demonstrováními výjevy z každodenního života, které jsou dokonalejšími imitacemi, nežli je pro naši neohodu na nároží nutné. Jsou většinou komického rázu. Náš soused (nebo naše sousedka) nám třeba „dává k lepšímu“ lakotné chování našeho domácího. Imitace je pak často důkladná a bohatá na varianty. Při bližším zkoumání však přece jen konstatujeme, že i zdánlivě velmi celistvá-imitace „bere si na mušku“ jen zcela určité prvky v chování našeho domácího. Imitace je shrnuti nebo výsek, při němž se pečlivě vnechávají takové momenty, v nichž se domácí jeví našemu sousedovi jako „docela rozumný“, kterážto momenty samozřejmě také existují. Souused je dalek toho, aby podal celkový obraz; to by vůbec nemělo komický účinek. Pouliční scéna, která musí podat větší výseky, dostává se tu do uliční scény, které se nesmějí podceňovat. Má stejné výrazné možnosti kritiku, ale musí umožnit kritiku mnohem celistvějších souvislostí. Musí umožnit pozitivní i negativní kritiku. A to během jednoho jediného demonstrováního výjevu. Nutno chápat, co to znamená, má-li se dosáhnout souhlasu publika na základě kritiky. Máme

k otázce odškodnění atd. Šoferovi hrozí propuštění, odnětí vůdčího listu a vězení, přejetému hrozí velké náklady na klinice, ztráta místa, trvalé zohavení, ba i pracovní neschopnost. To je pole, na němž demonstrátor staví své charaktery. Přejetý třeba měl průvodce, vedle šoféra třeba seděla jeho děvče. V tomto případě se lépe ukáže **sociální** problematika události. Charaktery bude možno vykreslit bohatěji.

Další podstatnou složkou **pouliční scény** je to, že náš demonstrátor odvozuje charaktery svých postav jen a jen z jejich skutků. Imituje jejich skutky a umožňuje tím činit o nich závěry. Divadlo, které ho v tom následuje, dalekosáhle porušuje zvyklost běžného divadla odůvodňovat skutky charakterem a odnímat je tím kritice, takže je lze znázorňovat, jako by vyplývaly z charakterů osob, které je konají nezadržitelně a podle přírodních zákonitostí. Pro našeho pouličního demonstrátora zůstává **charakter** demonstrováného člověka veličinou, kterou nemá zcela určit. V jistých mezích může být takový a takový, to nic neznamená. Demonstrátora zajímají jeho vlastnosti, které mohou způsobit nehodu nebo jí zabránit.<sup>2</sup> **Divadeční scéna** může ukázat přesněji určené jedince. Ale musí pak být s to označit svého jedince jako speciální případ a naznačit okruh, v němž se rovněž projev účinky, a to především ty, které mají společenský význam. Náš pouliční demonstrátor má velmi omezené možnosti. (Zvolili jsme si tento model právě proto, abychom dosáhli krajního omezení.) Ne-

pro to ovšem rovněž vzory v naší pouliční scéně, to znamená v jakémkoli demonstrováném výjevu každodenního rázu. Náš sou- sed a náš pouliční demonstrátor mohou reprodukovat stejně tak "rozumné" jako "nerozumné" chování člověka, kterého předvádějí, tím, že doporučí, aby se toto chování posoudilo. Když dojde během výjevu k zvratu (když ten, kdo byl právě rozumný, stane se nerozumným nebo naopak), neobejdou se však většinou bez komentářů, jimiž mění hledisko svého zobrazení. V tom tkví, jak jsme se zmínili, obtíž pro divadeční scénu. Nemůžeme tu o nich pojednat.

<sup>2</sup> Všechny osoby, které charakterové splňují podmínky, jím určené, které mají rysy jím imitované, vyvolají tutéž situaci.

má-li **divadelní scéna** ve svých podstatných složkách překročit meze **pouliční scény**, bude její větší bohatství smět být jen obohacením. Otázka **krajních případů** stává se akutní.

Vezměme si detail. Můžeme se náš pouliční demonstrátor dostat do rozpoložení, v němž by třeba rozčileným tónem reprodukoval šoferovo tvrzení, že byl vyčerpán příliš dlouhou službou? (V podstatě má k tomu málo možností; stejně tak nemůže třeba navrátit se posel, ličící krajanům rozhovor s králem, zahájit své vyprávění takto: „Viděl jsem vousátého krále.“) Aby se mohl dostat do takového rozpoložení, ba dokonce aby se do něho musil dostat, bylo by bezpochyby třeba vymyslet si na nároží situaci, v níž by toto rozčilení (právě nad touto stránkou věci) hrálo obzvláštní roli. (V našem svrchu uvedeném příkladě by se byla taková situace vytvořila, kdyby byl král na příklad přísahal, že si vousy nečá tak dlouho stříhat, dokud... atd.) Musíme hledat stanovisko, z něhož by náš demonstrátor mohl toto rozčilení vydat kritice. Jen zaujme-li náš demonstrátor naprosto určité stanovisko, dostane se do rozpoložení, v němž bude s to imitovat šoferův rozčilený tón, totiž když na příklad napadne šoféry, že málo usilují o to, aby měli pracovní dobu kratší („Není ani v odborech, ale když pak dojde k neštěstí, hned velké rozčilení: „Sedím deset hodin za volantem.“).

Abychom dospěli až sem, to znamená, abychom mohli herci určit stanovisko, musí divadlo učinit řadu opatření. Rozšíří-li divadlo výsek své podívané tím, že ukáže šoféra ještě v jiných situacích, nejen při nehodě, nijak nepřekročí meze svého modelu. Vytvoří jen další situaci téhož charakteru, jako je v modelu. Lze si představit scénu charakteru **pouliční scény**, v níž se sdostatek odůvodněné demonstrovuje vznik emoci, jako třeba byly emoce šoferovy, nebo scénu, v níž se navzájem srovnávají různé intonace. Aby divadlo nepřekročilo meze modelové scény, musí jen občas rozvíjet techniku,

jejíž pomocí jsou emoce podrobovány divákově kritice. Tím se samozřejmě neříká, že divákoví se musí zásadně bránit, aby se podílel na jistých emocích, které se předvádějí; ale přejímání emocí je jen určitá forma (fáze, důsledek) kritiky. Divadelní demonstrátor, tj. herec, musí použít techniky, s níž může reprodukovat tón řeči toho, koho demonstruje, s jistou rezervou, s odstupem (tak, aby divák mohl říci: „Rozčiluje se – nadarmo, příliš pozdě, konečně“ atd.). Zkrátka: herec musí zůstat demonstrátorem; musí toho, koho demonstruje, reprodukovat jako cizí osobu, nesmí při svém výkonu zcela setřít to, že „on udělal to, on řekl to“. Nesmí dopustit, aby se **beze zbytku přeměnil v osobu**, kterou demonstruje.

Podstatným prvkem **pouliční scény** je přirozený postoj, jejíž pouliční demonstrátor zaujímá v dvojím směru; přihlíží trvale k dvěma situacím. Chová se přirozeně jako demonstrátor a předvádí chování demonstrováného přirozeně. Nikdy nezapomíná a nikdy nedovolí, aby se zapomnělo, že není demonstrovanou osobou, nýbrž demonstrátorem. To znamená: to, co publikum vidí, není sloučením demonstrátora a demonstrováného, není samostatnou, bezrozpornou třetí postavou, v níž se rozplynuly rysy postavy první (demonstrátor) a postavy druhé (demonstrováný), jak nám to ve svých produkcích ukazuje běžné divadlo.<sup>3</sup> Názory a city demonstrátora a demonstrováného se nekryjí. Dostáváme se k jednomu z podivuhodných prvků epického divadla, k tak zvanému „efektu Z“ (**zciuzicímu efektu**). Je to, stručně řečeno, technika, s níž je možno dát znázorňovaným vztahům mezi lidmi ráz něčeho, co je nápadné, co potřebuje vysvětlení, co není samozřejmé, co není prostě přirozené. Cílem efektu je umožnit divákoví plodnou kritiku ze společenského hlediska. Dá se dokázat, že tento „efekt Z“ má význam pro pouličního demonstrátora?

<sup>3</sup> Nejjasněji to rozvinul Stanislavskij.

Můžeme si představit, co se stane, opominul-li jej vytvořit. Mohla by vzniknout situace, že by jeden z diváků řekl: Jestli postižený, tak jak to ukazujete, vkročil napřed pravou nohou do vozovky, pak... Náš demonstrátor by ho mohl přerušit a říci: Uká- zal jsem, že vkročil do vozovky napřed levou nohou. Ve sporu, zdali při demonstrování výjevu vkročil do vozovky skutečně napřed levou nebo pravou nohou, a především ve sporu, jak si přejetý počínal, může se demonstrováný výjev tak obměnit, že vznikne „efekt Z“. Tím, že teď demonstrátor přesně dbá o svůj pohyb, že jej předvádí opatrně, pravděpodobně i zpomaleně, dosahuje „efektu Z“; to znamená, že zciuzuje malou, dílčí událost, zdvíhaje ji v její důležitosti, znevšedňuje ji. Opravdu se ukáže, jak je „efekt Z“ epického divadla důležitý i pro našeho pouličního demonstrátora, nebo vyjádříme-li to jinak: objeví se i v této všední scéně přirozeného divadla na nároží, která má s uměním málo společného. Snáze lze jako prvek libovolného výjevu demonstrováného na ulici poznat bezprostřední přechod od zobrazování ke komentáři, který je pro epické divadlo charakteristický. Pouliční demonstrátor přerušuje svou imitaci při každé příležitosti vysvětlivkami. Chóry a promítané dokumenty epického divadla, to, že se jeho herci přímo obracejí na diváky, to vše není v podstatě nic jiného.

Jak lze konstatovat, a doufám nikoli bez údivu, nejmenoval jsem mezi prvky, které určují naši **pouliční scény** a tím i **epickou divadelní scénu**, vlastně žádný prvek ryze umělecký. Náš pouliční demonstrátor dokázal svůj demonstrováný výjev úspěšně předvést se schopnostmi, které „má prakticky každý člověk“. Jak je tomu s **uměleckou hodnotou epického divadla?**

Epickému divadlu záleží na tom, aby svůj základní model umístilo na nároží, to jest aby se vrátilo zpátky k nejjednoduššímu „přirozenému“ divadlu, ke společenskému podniku, jehož pohnutky, prostředky a cíle jsou praktické, pozemské. Model se obejde

bez takových výkladů herecké práce jako „vyjadřovací pud“, „osvojení cizích osudů“, „duchovní prožitky“, „herecký instinkt“, „fabulační rozkoš“ atd. Nemá tedy epické divadlo o umění zájem? Dobře uděláme, když si otázku zprvu postavíme jinak; totiž tak: můžeme pro cíle naší **pouliční scény** potřebovat umělecké schopnosti? Je snadné přitakat této otázce. I v demonstrováném výjevu na nároží vězí umělecké prvky. Určitý stupeň uměleckých schopností nalezneme v každém člověku. Není na škodu připomenout si to u velikého umění. Schopnosti, které nazýváme uměleckými, lze bezpochyby kdykoli uplatnit v mezích, stanovených modelem naší **pouliční scény**. Budou působit jako umělecké schopnosti, i když tyto meze nepřekročí (třeba když nemá dojít k **úplné přeměně** demonstrátora v demonstrovanou osobu). Ve skutečnosti je **epické divadlo** velice umělecká záležitost, od níž si lze sotva odmyslet umělce a artismus, fantasi, humor, soucit – bez nich a ještě bez mnoha dalších věcí by nemohlo existovat. Má být zábavné, má být poučné. Jak se může vyvinout **umění** z prvků **pouliční scény**, bez vypuštění nebo přidání jediného prvku? Jak z toho vznikne **divadelní scéna** s vymyšlenou fabulí, s herci, kteří mají nastudované role, se vzletným způsobem mluvy, s ličidly, se spoluhráči několika herců? Potřebujeme doplnit své prvky, přecházíme-li od „přirozeného“ demonstrování výjevu k „umělému“? Nejsou ta rozšíření, která jsme provedli na našem modelu, abychom dospěli k **epickému divadlu**, ve skutečnosti podstatnější? Už jen krátká úvaha ukáže, že podstatnější nejsou. Vezměme si fabulii. Naše pouliční nehoda nebyla vymyšleným příběhem. Nuže, ani obyčejné divadlo nepracuje jen s vymyšlenými ději, pomysleme na historické drama. Ale fabule se může předvést i na nároží. Náš demonstrátor může se kdykoli dostat do rozpoložení, kdy řekne: Šofér byl vinen, neboť událost se sběhla tak, jak jsem ukázal. Nebyl by vinen, kdyby byl jednal tak, jak ukážu nyní. A může si

nějakou událost vymyslet a demonstrovat ji. Pokud jde o **nastudovaný text**, může náš pouliční demonstrátor před soudním přelíčením, při němž bude svědkem, mít napsané přesné doslovné znění výroků demonstrováných osob, může se mu naučit nazpaměť a může si věc nastudovat. Přichází pak také s nastudovanou rolí. Pokud jde o nastudovanou spoluhráči **několika** osob: takový kombinovaný výjev sám o sobě se předvádí vždycky za uměleckými cíli; pomysleme na praxi francouzské policie, která nařizuje hlavním účastníkům kriminálního případu, aby určité, rozhodující situace před policií opakovali. Vezměte si maskování. Malé změny ve vzhledu, rozčuchané vlasy na příklad, to se dá v rámci demonstrování výjevu neuměleckého charakteru vždycky provést. I líčidla se používá nejenom k divadelním účelům. V pouliční scéně mohly mít určitý význam třeba šoferovy kníry. Mohly ovlivnit svědeckou výpověď předpokládané průvodkyně. Náš demonstrátor to může znázornit tak, že dělá, jako by si šofér hladil imaginární knír, vyzýváje svou průvodkyni k výpovědi. Tím může demonstrátor svědecké výpovědi šoferovy průvodkyně značně ubrat na ceně. Přechod k použití skutečného kníru v **divadelní scéně** vede však ještě k jedné nesnázi, která se objevuje i při **přestrojení**. Náš demonstrátor může si za jistých okolností nasadit šoferovu čepici, na příklad když chce ukázat, že šofér byl možná opilý (má ji nasazenou šikmo, může to ovšem udělat jen za určitých okolností, ne jen tak beze všeho, viz svrchu naše výklady o **krajním případě**). Můžeme však při demonstrování výjevu s několika demonstrátory takového druhu, jak jsme již uvedli, přistoupit k přestrojování, abychom mohli demonstrovat osoby rozlišit. I při tom docházíme jen k částečnému přestrojení. Nesmí vzniknout iluze, že demonstrátoři jsou opravdu demonstroványi lidmi. (**Epické divadlo** může této iluzi zabránit mimořádně přehnaným přestrojením nebo šatstvem charakterisovaným jaks jako výstavní objekty.) Nadto mů-

žeme vypracovat základní model, který v té věci může náš model nahradit: demonstrováný výjev s tak zvanými létajícími pouličními prodáváči. Aby tito lidé snáze prodali své kravaty, ukazují, jak vypadá špatně oblečený muž i muž oblečený švihácky; s několika rekvizitami a s nemnoha hmaty předvádějí náznakové scénky, čímž si v podstatě ukládají otázku omezení, jaká naše scéna s ne- hodou ukládá demonstrátorovi (berouce si kravatu, klobouk, hůl, rukavice a provádějice jisté náznakové imitace světátka, mluví o něm nadále v třetí osobě). U pouličních prodáváčů se setkáváme i s použitím verše v rámci našeho základního mo- delu. Používají pevného nepravidelného rytmu, ať už prodávají noviny nebo šle.

Takové úvahy ukazují, že s naším základním mo- delem můžeme vystačit. Není žádný elementární rozdíl mezi přírozeným epickým divadlem a umě- lým **epickým divadlem**. Naše divadlo na nároží je primitivní; na pohnutkách, cíli a prostředcích pro- dukce není „nic zvláštního“. Ale je to nesporně jev, který má smysl; jeho společenská funkce je jasná a ovládá všechny jeho prvky. Podnětem produkce je případ, který může být posuzován různě, který se může v té či oné formě opakovat a který dosud není uzavřen, nýbrž bude mít následky, takže jeho posouzení není bez významu. Účelem produkce je usnadnit ověření případu. Prostředky produkce tomu odpovídají. **Epické divadlo** je divadlo vysoce artistní se složitými obsahy a se stanovením veli- kého sociálního cíle. Tím, že jsme si **pouliční scénu** určili jako základní model **epického divadla**, při- suzujeme mu zřetelnou společenskou funkci a vy- slovujeme pro **epické divadlo** kritéria, podle nichž se může soudit, zdali tu jde o jev, který má nějaký smysl, nebo ne. Základní model má praktický vý- znam. Při výstavbě představení s dílčími otázkami, začasné obtížnými, s artistními problémy, se so- ciálními problémy dává základní model režisérům a hercům možnost kontrolovat, zdali společenská funkce celého aparátu je ještě jasně neporušená.

Lidová hra je obvykle hrubě a nenáročně divadlo a učená estetika o ní mlčí, jako by neexistovala, nebo o ní pojednává blahosklonně. V druhém pří- padě nechce mít estetika lidovou hru jinou, než jaká je, tak jak si jistě režimy přejí mít svůj národ: hrubý a nenáročný. Jsou tam drsné vtipy smíšené s dojemnostmi, je tam neomalená morálka a la- ciná sexualita. Zlí jsou potrestáni a dobří sezdáni, plní něco zdědí a líným se poshová. Technika autorů lidových her je takřka mezinárodní a té- měř nikdy se nemění. Kdo chce v těch kusech hrát, musí umět jen nepřírozně mluvit a chovat se na jevišti s hladkou ješitností. Stačí řádná porce obá- vaného diletantského rutinérství.

Velkoměsta šla s dobou, když přešla od lidové hry k revui. Revue se má k lidové hře jako šlágr k li- dové písni, máme-li na zřeteli, že lidová hra nebyla nikdy tak úspěšná jako lidová píseň. V novější době forma revue zliterárněla. Němec Wangen- heim, Dán Abell, Američan Blitzstein a Angličan Auden napsali zajímavé hry ve formě revue, hry, jež nejsou ani hrubé, ani nenáročné. Tyto hry mají něco z poezie, ovšem zhola nic z naivity staré lidové hry. Vystíhají se jejich konvenčních situací a schematických postav, podíváme-li se však přes-

něji, vidíme, že ji převyšují romantičnosti. Jejich situace jsou groteskní a postavy v nich v podstatě vůbec nejsou, stěží role. Monotónní fabule šla do starého železa, to znamená monotónnost spolu s fabulí, neboť tyto nové hry nemají žádnou fabuli, stěží „červenou nit“. Představení mají rozhodně zapotřebí artistnosti – diletantí to nemohou hrát –, je to však artistnost kabaretu.

Zdá se, že usilovat o znovuoživení staré lidové hry nemá vyhlídky. Nejenže naprosto upadla, nýbrž nikdy nezažila skutečný rozkvět – a to je povážlivější. Na druhé straně se literární revui nepovedlo „stát se lidovou“. Je to přespříliš laciná lahůdka. Ukazuje však, že tu je poptávka, i když ji revue nemůže uspokojit. Lze vskutku předpokládat, že existuje poptávka po divadle naivním, ne však primitivním, poetickém, ne však romantickém, po divadle blížícím skutečnosti, ne však aktuálně politickém. Jak by měla taková nová lidová hra vypadat?

Pokud jde o fabuli, dává literární revue několik cenných pokynů. Jak už jsme se zmínili, zřiká se jednotné a průběžné fabule a přináší „číslo“, to znamená volně na sebe navazující skeče. V této formě znovu ožívají „šelmovské kousky a dobrodružství“ starých lidových eposů, ovšem v podobě hodně zastřené. Skeče nejsou pojaty fabulačně, je v nich málo epičnosti, tak jako je málo epičnosti v Lowových karikaturách ve srovnání s Hawthornými. Jsou spiritualističtější, více postavené na jedné pointě. Nová lidová hra by mohla sled poměrně samostatných příhod od literární revue převzít, svou podstatou by však musila být epičtější a musila by být realističtější.

Literární revue dává podněty, i pokud jde o poesii. Zvláště v hrách, které napsal Auden spolu s Isherwoodem, jsou místa velké poetické krásy. Auden používá chórových prvků a vybrané lyriky. A také děj je zčásti vznešený. Avšak všechno je více či méně symbolické, Auden zavádí dokonce opět alegorii. Použijeme-li třeba pro srovnání Aristo-

fana – s Audenovým dovolením –, poznáme zdůrazněně subjektivní charakter této lyriky a tohoto symbolismu; tady by nová lidová hra mohla studovat lyrismus, ale musila by být objektivnější. Poesie by měla možná spočívat spíše v situacích nežli ve výrazu postav, které na situace reagují.

Nesmířně důležitější je najít styl představení, který by byl zároveň artistní i přirozený. Vzhledem k ba-byloňskému zmatení stylů, vládnoucímu na evropském jevišti, je to velice obtížné. Na současném jevišti je možno počítat zhruba s dvěma inscenačními styly, které se však dosti směšují. „Vznosný“ inscenační styl, který byl vytvořen pro velká básnická díla a jehož lze na příklad ještě použít pro mladistvá dramata Ibsenova, je ještě stále k dispozici, byť ve stavu poněkud porouchaném. Byl spíše doplněn nežli nahrazen druhým z existujících způsobů hraní, naturalistickým; oba způsoby existují vedle sebe dál jako plachetnice vedle parniku. Vznosný styl býval dříve zcela vyhrazen ne-realistickým hrám, a realistické hry se v podstatě obošly „bez stylu“. Stylisované divadlo znamenalo totéž co patetické divadlo. V prvé, nejsilnějším údobí naturalismu kopírovala se skutečnost tak kompletně, že by se byl jakýkoli stylisovaný prvek pocítoval jako nepřirozený. Když naturalismus ochaboval, uzavíral mnohonásobné kompromisy, a dnes se setkáváme i v realistických hrách s podivnou směsí nedbalosti a deklamátorství. S tímhle koktailem si nelze nijak poradit. Z patetického způsobu hraní žije v něm jen ještě nepřirozenost a umělost, schematicismus a přepjatost, k jejichž hlubínám vznosný styl klesl, nežli byl vystřídán naturalismem. A z velké epochy naturalismu žijí v něm jen ještě rysy nahodilosti, bezvtárnosti a bezfantasijnosti, které v něm byly i v jeho vrcholných dobách. Je tedy třeba hledat nové ces-ty. Jakým směrem? Spojení obou způsobů hraní, romanticko-klasicistického a naturalistického, v romanticko-naturalistický koktail bylo synthesou slabosti. Dva vrávoraví rivalové se drželi jeden dru-



hého, aby nadobro nespadli. Směs vznikla téměř bezděčně, vzájemnými ústupky, mlčenlivým upouštěním od principů, zkrátka korupcí. Sama o sobě by však synthesisa, provedená vědomě a energicky, bývala byla řešením. Protiklad mezi uměním a přírodou může být plodný, je-li sice v uměleckém díle překlenut, není-li však vymýcen. Viděli jsme umění, které si vytvořilo svou vlastní přírodu, vlastní svět, prostě svět umění, svět, jenž měl se skutečným světem už jen velmi málo společného a chtěl s ním mít málo společného, a viděli jsme umění, které se vyčerpávalo toliko tím, že kopirovalo skutečný svět, a při tom téměř zcela pozbylo fantazie. Potřebujeme umění, které přírodu zvládá, potřebujeme umělecky ztvárněnou skutečnost a přirozené umění. Kulturní úroveň divadla je mimo jiné určována tím, nakolik je s to překonávat protiklad mezi hrou „vznešenou“ (vznosnou, stylisující) a realistickou („od skutečnosti okopírovanou“). Jak se často předpokládá, má realistická hra „od přirozenosti“ něco „ušlechtilého“, stejně jako „ušlechtilá“ hra má něco nerealistického. Míjí se tím: ženy rybářů nejsou ušlechtilé, a zobrazí-li se věrně podle skutečnosti, nemůže z toho vzejít nic ušlechtilého. Jsou obavy, že při realistickém zobrazení nezůstane ušlechtilé ani královny. Hemží se to tu myšlenkovými chybami. Je fakt, že herec, má-li znázorňovat hrubost, sprostotu a ohyzdnost, ať už u žen rybářů nebo u královen, rozhodně se neobejde bez jemnosti, smyslu pro spravedlnost a bez citlivosti vůči kráse. Opravdu kultivované divadlo nebude musit vykoupit svůj realismus tím, že dá v plen uměleckou krásu. Ať je realita třeba nehezka, to ji rozhodně nevyobcovává ze stylového jeviště. Právě její nehezčnost může být hlavním předmětem zpodobení – nízké lidské vlastnosti jako lakota, vychloubačství, hloupost, nevědomost, hádavost v komedii, odlišné sociální prostředí ve vážném dramatu. Lakotství na růžovo je už samo něco absolutně ušlechtilého, láska k pravdě něco absolutně ušlechtilého. Umění je schopno zobrazovat škar-

lost škaradých jevů krásným způsobem, neušlechtilost neušlechtilých jevů ušlechtilým způsobem, neboť umělci mohou přece zobrazit i nepůvabnost půvabně a slabost silně. Předměty komedie, která líčí „obyčejný život“, se rozhodně nevymykají zušlechtnění. Divadlo má k dispozici delikátní barvu, příjemné a významné seskupení, originální gestiku, zkrátka styl, má humor, fantazii a moudrost, aby přemohlo ošklivost. Mluvit o tom je důležité, protože naše divadla nejsou jeř tak beze všeho ochotná vynaložit něco tak vznešeného, jako je styl, hry, které mají obsah a formu lidových her. Nanejvýš by šla za požadavkem očištěného stylu, kdyby se dostala do styku s útvarem, který se už navenek velmi zjevně distancoval od naturalistického protibémového dramatu, na příklad s veršovanou hrou. Možná, že by bez vyzvání přiznala veršované hře jiný postoj k „problému“ a jiné zacházení s psychologií. Hra v próze, nadto v próze populární, s psychologii poměrně neproblematickou a vůbec s malou dávkou „problémů“, to tady má těžší. Celý útvar lidové hry neuznává se přece, jak jsme řekli, za literární druh. Balada a alžbětinská history jsou literární druhy, ale i jarmareční píseň, z níž se vyvinula prvá, i hrůzostrašná hra ze zahravných hospod, z níž se vyvinula druhá, žádají si „stylu“, ať už se uznají za literaturu nebo ne. Je ovšem těžší poznat vyříbenost i tam, kde se vybírá z nového materiálu, s nímž se dosud zacházelo jen s nejhrubší netečností. Abychom uvedli příklady z „Puntily“: čtenář, a což je důležitější, herec bude ochoten pominout taková místa jako na příklad malý dialog soudce a advokáta v 6. scéně (o finském létě), protože se v něm používá lidové mluvy. Herec však nedosáhne účinnosti tohoto místa, nebude-li s ním zacházet jako s básní v próze, neboť je to báseň v próze. Není tu ovšem vůbec důležité, jestli je to dobrá či špatná báseň, to ať rozhodne čtenář nebo herec, důležité tu je jen to, že se s ní musí zacházet jako s básní, to znamená s důstojností, musí se „podat na zla-

tém talíři". Mattiho chvalo zpěv na sledě v 9. obraze je pro to možná ještě lepší příklad. V naturalistické hře by mnohé situace z „Puntily“ musily působit naprosto hrubě, a je jisté, že herec, který by třeba místo, kde Matti a Eva předvádějí kompromitující scénu (4. obraz), hrál jako místo z frašky, musil by se minout jakýmkoli účinkem. Právě taková scéna si žádá právě artistnosti, a té si žádají i zkoušky, jimž Matti v 8. obraze podrobuje svou snoubenku. Ani zde nechceme vyzývat ke srovnání na základě kvality, připomínáme-li scénu se skřínkou z „Kupce benátského“ – naše scéna možná stojí hluboko pod Shakespearovou, a přece bude nutné, chceme-li dosáhnout jejího plného účinku, abychom si naši způsob hraní, který se blíží tomu, jehož vyžaduje veršovaná hra. U hry, která je psána prózou a ukazuje „obyčejné“ lidi, je bezpochyby těžké nemluvit o primitivnosti, nýbrž o umělecké prostotě. Vykázání čtyř žen z Kurgely (v 7. obraze) není však žádná primitivní, nýbrž prostá událost, a musí se stejně jako 3. obraz (jízda za legální kořalkou a za nevěstami) hrát poeticky, to znamená krásou události (ještě jednou: ať je velká, nebo malá) se musí uplatnit ve výpravě, v pohybu, ve slovním výrazu. I postavy se musí zpodobovat s jistou velkorysostí, i zde bude mít herec nejednu obtíž, učil-li se hrát pouze naturalisticky nebo neviděl-li, že se zde s naturalistickým hraním nevystačí. Ulehčí si práci, bude-li si vědom toho, že má vytvořit národní postavu a že k tomu potřebuje veškeré své znalosti lidí, směrlosti a jemnocitu. Nakonec ještě jedno: „Puntila“ je vše jiné, jen ne tendenční hra. Role „Puntily“ nesmí tedy být v žádném chvíli a v žádném rysu zbavena svého přirozeného šarmu; bude zapotřebí zvláštního umu, aby opilé scény vyšly poeticky a jemně, s největším možným počtem variací, a scény střízlivé s nejmenší možnou mírou negrotesknosti a nebrutálnosti. Prakticky: je nutno pokusit se zahrát „Puntilu“ ve stylu, který obsahuje prvky staré commedia dell'arte a prvky realistické mravolichné hry.

Zdá se asi neúměrné, že kvůli jedině malému lidovému hře jsme se pustili do tak dalekosáhlých úvah, že jsme vyvolali tak velké duchy a že jsme nakonec dokonce požadovali naprosto nové umění divadelního zpodobování. Toto nové umění musí se však stejně požadovat; je nutné pro náš celý repertoár, je zcela nepostradatelné pro inscenování velikých mistrovských děl minulých epoch a musí se vytvořit, aby mohla vzniknout nová mistrovská díla. Smyslem těchto výkladů není nic více nežli upozornit na to, že i pro novou lidovou hru platí volání po novém realistickém umění. Lidová hra je útvar, který se dlouho opomíjel a přenechával se diletantům nebo rutinérům. Je na čase vytýčit jí vysoký cíl, k němuž název této tvorby už vlastně předem zavazuje.

## o použití hudby v epickém divadle

Pokud jde o mou vlastní produkci, použilo se v epickém divadle hudby v těchto hrách: **Bubny v noci, Životopis asociála Baala, Život Eduarda II. Anglického, Mahagonny, Žebrácká opera, Matka, Kulatolebí a špičatolebí.**

V několika prvních hrách se použilo hudby způsobem, jaký je v Německu dosti obvyklý; šlo o písně a pochody a téměř nikdy nechyběla naturalistická a pochopitelně i hudební čísla. Užití hudby však přece jen porušovalo tehdejší dramatickou konvenci: drama se nadlehčilo, stalo se tak říkajíc elegantnějším; divadelní produkce nabývaly uměleckého rázu. Hudba narušila omezenost, stísněnost a těžký tok impresionistických dramát a maniakální jednostrannost dramát expresionistických už prostě proto, že do nich vnášela změnu. Zároveň tu hudba umožňovala něco, co už dávno nebylo samozřejmé, totiž „poetické divadlo“. Tuto hudbu jsem psal ještě já sám. O pět let později, při druhém berlínském provedení komedie **Muž je muž** ve Státním divadle, ji napsal Kurt Weill. Hudba měla od té doby umělecký charakter (samostatnou hodnotu). Hra obsahuje obhroublou komiku a Weill do ní vmontoval malou noční hudbu, k níž se ukazovaly projekce Caspara Nehera,

mimo to bitevní hudbu a píseň, jejíž sloky se zpívaly při přestavbě na otevřené scéně. Ale mezitím již byly vypracovány první teorie o rozluce slozek divadelní hry.

**Žebrácká opera**, provedená v roce 1928, byla nejúspěšnější demonstrací epického divadla. Poprvé se v ní použilo jevištní hudby podle novějších hudebních disků. Její nejnápadnější novinkou bylo to, že hudební produkce byly od ostatních přísně odděleny. To už bylo patrné i vnějškově: malý orchestr byl viditelně umístěn na jevišti. Pro zpívání songů se měnilo osvětlení, orchestr byl v záti reflektorů a na plátně pozadí se objevovaly titulky jednotlivých čísel, třeba „Píseň o nedostatečnosti lidského usilování“ nebo „Slečna Polly Peachumová doznává v malé písni zděšeným rodičům svůj sňatek s lupičem Macheathem“ – a herci zaujali pro toto číslo jiný postoj. Byla tam dueta, terceta, sólová čísla i sborová finále. Hudební čísla, v nichž převládaly baladické rysy, byla meditativní a moralisující. Hra ukazovala blízké příbuzenství mezi citovým životem buržoazie a citovým životem pouličních lupičů. Pouliční lupiči ukazovali, občas i v hudbě, že jejich pocity, city a předsudky jsou stejné jako u průměrného měšťáka a divadelního návštěvníka. Jedním tématem bylo třeba dokazování, že jen ten žije příjemně, kdo žije v blahobytu, i když se při tom musí zříci ledačehos „vyššího“. V jednom mistném duetu se vysvětlovalo, že vnější okolnosti jako sociální původ partnerů nebo jejich majetková situace by neměly mít vliv na volbu manžela! V jednom tercetu se vyslovovala lítost nad tím, že nejistota na této planetě nedovoluje člověku, aby povolil své přirozené lásce k dobru a ke slušnému chování. Nejněžnější a nejtroucnější milostná píseň hry líčila neustálou skálopevnou náklonnost mezi pasákem a jeho nevěstou. Milenci opěvovali nikoli bez dojetí svou malou domácnost, bordel. Právě tím, že hudba se tvářila čistě citově a neodříkala se žádného z běžných narkotických dráždidel, spolupracovala na odhacení měšťá-

kých ideologií. Stala se tak říkajíc rozvířovatelkou špíny, provokatérkou a denunciantkou. Tyto songy velmi zpopulárněly, jejich hesla se objevovala v úvodnicích a v projevech. Mnozí je zpívali s doprovodem klavíru nebo podle gramofonových desek, tak jako zpívali operetní slággry.

Song tohoto druhu vznikl, když jsem Weilla vyzval, aby prostě nově zhudebnil půl tuctu už hotových songů pro baden-badenský hudební týden 1927, kde se měly předvádět operní jednoaktovky. Weill psal do té doby poměrně komplikovanou, hlavně psychologisující hudbu, a když souhlasil s tím, že složí hudbu na více či méně banální texty k songům, odvážně odvrhl houževnatý předstudek kompaktní většiny opravdových skladatelů. Úspěch tohoto použití moderní hudby pro song byl značný. V čem spočívalo vlastní novátorství této hudby, pomineme-li dosud neobyklý způsob jejího použití?

Epické divadlo se hlavně zajímá, jak se lidé mezi sebou chovají, pokud je toto chování sociálně historicky významné (typické). Vypracovává scény, v nichž lidé se chovají tak, že je vidět sociální zákony, jimž jsou podrobeni. Přitom je nutno najít schůdné definice, to jest takové definice, o něž se zajímáme, aby se daly použít k zásahům do těchto procesů. Zájem epického divadla je tedy vysloveně praktický. Ukazuje se v něm, že lidské chování je změnitelné, že člověk je závislý na jistých ekonomicko-politických poměrech a že je zároveň schopen je změnit. Abychom uvedli příklad: scénu, v níž tři muži si najmou čtvrtého za určitým nelegálním účelem (**Muž je muž**), musí epické divadlo říci tak, abychom si chování čtyř mužů, jež se přitom projeví, mohli představit i jinak, to znamená, že si budťo můžeme představit politicko-ekonomické poměry, za nichž by tito muži mluvili jinak, nebo postoj těchto mužů vůči daným poměrům, který by jim rovněž dal promluvit jinak. Zkrátka, divák dostává příležitost ke kritice lidského chování ze společenského hlediska a scéna se

hraje jako scéna historická. Divák má být tedy s to provadět srovnání různých způsobů lidského chování. To znamená, z hlediska estetiky, že se společenský gestus herců stává obzvláště důležitým. Umění musí tento gestus kultivovat. (Ide tu samozřejmě o společensky významnou gestiku, nikoli o gestiku ilustrující a expresivní.) Mimický princip je tak říkajíc vystředán principem gestickým.

To charakterisuje veliký přelom v dramatiice. Podle Aristotelových receptů usiluje dramatika i v dnešních dobách ještě o vytvoření tak zvané katarse (duchovního očistění diváka). V aristotelovské dramatiice dostává se hrdina jedním do situací, v nichž odhalí své nejnitřnější jádro. Cílem všech ukazovaných událostí je vehnat hrdinu do duševních konfliktů. Je to možná blasfemické, ale užitečné srovnání, připomeneme-li tu burlesky z Broadwaye, kde publikum, řvouc svoje „Take it off!“, nutí děvčata ke stále kompletnějšímu vystavování těl. Jedinec, jehož nejnitřnější jádro je vyhááno, stojí tu pak ovšem jako „člověk vůbec“. Každý (i každý divák) by tu povolil nátlaku předváděných událostí, takže bychom, prakticky řečeno, měli při představení **Oidipa** hlediště plné malých Oidipusků, při představení **Emperora Jonese** hlediště plné malých Emperorů Jonesků. Ne-aristotelovská dramatika by události, které předvádí, rozhodně neshrnuła v neodvratný osud a nevydala by mu bezbranného, vzala by naopak právě tento „osud“ pod lupu a odhalila by jej jako lidské pikle.

Tento výklad, připojený k rozboru několika malých songů, mohl by vypadat poněkud rozmáčkale, kdyby tyto songy nebyly začátkem (jistě ještě nepatrným) jiného, novodobého divadla, nebo podílem hudby na tomto divadle. Charakter těchto songů jako tak říkajíc gestické hudby dá se sotva vysvětlit jinak nežli takovými výklady, které vyzývají společenský smysl novot. Prakticky řečeno, je ges-

tická hudba hudbou, která herci umožňuje předvést jistá základní gesta. Tak zvaná laciná hudba je zvláště v kabaretu a v operetě už značnou dobu druhem gestické hudby. „Vážná“ hudba naproti tomu stále ještě lpí na lyrismu a pěstuje individuální výraz.

Opera **Vzestup a pád města Mahagonny** ukázala užiti nových principů zevrubněji. Nechtěl bych pomlčet o tom, že podle mého názoru Weillova hudba k této operě není čistě gestická, obsahuje však mnohé gestické partie, v každém případě dost, aby mohlo dojít k vážnému ohrožení běžného operního typu, který můžeme v jeho dnešním vydání označit jako operu čistě kulinární. Téma opery **Mahagonny** je kulinarismus sám, příčiny toho jsem rozebral ve stati „Poznámky k operě“ ve svých „Poukusech čís. 5“. Tam jsem také doložil, že je možné obnovit v kapitalistických zemích operu, a proč. Všechny zaváděné novoty vedou toliko k rozbití opery. Skladatelé, kteří se pouštějí do pokusu obnovit operu, ztroskotávají, jako Hindemith a Stravinskij, nevyhnutelně na operním aparátu. Veliké aparáty, jako opera, divadlo, tisk atd., prosazují své pojetí tak říkajíc inkognito. Už dávno využívají práce (zde hudby, poezie, kritiky atd.) duševních pracovníků, kteří se podílejí na zisku – ekonomicky vzato tedy spoluvládnu, společensky vzato se už proletariisují – už dávno využívají duševní práce jenom k ukojení svých diváckých organisací, hodnotí ji po svém a svádějí ji do svých kolejí: sami duševní pracovníci se však stále ještě oddávají fikci, že při celém tom provozu jde toliko o uplatnění jejich duševní práce, tedy o druhotný proces, který nemá na jejich práci žádný vliv, nýbrž jí vliv jenom zjednává. Tato neujasněnost vlastní situace, vládnoucí u hudebníků, spisovatelů a kritiků, má nesmírné následky, které oni přehlížejí. Neboť domnívají se, že jsou vlastníky aparátu, který je ve skutečnosti jejich vlastním, obhajují aparát, nad nímž už nemají kontrolu, který už není, jak oni ještě věří, prostředkem v zájmu producentů

umění, nýbrž stal se prostředkem proti nim, tedy proti jejich vlastní produkci (kde totiž umělecká produkce sleduje vlastní, nově, aparátu nepřímě-řené nebo mu protichůdné tendence). Produkce těchto umělců dostává dodavatelský charakter. Vzniká pojem hodnoty, jehož základem je upotřebitelnost. A z toho obecně plyne zvyklost zkoumat každé umělecké dílo, nakolik je pro aparát způsobivé. Řekne se: to či ono dílo je prý dobré; a myslí se, ale neříká se: dobré pro aparát. Tento aparát je však dán současnou společností a přijímá jen to, co jej v této společnosti udrží naživu. Byl by ochoten diskutovat o každé novotě, která by neohrozila společenskou funkci tohoto rovněž pozdně buržoazního aparátu, totiž pozdně buržoazní veřejní zábavu. Není ochoten diskutovat o takových novotách, které naléhají na změnu jeho funkce, které tedy stavějí aparát na jiné místo ve společnosti a chtěly by jej třeba připojit ke školským ústavům nebo k velkým publikačním orgánům. Společnost přijímá prostřednictvím aparátu to, co potřebuje, aby se sama reprodukovala; projit tedy může jen „novota“, která vede k obnově, ale nikoli ke změně existující společnosti – ať už je tato společenská forma dobrá nebo špatná. Umělci většinou nemají v úmyslu změnit aparát, protože věří, že mají v rukou aparát, který servíruje to, co si svobodně vymýšlejí, který se tedy s každou jejich myšlenkou sám od sebe proměňuje. Ale nevy-mýšlejí svobodně; aparát plní svou funkci s nimi nebo bez nich, divadla každý večer hrají, noviny vycházejí x-krát za den; a přijímají, co potřebují; a potřebují prostě určité kvantum materiálu.<sup>1</sup>

Nebezpečí, jaká plynou z aparátu, ukázalo newyorské provedení **Matky**. Theatre Union lišilo se svým politickým zaměřením značně od divadel, která uvedla operu **Mahagonny**. Přesto reagoval

<sup>1</sup> Producenti jsou však na aparátu zcela závislí, hospodářsky i společensky, aparát monopolisuje jejich působení, a produkty spisovatelů, skladatelů a kritiků dostávají víc a víc charakter suroviny: hotový produkt vyrábí aparát.

tento aparát na tuto hru docela tak jako aparát k výrobě omamných účinků. Nejenom hra, i hudba tím byla zmrzačena, a naučné poslání se z valné části minulo účinkem. Vědoměji nežli v kterékoli jiné hře epického divadla se v **Matce** používalo hudby tak, aby divák zaujal již vylíčený kritický hodnotící postoj. Eislerovu hudbu rozhodně nelze považovat za jednoduchou. Jako hudba je poměrně složitá, a neznám vážnější nad ni. Umožňuje obdivuhodným způsobem jistá zjednodušení neobtěžnějších politických problémů, jejichž řešení je pro proletariát životně důležité. V malém čísle, v němž se odporuje obviněním, že komunismus plodí chaos, umožňuje laskavě radící gestus hudby, že je tak říkajíc slyšen hlas rozumu. Číslo Chvála učení, které spojuje otázku převzetí moci proletariátem s otázkou učení, dává hudba heroický a přece přirozeně radostný gestus. Tak udržuje hudba v oblasti rozumovosti i závěrečný chór Chvála dialektiky, který by mohl velice snadno působit jako čistě citový triumfální zpěv. Tvrdí-li se, že tento druh produkce – epické produkce – se vůbec zřítka emocionálního působení, je to jen častý omyl: ve skutečnosti jsou jeho emoce jen vyjasněné, vystříhají se zdrojů podvědomí a nemají nic společného s omámením.

Kdo si myslí, že masovému hnutí, které stojí tvář v tvář bezuzdnému násilí, útlaču a vykořisťování, nepřísluší tak přísný a zároven tak něžný a rozumový gestus, jako propague tato hudba, ten nepochopil důležitou stránku tohoto boje. Je však jasné, že působení takové hudby velmi závisí na způsobu, jakým se lidem dává. Nepostihnou-li svůj gestus už herci, je málo naděje, že hudba může splnit svou funkci, funkci organisovat určité divákovy postoje. Je zapotřebí, aby se našim dělnickým divadlům dostalo pečlivé výchovy a přísného školení, aby mohla zvládnout úkoly, které jsme zde vytkli, a vyčerpat možnosti, které jsme zde navrhli. I jejich publiku musí se od nich dostat určitého školení. Musí se podařit udržet produkční aparát dělnic-

kého divadla mimo dosah všeobecného obchodu s omamnými jedy v měšťáckém divadelním provozu.

Eisler zkomponoval songy ke hře **Kulatolebí a špičatolebí**, která se, jinak nežli **Matka**, obrací k „širšímu“ publiku a bere větší ohled na potřebu pouhého pobavení. I tato hudba je v jistém smyslu filosofická. I ona se vstříhá narkotických účinků, hlavně tím, že řešení hudebních problémů spojuje s jasným a zřetelným vyzováním politického a filosofického smyslu básni.

Z toho, co bylo řečeno, snad už vyplývá, jak obtížné je hudbě plnit úkoly, jež před ní staví epické divadlo.

Ještě pořad se dnes skládá „pokroková“ hudba pro koncertní sál. Jediný pohled na posluchače koncertů ukáže, jak je nemožné použít hudby, která má takové účinky, pro politické a filosofické cíle. Vidíme celé řady lidí uvřených do stavu podivného omámení, zcela pasivních, do sebe zbraných, poživších podle vši pravděpodobnosti prudkého jedu. Strnulý, vyřeštěný zrak ukazuje, že tito lidé jsou bez vůle a bez pomoci vydání na pospas nekontrolovaným citovým pohnutím. Krůpěje potu svědčí o tom, jak je takové výstřednosti vyčerpávají. I nejhorší gangsterský film zachází se svými posluchači lépe, tj. jako s myslícími bytostmi. Hudba vystupuje jako „osud vůbec“. Jako náramně komplikovaný, absolutně nedohledný osud této doby nejhrůznějšího, vědomého vykořisťování člověka člověkem. Tato hudba má jen ještě čistě kulturní ambice. Svádí posluchače k enervujícímu, protože neplodnému požitkářskému aktu. Žádné rafinovanosti mě nemohou přesvědčit o tom, že její společenská funkce je jiná nežli společenská funkce burlesek na Broadwayi.

Nelze nevidět, že mezi opravdovými skladateli vzniká již dnes hnutí proti této zhoubné společenské funkci. Experimenty, které se v oblasti hudby dělají, nabývají stále značnějšího rozsahu; novější hudba dělá všechno možné nejenom ve způsobu,

jak zachází s hudebním materiálem, ale i se zřetelem k získání nových konsumentů. Přesto je celá řada úkolů, které ještě nemůže vyřešit a na jejichž řešení ani nepracuje. Nadobro na příklad zaniklo umění zhudebňovat eposy. Nevíme, jak se zpívala Odyssea nebo Píseň o Nibelunzích. Přednes delších epických básní nedovedou už naši hudebníci umožnit. Vzdělávací hudba leží rovněž ladem, a bývaly přece doby, kdy se dalo hudbu používat k léčebným účelům! Naši skladatelé přecházejí studium působení své hudby většinou hospodským. Mezi nemnoha badatelskými výtěžky, které jsem za jedno desetiletí dostal do rukou, byla výpověď jednoho pařížského restaurátora o tom, co si hosté pod účinkem té či oné hudby objednávali. Restaurátér se domníval, že zjistil, že při skladbách jistých skladatelů se konsumovaly vždycky zcela určité nápoje. Vskutku by divadlo velmi mnoho získalo, kdyby hudebníci byli s to dodávat hudbu, která by měla na diváka do jisté míry exaktně určitelný účinek. To by hercům velmi ulevilo; bylo by na příklad zvlášť žádoucí, aby pak herci mohli hrát proti náladě vyvolané hudbou. (Pro zkoušky her ve vznosném stylu je to, co tu v hudbě existuje, spíše dostačující.) Němý film poskytl příležitost několika pokusům s hudbou vyvolávající zcela určité rozplození mysli. Slyšel jsem zajímavé skladby Hindemithovy a především Eislerovy. Eisler psal dokonce hudbu ke zcela konvenčním zábavným filmům, a to velmi přísnuou hudbu.

Ale zvukový film, jako jedno z kvetoucích odvětví mezinárodního obchodu s omamnými jedy, bude sotva ještě dlouho pokračovat v těchto experimentech.

Jistou možností pro moderní hudbu skýtá podle mého mínění kromě epického divadla didaktická hra. K několika modelům tohoto typu napsali svrchovaně zajímavou hudbu Weill, Hindemith a Eisler. (Weill a Hindemith společně hudbu k rozhlasové didaktické hře pro školy **Let manželů Lind-**

**berghových, Weill ke školní opeře Ten, kdo říká ano, Hindemith k Bádenském didaktické hře o souhlasu, Eisler k Opatření.**

Nadto není komponování výrazné a snadno srozumitelné hudby rozhodně jen věc dobré vůle, nýbrž především se to musí umět a nutno se tomu učít – a učení přece může postupovat jen ve stálém styku s masami a s ostatními umělci – nikoli v izolaci!

## o nerýmované lyrice s nepravidelnými rytmy

Když jsem uveřejňoval nerýmovanou lyriku, lidé se mne čas od času ptávali, jak to, že něco takového vůbec vydávám za lyriku; posledně se tak stalo u mých **Německých satir**. Tato otázka je oprávněná, protože když už se lyrika i zřekne rýmu, mívá obvykle aspoň pevný rytmus. Mnohé z mých posledních lyrických prací nemají ani rým, ani pravidelný pevný rytmus. Proč tomu tedy vůbec říkám lyrika? Odpovídám: Protože sice nemají pravidelný rytmus, ale nějaký rytmus (střídavý, synkopický, gestický) přece jen mají.

V mé prvé básnické sbírce byly téměř jen písně a balady s poměrně pravidelnými veršovými formami; téměř všechny se měly dát zpívat, a to nejprošším způsobem, sám jsem k nim složil hudbu. Nerýmovaná byla jen jediná báseň, psaná v pravidelném rýtmu; ale téměř všechny rýmované básně měly nepravidelný rytmus. V **Legendě o mrtvém vojákovi** je v devatenácti slokách devět rozličných rytmisací druhého verše.

1. U—U—U—U—U—

Keinen Ausblick auf Frieden bot

2. U—U—U—U—

Drum tat es dem Kaiser leid

3. U—U—U—U—  
Und der Soldat schlief schon
4. U—U—U—U—  
Zum Gottesacker hinaus
5. U—U—U—U—  
Oder was von ihm noch da war
6. U—U—U—U—  
Die Nacht war blau und schön
14. U—U—U—U—  
Die Ratzten im Feld pfeifen wüst:
15. U—U—U—U—  
Waren alle Weiber da
18. —U—U—  
Dass ihn keiner sah

Kvůli jedné hře (**V houštínách měst**) jsem se potom zabýval lyrickou prózou Arthura Rimbauda (z jeho **Pobytu v pekle**). Kvůli jiné divadelní hře (**Život Eduarda II. Anglického**) musil jsem se obírat problémem jambu. Napadlo mne, oč působivější byl přednes herců, když říkali těžce čtivé, „kostřebaté“ verše starého Schlegelova-Tieckova překladu Shakespeara místo nového, hladkého překladu Rotheova. Oč silněji tu bylo vyjádřeno zápolení myšlenek ve velkých monozích! Oč bohatší byla architektura těchto veršů! Problém byl jednoduchý: potřeboval jsem vznosnou řeč, ale byla mi proti myslí olejnatá hladkost běžného pětistopého jambu. Potřeboval jsem rytmus, ale ne běžný kolovrátek. Počínal jsem si takto:

místo abych napsal:

Seit sie das Trommeln rührten überm Sumpf  
Und um mich Ross und Katapult versank,  
Ist mir verrückt mein Kopf. Ob alle schon  
Ertrunken sind und aus und nur mehr Lärm hängt  
Leer und verspätet zwischen Erd und Himmel? Ich  
Sollt nicht so laufen,

napsal jsem:



Seit diese Trommeln waren, der Sumpf, ersäufend  
Katapult und Pferde, ist wohl verrückt  
Meiner Mutter Sohn Kopf. Keuch nicht! Ob alle  
Schon ertrunken sind und aus und nur mehr  
Lärm ist  
Hängend noch zwischen Erd und Himmel?  
Ich will auch nicht

Mehr rennen.

To odpovídalo zajímavému dechu běžcovu a v těchto synkopách se lépe odhalovaly protichůdné polarity mluvího. Mé politické znalosti byly tehdy hanebně nepatrné; byl jsem si však vědom velkých nesrovnalostí v lidské společnosti, a nepovažoval jsem za svůj úkol neutralisovat veršovou formou všechny ty disharmonie a vzájemné vztahy, které jsem silně pociťoval. Zachytil jsem je v dějích svých dramát a ve verších svých básní, a to dávno předtím, nežli jsem poznal jejich vlastní charakter a jejich příčiny. Jak je vidět z textů, nešlo jen o „plavání proti proudu“ ve formálním smyslu, o protest proti hladkosti a harmonii konvenčního verše, nýbrž vždycky už i o pokus ukázat protikladnost, zuřivou bojovnost a násilnost vztahů mezi lidmi.

Ještě volněji jsem si mohl počínat, když jsem pro moderní hudebníky psal operu, didaktickou hru a kantátu. Zde jsem se jamba zcela vzdal a použil jsem pevných, ale nepravidelných rytmů. Hodily se výborně k zhudebnění – o tom mě ujišťovali skladatelé nejrůznějších směrů a sám jsem to mohl zjistit.

Potom jsem psal kromě balad a masových písní s rýmem a s pravidelným (nebo aspoň téměř pravidelným) rytmem víc a víc básní bez rýmu a s nepravidelným rytmem. Nutno přitom mít na zřeteli, že jsem svou hlavní práci vykonával na divadle; myslil jsem vždycky na mluvené slovo. A vypracoval jsem si pro mluvené slovo (ať už v próze nebo ve verši) zcela určitou techniku. Nazval jsem ji gestickou.



*Ernst Jandl*

To znamená: řeč měla přisně sledovat "gestus" mluvící osoby. Uvedu příklad. Věta z bible, "Vyrví oko, které tě pokouší", je podložen jistý gestus, a to gestus rozkazu, ale přece jen není vyjádřen čistě gesticky, protože "které tě pokouší" má vlastně ještě jiný gestus, který není vyjádřen, totiž gestus odůvodnění. Vyjádříme-li větu ryze gesticky, zní (a Luther, který "koukal lidu na hubu", jí také tak formuluje): "Pokouší-li tě tvé oko: vyvrz je!" Je jistě na prvý pohled patrné, že tato formulace je gesticky mnohem bohatší a čistší. Prvá věta obsahuje předpoklad a to, co je na ní zvláštní a podivuhodné, lze plně vyjádřit v intonaci. Pak přijde krátká bezradná přestávka a teprve potom ohrumující rada. Gestickou formulaci můžeme samozřejmě vyslovit i v mezích regulérního rytmu (a stejně i v rýmované básni). Příklad těchto rozdílů:

Hast du den Säugling gesehn, der,  
 unbewusst noch der Liebe,  
 Die ihn wärmet und wiegt, schlafend  
 von Arme zu Arm  
 Wandert, bis bei der Leidenschaft Ruf  
 der Jüngling erwachet:  
 Und des Bewusstseins Blitz dämmernd  
 die Welt ihm erhellt?

(Schiller: Philosophický egoista)

a:

Das aus nichts nichts wird, selbst nicht durch  
 den Willen der Götter.  
 Denn so enge beschränket die Furcht  
 die Sterblichen, alle;  
 Da sie so viel der Erscheinungen sehn,  
 am Himmel, auf Erden,  
 Deren wirkenden Grund sie nicht  
 zu erfassen vermögen,  
 Dass sie glauben, durch göttliche Macht  
 sey dies alles entstanden.

6

81



Haben wir aber erkannt, dass aus nichts  
 nichts könne hervorgehn,  
 Werden wir richtiger sehn, wonach  
 wir forschen; woraus denn  
 Und wie alles entsteh, auch ohne die Hilfe  
 der Götter.

(Lucretius: O přirozenosti věcí)

Chudobu gestických prvků v Schillerově básni a jejich bohatství v básni Lucretiově si můžeme snadno ověřit, když si při přednesu veršů všimneme, jak často se mění vlastní gestus. Začal jsem o tomto problému mluvit proto, že gestické formulace sice mohou být obsaženy v pravidelných rytmech, nežádá se mi však dnes možné, že by bez gestických formulací mohly obstát nepravidelné rytmy. Vzpomínám si, že mě při tvoření nepravidelných rytmů ovlivnily dvě věci. Především to bylo ono strohé, improvizované skandování za dělnických demonstrací, které jsem po prvé slyšel jednoho vánočního večera. Zástup proletářů pochodoval vznešenými čtvrtěmi na západě Berlína a vyvolával větu „Wir haben Hunger“. Byla takto rytmována:

— — — — —  
 Wir haben Hunger

Později jsem slyšel ještě jiná taková skandování, když text byl prostě přizpůsoben mluvě a disciplinován. Na příklad:

— — — — —  
 Helft euch selber wählt Thälmann

Druhou zkušenost s lidovou rytmičností jsem si odnesl z vyvolávání jednoho berlínského pouličního prodáváče, který prodával před Západním obchodním domem rozhlasová libreta. Rytmisoval takto:

82

— — — — —  
 Textbuch für die Oper Fratella welche heute abend

— — — — —  
 im Rundfunk gehört wird

Muž neustále měnil intonaci a sílu hlasu, zachovával však vytrvale rytmus.

Rytmisáčnickou techniku kamelotů může studovat každý.

Ale nepravidelné rytmisace se používá i pro psané slovo, má-li se dosáhnout jisté naléhavosti. Dva příklady za mnohé:

— — — — —  
 Du sollst nur Ma-  
 — — — — —  
 noli rauchen

a (s rýmem):

— — — — —  
 Allen anderen zuvor  
 — — — — —  
 der Sa-  
 — — — — —  
 rotti mohr

Tyto zkušenosti jsem uplatnil při výstavbě veršů s nepravidelnými rytmy.

Jak tedy vypadají tyto nepravidelné rytmy? Volím příklad z Německých satir, obě závěrečné sloky básně **Mládež a Třetí říše**:

Ja, wenn die Kinder Kinder blieben, dann  
 Könnte man ihnen immer Märchen erzählen  
 Da sie aber älter werden  
 Kann man es nicht.

Jak se to má číst? Podložme si verše nejprve pravidelným rytmem:

6\*

83



nezaseknou, žádají si opisů, mnohé aktuální výrazy se do nich nevejdou: bylo zapotřebí intonace přímé, bezprostřední řeči. Nerýmovaná lyrika s nepravidelnými rytmy se mi zdála vhodná.

### předmluva

V následujících řádcích se zkoumá, jak by vypadala estetika, opírající se o určitý způsob divadelního projevu, který je již několik desetiletí prakticky rozvíjen. Autor se dotkl estetických otázek jen zběžně a poměrně bez zájmu v příležitostných teoretických výrocích. Divadlo určitého druhu rozšiřovalo a zužovalo v nich svou společenskou funkci, doplňovalo nebo tříbilo své umělecké prostředky a usídlilo se nebo se udržovalo v estetice, přišla-li na to řeč, tím, že platnými předpisy o mordice či dobrém vkusu buď zhrdalo, nebo se jich dovolávalo – podle bojové situace. Obhajovalo patrně svůj zájem o společenskou tendenci, dokazujíc existenci společenských tendencí v obecně uznávaných uměleckých dílech, tendenci nenápadných jen proto, že to právě byly tendence uznávané. V současné divadelní produkci označovalo za znamení úpadku vypuštění všeho, co je hodno vědění: obviňovalo tyto bazary na večerní zábavu, že klesly mezi odvětví buržoasního obchodu s omamnými jedy. Falešné obrazy společenského života na jevištích, včetně inscenací tak zvaného naturalismu, přiměly toto divadlo k volání po obra-

zech vědecky exaktních, a nechutný kulinarismus bezduchých pastev pro oči a pro duše přiměl je k volání po krásné logice násobilky. Toto divadlo pohrdlivě odmítalo kult krásna, pěstovaný spolu s nechtutí k učení a s opovržením vůči všemu užitečnému – zvláště proto, že už se nic krásného nevytvářelo. Usilovalo o divadlo vědeckého stonletí, a když jeho plánovatelům bylo příliš zatěžko vypůjčit si nebo ukrást ze zbrojnice estetických pojmů dostatečné množství těchto pojmů, aby byli s to udržet od těla novinářské estéty, začali prostě vyhrožovat úmyslem „rozvínout zdroj požítku v učební předmět a přebudovat jisté instituce ze zábavních místností v publikační orgány“ („Poznámky k opeře“), to znamená emigrovat z říše libosti. Estetika, dědictví zhrublé a zcizopasné třídy, byla v tak žalostném stavu, že divadlo si musilo dobyt vážnosti i svobody pohybu, říkalo-li si raději davidlo než divadlo. Přesto nebylo to, co se provádělo jako divadlo vědeckého století, vědou, nýbrž divadlem, a novoty, které se nahromadily za éry nacismu a za války, protože odpadla možnost je prakticky vyzkoušet, vedou nyní k pokusu vyzkoumat, jaké místo zaujímá tento druh divadla v estetice, nebo alespoň naznačit obrysy pravděpodobné estetiky tohoto druhu. Bylo by příliš obtížné líčit třeba teorii divadelního zaizování mimo rámec nějaké estetiky.

Vždyť by se dnes mohla dokonce napsat estetika exaktních věd. Už Galilei mluví o eleganci určitých formulí a o vtipnosti experimentů, Einstein přikládá smyslu pro krásu objevitelskou funkci a atomový fysik R. Oppenheimer velebí vědecký postoj, který „má svou krásu a zdá se přiměřený postavení člověka na zemi“.

Odvolejme tedy, jistě k všeobecné lítosti, svůj úmysl emigrovat z říše libosti a vyjevme nyní, k lítosti ještě všeobecnější, úmysl usadit se v této říši. Pojednejme o divadle jako o místu zábavy, jak se v estetice sluší a patří, a zkoumejme, jaký druh zábavy nám vyhovuje!

1

„Divadlo“ spočívá v tom, že se vytvářejí živé obrazy tradovaných nebo vymyšlených událostí mezi lidmi, a to pro pobavení. To aspoň máme v následujících řádcích na mysli, když mluvíme o divadle, ať už o starém nebo o novém.

2

Chceme-li do této definice zahrnout ještě víc, mohli bychom tam přidat i události mezi lidmi a bohy, ale protože nám jde jen o určení minima, může to odpadnout. Ale i kdybychom snad toto rozšíření provedli, musil by popis nejobecnější funkce instituce „divadla“ jako zábavy zůstat týž. Je to nejvznešenější funkce, jakou jsme pro „divadlo“ našli.

3

Odjakživa je posláním divadla, stejně jako všech ostatních umění, lidí bavit. Tento úkol mu vždy dává obzvláštní důstojnství; nepotřebuje se prokazat nic jiným nežli zábavností, tou ovšem bezpodmínečně. Rozhodně bychom je nemohli povznést do vyššího stavu, kdybychom z něho udělali třeba tržistě morálky; spíše by pak musilo dát pozor, aby právě nebylo poníženo, což by se stalo ihned, jakmile by nepodávalo morálku zábavně, a to zábavně pro smysly – morálka tím ovšem může jen získat. Nemá se na něm ani chtít, aby učilo, rozhodně nemá učit ničemu užitečnějšímu, než jak se má člověk s pozitivem pohybovat, ať už tělesně nebo duševně. Divadlo totiž musí mít možnost zůstat něčím naprosto nadbytečným, což ovšem potom znamená, že se přece pro nadbytek žije. Zábava má zapotřebí obhajoby méně než cokoliv jiného.

A tak můžeme říci, že u starých autorů po Aristotelovi neměla tragédie ani vyšší, ani nižší poslání, než lidí bavit. Říká-li se, že divadlo vzniklo z kulturních pramenů, říká se tím jen, že se vzdálením od těchto pramenů stalo divadlem; z mystérií nepřezalo patrně kultické poslání, nýbrž prostě a jednoduše to, co na něm bylo zábavné. A ona Aristotelova katharsis, očistění strachem a soucitem, nebo ze strachu a soucitu, je omývání, které se pořádalo nejen zábavným způsobem, nýbrž vlastně právě za účelem pobavení. Žádáme-li od diváka více nebo přiznáváme-li mu více, snižujeme jenom jeho vlastní smysl.

Dokonce i když mluvíme o zábavě vysoké a nízké, zachovává umění kamennou tvář, neboť se chce pohybovat vysoko i nízko, a když tím lidi baví, nechce být obtěžováno.

Naproti tomu existuje slabá (jednoduchá) a silná (složená) zábava, kterou nám divadlo může uchytat. Ta silná, s níž se setkáváme ve velké dramatu, dosahuje vystupňování asi jako ho soulož dosahuje v lásce; je rozvětvenější, bohatší na souvztažnosti, protikladnější a důsažnější.

A zábava různých dob byla ovšem různá — podle toho, jak lidé spolu právě žili. Démon helénského cirku, ovládaný tyrany, bylo třeba bavit jinak než feudální dvůr Ludvíka XIV. Divadlo musilo podávat jiné obrazy lidského soužití, nejen obrazy jiného soužití, nýbrž i obrazy jiného druhu.

Podle toho, jak bylo možno a nutno se bavit za toho kterého způsobu lidského soužití, musily mít postavy jiné proporce, situace se musily umístit do jiných perspektiv. Příběhy se musily vyprávět velmi rozličně, tu aby se Heléni mohli bavit neodvratností božských zákonů, jejichž neznalost nechrání před trestem, tu aby se Francouzi mohli bavit graciézním sebepřekonáváním, jež od velkých tohoto světa vyžaduje dvorský kodex povinnosti, tu aby se Angličané ařížbětinské éry mohli bavit tím, jak se sobě bodně bouříci nový jedinec zhlíží sám v sobě.

A nutno mít na zřeteli, že potěšení z tak rozličných obrazů je sotva kdy závislé na míře podobnosti obrazu se zobrazovaným. Nepřesnost, ba značná nepravděpodobnost rušila málo nebo nerušila vůbec, jen když nepřesnost měla jistou soudržnost a když nepravděpodobnost byla téhož druhu. Stačila iluze naléhavého průběhu toho kterého příběhu, vytvořená nejruznějšími poetickými a divadelními prostředky. I my rádi přehlédneme takové nesrovnalosti, smíme-li se přizívat na duševních láních Sofoklových nebo na obětních úkonech Racinových nebo na shakespearevském amokovém běhu, a pokoušíme se přitom zmocnit krásných či velikých citů hlavních hrdinů těchto příběhů.

Neboť ze všech těch rozličných druhů zobrazení významných událostí mezi lidmi, které se od pradáva na divadle vytvářely a které byly přes svoje nepřesnosti a nepravděpodobnosti zdrojem záby, nás i dnes ještě baví nepředstavitelně mnoho.

Konstatujeme-li takto svou schopnost kochat se obrazy z tak rozličných epoch, čehož asi byly sotva schopny děti těchto silných epoch, nepocítujeme, že jsme ještě vůbec neobjevili speciální potěšení, nejvlastnější zábavu své vlastní epochy?

A náš požítek v divadle je asi slabší, nežli byl u starých národů, i když náš způsob soužití se ještě pořád podobá jejich způsobu soužití natolik, aby tento požítek vůbec ještě mohl vzniknout. Zmocňujeme se starých děl pomocí poměrně nové procedury, totiž vciťování, jemuž ta díla příliš mnoho nedávají. Tak čerpá valná část našeho požitku z jiných pramenů než z těch, které se našim předchůdcům zřejmě tak bohatě otevíraly. I Ipime něškodně na jazykových krásách, na eleganci v rozvíjení fabule, na místech, která v nás vyvolávají zcela nezávislé představy, zkrátka na podružných složkách starých děl. To jsou právě ty poetické a divadelní prostředky, které zakrývají nesrovnalosti příběhu. Naše divadla nemají už vůbec schopnost nebo chuť vyprávět ještě tyto příběhy výrazně, dokonce ani nestaré dosud příběhy velikého Shakespeara, to znamená, že nejsou s to zobrazovat zauzení událostí věrohodně. A fabule je podle Aristotela – a my jsme téhož názoru – duší dramatu. Víc a víc nás ruší primitivní a bezstarostné zobrazení lidského soužití, a to nejen u starých děl, nýbrž i u děl současných, jsou-li udělána podle starých receptů. Celý náš způsob vychutnávání začíná být nečasový.

Náš požítek v divadle zmenšují nesrovnalosti v obrazech událostí mezi lidmi. Důvod: díváme se na to, co se zobrazuje, jinak než naši předchůdci.

Rozhlédneme-li se totiž po zabavě bezprostředního rázu, po souhrnném, pronikavém pobavení, které by nám naše divadlo mohlo poskytnout svými obrazy lidského soužití, musíme na sebe myslet jako na děti vědeckého století. Naše soužití, soužití lidí – a to znamená: náš život – to vše je ve zcela novém rozsahu určováno vědami.

Před několika sty lety dělali někteří lidé v různých zemích, ale obdobně, jisté experimenty, s jejichž pomocí chtěli vyrvat přírodě její tajemství. Jako příslušníci třídy, provozující v mocných již městech řemeslo, předávali své vynálezy lidem, kteří jich prakticky využívali, neslibující si od nových věd mnohem víc než osobní zisky. Řemesla, používající metod, které se za tisíc let téměř nezměnily, se na mnoha místech spjatých nyní vzájemnou soutěží nesmírně rozvinula a všude v sobě kupila velké masy lidí, které – organisovány novým způsobem – započaly s ohromnou produkcí. Brzy ukázalo lidstvo síly, o jejichž mohutnosti si sotva kdy troufalo snít.

Jako by se bylo lidstvo teprve nyní vědomě a jednotně pustilo do toho, aby hvězdu, na níž bydlí, udělalo obyvatelnou. Mnohé její součásti, jako uhlí, voda, nafta, proměnily se v poklady. Vodní páře bylo uloženo, aby poháněla vozidla; několik jiskérek a škrubání žabích stehýnek prozradily přírodní sílu, která vyrábí světlo, přenáší přes kontinenty zvuk atd. Člověk se všude rozhlížel novým pohledem, jak by toho, co dlouho už vidal, ale nikdy nezužitkoval, mohl použít ke svému pohodlí. Jeho prostředí se od desítekletí k desítekletí měnilo stále víc, pak od roku k roku, pak skoro ode dne



ke dni. Já, jenž toto píšu, píšu to na stroji, který v době mého narození ještě nebyl znám. Pohybují se v nových vozidlech rychlosti, kterou si můj dědeček neuměl představit; nic se tehdy tak rychle nepohybovalo. A vzlétám do vzduchu, což můj otec nemohl. Se svým otcem jsem už mluvil z kontinentu na kontinent, ale teprve se svým synem jsem viděl pohnuté obrazy výbuchu v Hirošimě.

17

Přestože nové vědy umožnily tak nesmírnou změnu a především proměnitelnost světa kolem nás, přece jen nelze říci, že bychom všichni byli pronikavě prodchnuti jejich duchem. Příčinu toho, že nový způsob myšlení a citění ještě opravdu neproniká do velikých mas lidí, nutno hledat v tom, že vědám, tak úspěšným ve vykořisťování a podrobování přírody, brání třída vládnoucí vykořisťování za vládu, to jest měšťanstvo, aby zpraveny jinou oblast, která je dosud v temnu, totiž oblast vzájemných lidských vztahů při vykořisťování a podrobování přírody. Tento úkol, na němž byli všichni závislí, byl splněn, aniž nové metody myšlení, které je umožnily, objasnily vzájemný poměr těch, kdož je uskutečnili. Nový pohled na přírodu se nezaměřil také na společnost.

18

Vzájemné vztahy mezi lidmi jsou ve skutečnosti méně průhledné než kdy dříve. Zdá se, že společný gigantický podnik, jehož se lidé účastní, je víc a víc rozdojuje, růst produkce má za následek růst bídy a z vykořisťování přírody má zisk jen několik jedinců, a to proto, že vykořisťují lidi. Co by mohlo být pokrokem pro všechny, stává se výhodou skupinky lidí, a stále větší části produkce se používá k tomu, aby se vyrobily ničivé prostředky pro obrovské války. V těchto válkách matky všech národů, objímající své děti, zvedají zděšené oči

94

k nebi, zdali tam nezahlednou smrtící vyndlezy vědy.

19

Za starých časů stáli lidé tváří v tvář nevyočítatelným katastrofám, dnes stojí tváří v tvář svým vlastním akcím. Měšťácká třída, vládnoucí vědě za svůj vzestup, který proměnila v nadvládu tím, že udělala sama sebe jedinou poživatelkou, dobře ví, že kdyby se vědecký pohled zaměřil na její podnikání, znamenalo by to konec její vlády. Tak byla zhruba před sto lety v boji ovládaných s vládnoucími zložitými nová věda, zabývající se podstatou lidské společnosti. Od té doby existuje něco z vědeckého ducha hluboko dole, u nové třídy dělníků, jejichž životním živlem je velkovýroba: velké katastrofy se z této perspektivy jeví jako akce vládnoucích.

20

Věda a umění se však stýkají v tom, že smyslem obou je ulehčit lidem život. Věda se zabývá tím, jak je zbavit bědného živobytí, umění tím, jak je bavit. V nadcházející epoše bude umění čerpat zábavnost z nové produktivity, která může naše živobytí citelně zlepšit a která sama, až jí v tom nebude nic bránit, by mohla být největší zábavou ze všech.

21

Chceme-li se tedy oddat této velké vášni produkování, jak musí potom vypadat naše obrazy lidského soužití? Jaký je produktivní postoj vůči přírodě a vůči společnosti, který my, děti vědeckého století, chceme v našem divadle radostně zaujmout?

95

Je to postoj kritický. Vůči řece spočívá v regulaci řeky; vůči ovocnému stromu v jeho štěpování, vůči dopravě v konstruování vozidel a letadel, vůči společnosti ve společenském převratu. Svě obrazy lidského soužití vytváříme pro budovatele vodních děl, pro pěstitele ovoce, pro konstruktéry vozidel a pro společenské převratníky, zveme je do našich divadel a prosíme je, aby u nás nezapomněli na svoje radostné zájmy, že vydáváme svět jejich mozkům a srdcím, abychom jej ve shodě s jejich názory změnili.

Divadlo může ovšem zaujmout tak svobodný postoj, jen když se samo vydá nejdravějším proudům ve společnosti a přidruží se k těm, kteří musí být nejnepřípělivější, chtějí-li zde uskutečnit velké změny. Když nic jiného, tak už pouhé přání, abychom své umění rozvíjeli uměrně s dobou, zahání naše divadlo vědeckého století ihned na předměstí, kde se, tak říkajíc s dveřmi dokořán, dává k dispozici širokým masám těch, kteří mnoho vyrábějí a těžce žijí, aby se v něm mohli se svými velkými problémy užitečně bavit. Je pro ně třeba zatěžko platit za naše umění a nechápou třeba jen tak beze všeho tento nový způsob zábavy – a v mnohém bude nutno, abychom se naučili hledat, co potřebují a jak to potřebují –, ale můžeme si být jisti jejich zájmem. Tito lidé totiž, kteří mají zdánlivě tak daleko k přírodním vědám, mají k nim daleko jen proto, že k nim nejsou připuštěni, a chtějí-li si je osvojit, musí napřed sami rozvinout a uplatňovat novou společenskou vědu, a jsou tak pravými dětmi vědeckého století; divadlo tohoto století se nemůže dostat do pohybu, nepohnou-li jí oni. Divadlo, jež si hlavním zdrojem zábavy udělá produktivitu, musí jí udělat i tématem, a to s obzvláštní náruživostí dnes, kdy člověku všude zabráňuje

člověk, aby se produktivně uplatnil, to jest, aby se zbavil bédného živobytí, aby se bavil a aby sám bavil jiné. Divadlo se musí pro skutečnost angažovat, aby mohlo a smělo vytvářet účinná vyobrazení skutečnosti.

Ale to pak usnadňuje divadlu přiblížit se co nejtěsněji učebním a publikačním institucím. Neboť i když nelze divadlo zatěžovat všelijakým učivem, s nímž by pozbylo zábavnosti, má přece jen možnost učení nebo bádání se bavit. Vytváří dočista jako hru potřebná zobrazení společnosti, která jí nadto mohou ovlivnit: pro budovatele společnosti vystavuje, zážitky společnosti, minulé stejně jako současné, a to tak, aby bylo možno „vychutnat“ pocity, názory a impulsy, které nejvášnivější, nejmoudřejší a nejinorodější z nás těžší z událostí dne a století. Ať se baví moudrostí, která plyne z řešení problémů, hněvem, v němž se může užitečně proměnit soucit s utlačovanými, respektem vůči respektování všeho lidského, to jest lidem prospěšného, zkrátka vším, co působí produkcijícím lidem radost.

A to také dovoluje divadlu, aby dalo svým divákům vychutnávat zvláštní mravnost své epochy, která vyplývá z produktivity. Tím, že divadlo z kritiky, tj. veliké metody produktivity, dělá potěšení, neexistuje pro ně v mravní oblasti nic, co by dělalo mu-silo, a existuje mnoho, co dělat může. I z asociálního jevu může tak společnost těžit, pokud je tento jev životný a veliký. Tu mnohdy ukazuje rozumové síly a všelijaké schopnosti obzvláštní hodnoty, uplatňované ovšem bořitelsky. I katastrofálně se valící tok může přece společnost svobodně vychutnávat v jeho nádhře, když jej dokázala ovládnout: pak je její.

nějšími obrazy světa, ani by svoje nepřesné obrazy nemohli předvést způsobem méně magickým. Vidíme, že jejich schopnost zobrazovat lidi je neustále v akci; obzvláště ničemové a menší postavy ukazují na jejich znalost lidí a liší se od sebe, ale ústřední postavy musí být udržovány ve všeobecných obrysech, aby se divák mohl s nimi snadněji zotožnit, a rozhodně se musí všechny rysy čerpat z úzké oblasti, v jejíž mezích může každý hned říci: Ano, tak je to. Neboť divák si přeje nabytí docela určitých pocitů, asi jako dítě, když si sedne na jednoho z dřevěných koníků kolotoče: pocít hrdo, že umí jezdit a že má koně; pocít rozkoše, že se projíždí před zraky jiných dětí; pocít dobrodružných snů, že je pronásledováno nebo že pro následuje jiné atd. Aby dítě to vše proživalo, nehraje žádnou zvláštní roli, zdali dřevěný vehlík má vskutku podobu koně, a neruší ani to, že se jízda omezuje na malý kruh. Divákům v těchto domech záleží pouze na tom, aby mohli svět plný protikladů zaměnit za svět harmonický, aby mohli svět, který nijak zvlášť neznají, nahradit světem, který lze vysnit.

29

Takovéto divadlo nacházíme pro náš podnik; ukázalo až dosud slušnou schopnost proměnit naše nadějné přátele, jimž říkáme děti vědeckého století, v zastrašený, věřící, „očarováný“ dav.

30

Je ovšem pravda, že už asi půl století se mohou dívat na poněkud věrnější obrazy lidského soužití, jakož i na postavy, které se bouřily proti jistým společenským zlořádům nebo dokonce proti celkové struktuře společnosti. Jejich zájem byl natolik silný, že někdy ochotně strpěli mimořádnou redukci řeči, fabule a duchovního horizontu, neboť brisa vědeckého ducha vysušila obvyklé půvaby

99

Pro takovou akci bude nám ovšem sotva možné ponechat divadlu tu podobu, v jaké je dnes nacházíme. Pojdme do jednoho z těchto domů a pozorujeme účín, jež vyvolává u diváků. Rozhlédneme-li se, vidíme téměř nehybné postavy v podivném stavu: zdá se, že s těžkou námahou napínají všechny svaly, pokud těžkým vyčerpáním neochably. Sotva vědí jeden o druhém, jejich shromáždění jako by bylo shromážděním samých spáčů, ale takových, kteří mají neklidné sny, protože — jak lid říká o spáčích, jež tlačí mūra — leží na zádech. Mají ovšem otevřené oči, ale nedívají se, nýbrž civíjí, stejně jako neslyší, nýbrž naslouchají. Hledí jako očarováni na jeviště, kterýžto výraz pochází ze středověku, z doby čarodějnic a kleriků. Divání a slyšení jsou činnosti občas zábavné, ale tito lidé jako by byli mimo jakoukoli činnost — jsou jako lidé, s nimiž se něco dělá. Stav vytržení, v němž jako by byli vystaveni neurčitým, ale silným pocitům, je tím hlubší, čím lépe herci pracují, takže bychom si přáli, aby byli co nejhorší, protože se nám tento stav nelíbí.

27

Co se týče samotného světa, který se při tom zobrazuje a jehož části zde slouží k vyvolání těchto nálad a citových hnutí, je na jevišti vytvořen z takového mínima skrovných prostředků, jako je trochu lepenky, krapet mimiky a kousíček textu, že musíme obdivovat divadelníky, kteří tu s tak nutným odleskem světa umějí rozvířovat city svých naladěných diváků mnohem mocněji, nežli to dokáže svět sám.

28

V každém případě bychom měli lidi od divadla omluvit, neboť zábavu, která se od nich kupuje za peníze a slávu, by ani nemohli uskutečnit s přes-

98

téměř do zvadlosti. Oběti se zvlášť nevyplatily. Zjemnění obrazů narušilo jednu rozkoš, aniž uspokojilo jinou. Dějiště lidských vztahů bylo viditelné, ale nebylo jasné. Pocity, vytvářené starým (magickým) způsobem, musily samy zůstat pocity starými.

31

I nadále byla totiž divadla zábavními institucemi třídy, která uvěznila vědeckého ducha v oblasti přírody, neodvažujíc se vydat mu oblast lidských vztahů. Ale nepatrná proletářská část publika, jen nepodstatné a nejisté posilovaná odpadlíky z řad duševních pracovníků, si rovněž ještě začala zřabovat starého typu, jaká jí ulehčovala daný způsob života.

32

Přesto pokračujeme! Prašť jako uhoď! Dostali jsme se zřejmě do boje, bojujeme tedy! Cožpak jsme neviděli, jak nedůvěra hory přenáší? Nestací, že jsme vyzkoumali, že se nám něco upírá? Před tím či oním visí opona: vytáhneme ji!

33

Divadlo, jaké dnes nacházíme, ukazuje strukturu společnosti (zobrazenu na jevišti) tak, jako by ji společnost (v hledišti) nemohla ovlivnit. Otdipus, prohřešivší se proti některým zásadám, které podíraly společnost jeho doby, je popraven, o to se starají bohové, a bohy nelze kritizovat. Velcí jezdinci Shakespearovi, kteří nesou v hrudi hvězdy svého osudu, nezadržitelně dovršují svůj marný a smrtící amokový běh, sami se zabíjejí, nikoli smrt, ale život stává se v jejich pohromách obscénním, katastrofu nelze kritizovat. Na všech stranách lidské oběti! Barbarská obveselení! Víme, že barbaři mají své umění. Vytvoříme jiné!

100

34

Jak dlouho ještě mají naše duše, opouštějící pod ochranou tmy „neohrabaná“ těla, vnikat do oněch snových těl nahotě na pódiu, podílet se na jejich rozmachu, který je nám „jinak“ odepřen? Jaké je to osvobození, když přece na konci všech těch dramát, který je šťastný jen pro ducha času (patříčná prozřetelnost, řád klidu), prožíváme snovou exekuci, jež třesá rozmach jako výstřednost! Lezeme do „Otdipa“, neboť tam je pořad ještě dost míst tabu, a neznalost nechrání před trestem. Do „Othella“, neboť zárlivost nám pořad ještě dělá těžkou hlavu, a na vlastnictví závisí vše. Do „Valdštejna“, neboť musíme být svobodní pro konkurenční boj a loyální, jinak přestane. Tyto převětlovací zvyklosti podporují i hry jako „Strašidla“ a „Tkalci“, v nichž se společnost jako „prostředí“ objevuje už přece jen problematičtěji. Protože jsou nám pocity, názory a impulsy hlavních postav vnučeny, nedostáváme ve vztahu ke společnosti více, nežli nám dá „prostředí“.

35

Nepotřebujeme divadlo umožňující toliko pocity, názory a impulsy, které povoluje dočasné historické dějiště lidských vztahů, na němž se děje dočasně odehrávají, nýbrž potřebujeme divadlo uplatňující a vytvářející myšlenky a city, které při změně dějiště samy hrají roli.

36

Je třeba, aby se dějiště dalo charakterizovat ve své historické relativitě. To znamená konec našemu zvyku zbavovat různé společenské struktury minulých epoch jejich rozdílností, takže všechny vyjadřují více či méně jako naše epocha, která do stává zásluhou této operace rysy něčeho, co už tu bylo odjakživa, co je tedy přímo věčné. My jim

101

však chceme ponechat jejich rozdílnost a chceme mít na mysli jejich pomíjivost, aby se i naše epocha mohla chápat jako pomíjivá. (Tomu přirozeně nemůže sloužit kolorit nebo folklór, jichž se v našich divadlech používá právě za tím účelem, aby stejný způsob lidského jednání v různých epochách vystoupil tím silněji. O divadelních prostředcích se zmíníme později.)

37

Uvádíme-li své postavy na jevišti do pohybu pomocí společenských hybných sil, a to různých, podle té které epochy, znesnadňujeme našemu divákovi, aby se do děje vžil. Nemůže prostě cítit: tak bych jednal i já, nýbrž může nanejvýš říci: kdybych byl žil v takových poměrech; a hraje-li hry z naší vlastní doby jako hry historické, nechť mu poměry, pod jejichž vlivem jedná, připadají rovněž zvláštní – to je počátek kritiky.

38

„Historické podmínky“ si ovšem nesmíme představovat (ani tak nevznikají) jako temné síly (pozadí): vytvořili a zachovávají je lidé (a mění je rovněž lidé): co se tu právě odehrává, záleží na nich.

39

Když tedy nějaká historisovaná postava odpovídá ve smyslu epochy a odpovídala by v jiných epochách jinak, není pak „postavou vůbec“? Ano, podle dobových okolností nebo podle třídní příslušnosti odpoví tu někdo odlišně; kdyby žil v jiné době nebo dosud ne tak dlouho nebo na stinné straně života, odpověděl by nepochybně jinak, ale opět stejně určitě a tak, jak by v této situaci a v této době byl odpověděl každý: není nutno se ptát, neexistují-li ještě další rozdílné odpovědi? Kde je on sám, ten živý, nezaměnitelný, ten totiž, jenž není

102

mezi sobě rovnými zcela stejný? Je jasné, že jej obraz musí ukázat, a to se stane tehdy, když se tento rozpor v obraze vyjádří. Historisující zobrazení bude mít v sobě něco ze skic, na nichž jsou kolem vypracované postavy ještě stopy jiných pohybů a rysů. Nebo pomysleme na muže, který řeční v údolí a mění během řeči mínění nebo jen říká věty, které si odporují, takže ozvěna, která mluví zároveň s ním, provádí konfrontaci vět.

40

Takové obrazy si ovšem žádají způsobu hraní, který zachová pozorovatelskému duchu plnou volnost a čílost. Musí být s to provádět na naší stavbě fiktivní montáže tak říkajíc na běžícím pásu, a to tak, že společenské hybné síly v duchu vypne nebo je nahradí jinými; tímto postupem se aktuální chování stane jaksi „nepřirozeným“, aktuální hybné síly tím ze své strany pozbudou přirozenosti a stanou se spornými.

41

To je tak, jako když budovatel vodních děl vidí řeku zároveň s jejím původním korytem i s četnými koryty fiktivními, která mohla mít, kdyby sklon planiny byl odchylný nebo množství vody jiné. A zatím co on v duchu vidí novou řeku, socialista v duchu slyší, jak u řeky nově rozmlouvají zemědělsti dělníci. A tak by měl náš divák najít v divadle děje, odehrávající se mezi takovými zemědělskými dělníky, se stopami a ohlasy těchto rysů.

42

Způsob hraní, který se mezi oběma světovými válkami vyzkoušel v berlínském divadle na Schiffbauerdammu, aby se vytvořila takováto vyobrazení, spočívá na zcizujícím efektu, na „efektu Z“. Při zcizujícím zobrazení předmět sice poznáváme, ale

103

zároveň se nám přece jen jeví cize. Antické a středověké divadlo zcizovalo své postavy lidskými a zvířecími maskami, asijské divadlo používá ještě dodnes hudebních a pantomimických zcizujících efektů. „Efekty Z“ zabráňovaly bezpochyby vžití, tato technika ve srovnání s tou, již se dosahovalo vžití, spočívala spíše více než méně na hypnoticky suggestivním podkladě. Společenské cíle těchto starých efektů se zcela lišily od našich.

43

Staré „efekty Z“ zcela odnímají divákovu zášahu to, co zobrazují, dělají z toho něco nezměnitelného; nové efekty nemají v sobě nic bizarního, jen vědecký pohled dává všemu cizímu punc bizarnosti. Nová zcizení by jen měla ze společensky ovlivnitelných dějů odstranit punc něčeho důvěrně známého, který je dnes chráněn před zásahem.

44

To, co se dlouho nezměnilo, jeví se totiž jako nezměnitelné. Všude se setkáváme s něčím, co je příliš samozřejmé, než abychom se musili namáhat tomu porozumět. To, co lidé spolu prožívají, jeví se jim jako daný lidský úděl. Dítě, žijící ve světě starců, učí se zvyklostem tohoto světa. Obvyklý běh věcí stává se mu běžným. Je-li někdo dost smělý, aby si přál něco mimořádného, přál by si to jen jako výjimku. I kdyby poznal, že to, co mu přisoudila „prozřetelnost“, je něco, co mu zřetelně uložila společnost, musila by mu společnost, toto mohutné shromáždění bytostí jemu rovných, tento celek, který je větší nežli souhrn jeho částí, připadat zcela neovlivnitelná – a přesto by to neovlivnitelné důvěrně znal; a kdo nedůvěřuje tomu, co důvěrně zná? Aby mu všechno to, co mu bylo dáno, mohlo v stejné míře připadat i pochybné, musil by hledět onim cizím pohledem, s nímž veliký Galilei pozoroval rozkývaný lustr. Udivovaly ho

104

jeho kmity, jako by je takové nebyl čekal a jako by jim nerozuměl; tím pak přišel na zákonitost. Divadlo se svými obrazy lidského soužití musí tento pohled, stejně obtížný jako produktivní, provokovat. Musí své publikum udivovat, a to dělá pomocí techniky zcizování věci důvěrně známých.

45

Tato technika dovoluje divadlu využít pro jeho obrazy metody společenské vědy, materialistické dialektiky. Aby tato metoda zjistila, jakým směrem se společnost pohybuje, pojednává o společenských poměrech jako o procesech a zkoumá je v jejich rozpornosti. Všechno pro ni existuje jen svou proměnností, tedy svou neshodou se sebou samým. To se týká i lidských citů, názorů a stanovisek, v nichž se projevuje ten který způsob společenského soužití lidí.

46

Je jednou z radostí našeho století, že uskutečňuje tolik a tak rozličných změn přírody, chápat všechno tak, abychom mohli zasáhnout. V člověku je mnoho, říkáme, lze z něho mnoho udělat. Nemusí zůstat takový, jaký je; nesmí se nám jevit jen takový, jaký je, nýbrž i jaký by mohl být. Nemusíme vycházet z něho, nýbrž proti němu. To však znamená, že si prostě nesmíme sednout na jeho místo, ale naproti němu, v zastoupení nás všech. Proto musí divadlo to, co ukazuje, zcizovat.

47

K vytvoření „efektu Z“ musil se herec vzdát všeho, čemu se naučil, aby přivodil vžití publika do své tvorby. Nemaje v úmyslu přivádět své občanstvo do transu, nesmí se přivést do transu sám. Jeho svaly musí zůstat uvolněné, vždyť např. otočení hlavy s napjatými krčními svaly „magický“ k sobě

105

přítahuje pohledy, a s nimi dokonce i hlavy diváků, a tím se jakákoli spekulace o tomto gestu nebo citové hnutí může jen oslabit. Jeho mluva budiž oprostěna od kněžovského kolovrátku a takových kadencí, které diváky ukolébávají, takže se ztrácí význam. I když herec představuje posedlé, nesmí sám působit dojmem posedlého; jak by jinak diváci mohli přijít na to, co posedlé posedá?

48

Ani na chvíli nedopustí, aby se beze zbytku proměnil v postavu. Usudek, že „nehrál Leara, sám byl Learem“, by pro něho byl zdrcující. Má svou postavu toliko ukazovat, nebo lépe řečeno, netoliko prožívat; to neznamená, že sám musí být chladný, hraje-li vášnivě. Jenom by se jeho vlastní city zásadně neměly ztotožnit s city jeho postavy, aby se s city postavy zásadně neztožnily ani city jeho publika. Obecenstvo tu musí mít naprostou svobodu.

49

To, že herec stojí na jevišti v dvojí podobě, jako Laughton i jako Galilei, že ukazující Laughton nemíží v ukazovaném Galileovi, a to také tomuto způsobu hraní dalo název „epický“, neznamená konečně víc, než že se skutečný, profánní proces už nezastírá – na jevišti přece opravdu stojí Laughton a ukazuje, jak si Galilea představuje. Už tím, že by se mu obdivovalo, by publikum samozřejmě na Laughtona nezapomnělo, i kdyby se pokoušel o absolutní proměnu, ale přece by pak pozbylo svých názorů a pocitů, které by se zcela rozplynuly v postavě. Laughton by byl jejich ná-zory a pocity proměnil ve své vlastní, takže by z toho tedy vskutku vyplynul jediný vzor těchto názorů a pocitů: byl by z něho udělal vzor náš. Aby zabránil tomuto zakrnutí, musí i akt ukazování proměnit v akt umělecký. Pomozme si tako-

106

vouto představou: můžeme jednu polovici postoje, postoj ukazování, vybavit gestem, abychom ji osamostatnili: necháme herce kouřit a představujeme si ho, jak čas od času odloží doutník, aby nám předvedl další způsob chování smyšlené postavy. Zbavíme-li ten obraz vši úspěchanosti a nepředstavujeme-li si liknavost nedbale, máme před sebou herce, který by nás velmi dobře mohl přenechat našim nebo svým myšlenkám.

50

Je zapotřebí ještě jiné změny v tom, jak herec předvádí svá zobrazení, a také při této změně je celý proces „profánnější“. Tak jako herec nemá své obecenstvo klamat, že na jevišti nestojí on, nýbrž smyšlená postava, tak je také nemá klamat, že to, co se děje na jevišti, není nastudováno, nýbrž odehrává se po prvé a jednorázově. Schillerovské rozlišení, že rapsód má pojednávat o svém příběhu, jako by byl zcela minulý, kdežto mím, jako by jeho příběh byl zcela současný,<sup>1</sup> není už tak výstižné. Na hře herce má být rozhodně vidět, že „už na začátku a uprostřed zná konec“; má si „tak rozhodně zachovat klidnou svobodu“. S živým předváděním vypráví historii své postavy, ví více, než ona a nedosazuje „nyní“ a „zde“ jako fikci, umožněnou pravidly hry, nýbrž odpoutává je od věcerejška a od jiného místa, a proto pak je patrné skloubení událostí.

51

To je obzvláště důležité při líčení masových událostí nebo tam, kde se okolní svět prude mění, jako za válek a revolucí. Divákovi může se pak předložit celková situace a celkový průběh. Zatím co na příklad slyší mluvit nějakou ženu, může ji v duchu slyšet mluvit ještě jinak, dejme tomu o ně-

<sup>1</sup> Korrespondence s Goethem, 26. 12. 1797.

107

kolik neděl později, a může slyšet jiné ženy právě teď někde jinde mluvit jinak. To by bylo možné, kdyby herečka hrdla tak, jako by žena celou epochu žila do konce a jako by nyní ve vzpomínce, vycházejíc ze znalosti dalšího průběhu, pronášela to, co z jejich výroků bylo pro tuto chvíli důležité, neboť důležité je tady to, co se důležitým stalo. Takové zcizení jedné osoby jako „právě této osoby“ a „právě této osoby teď“ je možné jen tehdy, nevytvářejí-li se iluze, že herec je skutečnou postavou a že představení je skutečnou událostí.

52

Takto jsme se však musili vzdát už i další iluze: té, že každý herec jedná jako postava. Z původního „dělám to“ se stalo „dělal jsem to“, a nyní se musí z tohoto „on to dělal“ stát ještě „dělal to a nic jiného“. Příliš zjednodušíme, měříme-li činy podle charakteru a charakter podle činů; nelze také ukázat rozpor mezi činy a charakterem skutečných lidí. Zákony společenského pohybu nelze předvádět na „ideálních případech“, protože „nečistota“ (rozpornost) patří právě k pohybu a k tomu, co se hýbá. Je jen nutné – to však bezpodmínečně –, aby úhrnem byly vytvořeny jakési podmínky pro experimentování, to jest aby se kdykoli dalo pomýšlet na protixperiment. Vždyť o společnosti se tu přece vůbec pojednává tak, jako by vše, co dělá, dělala jako experiment.

53

I když lze na zkouškách použít vcítění do postavy (čemuž je při představení třeba se vyhnout), smí se ho použít jen jako jedné z četných metod pozorování. Na zkouškách je tato metoda užitečná, současně divadlo ji přece mnohonásobným užíváním vypracovalo do velmi zjemnělé kresby charakterů. Je to však nejprimitivnější způsob vcítění, když se herec pouze zeptá: jaký bych byl, kdyby se mi

108

přihodilo to či ono? jak by to vypadalo, kdybych řekl to a udělal ono? – místo aby se ptal: jak jsem už slyšel nějakého člověka říci to, nebo jak jsem ho viděl udělat ono?, aby si tak, bera si všelicos tam či onde, vystavěl novou postavu, s níž se příběh mohl dál odvíjet – a ještě ledacos navíc. Jednota postavy se totiž vytváří způsobem, v němž si jednotlivé vlastnosti odporují.

54

Pozorování je hlavní složkou hereckého umění. Herec pozoruje člověka se všemi jeho svaly a nervy v aktu napodobení, který je zároveň myšlenkovým procesem. Neboť z pouhého napodobení by vyplynulo nanejšť to, co se pozorovalo, což nestačí, protože to, co originál vypovídá, vypovídá příliš tichým hlasem. Aby se herec dostal od nápodoby k zobrazení, dívá se na lidi, jako by mu předváděli, co dělají, jako by mu zkrátka doporučovali, aby si to, co dělají, promyslí.

55

Bez názorů a záměrů nelze vytvářet žádné obrazy. Bez vědění nelze nic ukazovat; jak pak máme vědět, co je hodno vědění? Nechce-li herec být pouškem nebo opicí, musí si osvojit dobové vědění o lidském soužití, a to tak, že se stane spolubojovníkem v boji tříd. To snad leckdo chápe jako pořízení, protože má-li zajištěno zaplacení, zařazuje umění do nejvyšších sfér; ale věci, které jsou pro lidské pokolení nejdůležitější, se vybojuvávají na zemi, nikoli v oblacích; ve „vnějšku“, nikoli v hlavách. Nikdo nemůže stát nad bojujícími třídami, protože nikdo nemůže stát nad lidmi. Dokud je společnost rozpolcena mezi bojující třídy, nemá žádnou společnou hlásnou troubu. I znamená pro umění „být nestranný“ jen: patřit k „vládnoucí“ straně.

109



Je tedy volba stanoviska další hlavní složkou hereckého umění – musí se volit mimo divadlo. Přetvoření společnosti je tak jako přetvoření přírody osvobozujícím aktem, a jsou to právě radosti z osvobodování, které má divadlo vědeckého století zprostředkovávat.

Pokračujeme a zkoumejme dál, jak třeba má herec, diváme-li se na věc z tohoto stanoviska, číst svou roli. Důležité při tom je, aby „nechápal“ příliš rychle. I když hned najde pro svůj text nejpřirozenější spád řeči, nejpohodlnější způsob, jak jej říkat, přece jen nemá samu výpověď považovat za nejpřirozenější, nýbrž má váhat a vzít si na pomoc své všeobecné názory, uvážit možnost jiných výpovědí, má zkrátka zaujmout postoj člověka, který se diví. To nejen proto, aby příliš záhy, totiž dříve než si zaregistroval všechny výpovědi a zvláště výpovědi ostatních postav, neustálil podobu určité postavy, do níž by se pak musilo ještě mnohé vepnat, ale také proto, a to hlavně, aby do výstavby postavy vpravil „nikoli – nýbrž“, na němž tak velmi záleží, má-li publikum, reprezentující společnost, být s to pochopit děje z hlediska, z něhož je lze ovlivnit. Každý herec, místo aby si jako něco „obecně lidského“ osvoжил jen to, co mu vyhovuje, musí zvláště usilovat o to, co mu nevyhovuje, o něco zvláštního. A musí se, zároveň s textem, učít nazpaměť téměř svým prvním reakcím, výhradám, kritikám a úžasům, ne aby z jeho konečného ztvárnění byly snad vymýceny tím, že by se „rozplynuly“, nýbrž aby zůstaly zachovány a patrný; neboť postava a vše ostatní nesmí do obecenstva ani tak vplývat, jako mu spíš být nápádné.

A herec se musí učít společně s ostatními herci, musí stavět svou postavu společně s ostatními postavami. Neboť nejmenší společenskou jednotkou není jeden člověk, ale dva lidé. I v životě se vytváříme vzájemně.

Tady je nutno naučit se něčemu z nemravu našich divadel, že hlavní herec, divadelní hvězda, „výnikne“ i proto, že si dá všemi ostatními herci přisluhovat: vytvoří svou postavu jako strašlivou nebo moudrou, a to tak, že přinutí partnery, aby své postavy vytvořili jako bojácné nebo pozorné atd. Už proto, aby se tato výhoda mohla poskytnout všem a aby tak posloužila fabuli, měli by si herci na zkouškách vyměňovat role se svými partnery, aby se postavy navzájem obdařily tím, co jedna od druhé potřebuje. Ale hercům ani není na škodu, setkají-li se se svou postavou v nápodobě nebo i v jiném pojetí. Hraje-li jí člověk druhého pohlaví, prozradí postava své pohlaví zřetelněji, hraje-li jí komik, tragicky nebo komicky, získá nové aspekty. Rozvíjí-li herec zároveň protihráče nebo zastupuje-li alespoň jejich představitel, zabezpečuje především ono tak rozhodující společenské stanovisko, z něhož předvádí svou postavu. Pán je jen potud páнем, pokud mu to dovolí sluha atd.

Když postava vstupuje mezi ostatní postavy hry, byla její výstavba ovšem už nešetněkrát promyšlena a na herci bude, aby si vštípl v paměť dohad, k nimž ho text podněcuje. Ale z toho, jak postavy hry proti němu vystupují, dovídá se teď o sobě mnohem víc.

Oblast postojů, které k sobě postavy zaujímají, nazýváme gestickou oblastí. Dřížení těla, spád řeči a výraz tváře, to vše podmiňuje jistý společenský „gestus“: postavy si navzájem nadávají, lichoťi si, poučují se atd. K postojům, jaké zaujímají lidé vůči lidem, patří i postoje zdánlivě zcela soukromé, jako projevy tělesné bolesti v nemoci nebo projevy náboženské. Tyto gestické projevy jsou většinou hodně komplikované a plné rozporů, takže se nedají reprodukovat jediným slovem, a je-li herec nucen zobrazení zesílit, musí dát pozor, aby se mu v něm nic neztratilo, nýbrž aby zesílil celý komplex.

Herec se zmocňuje své postavy tak, že kriticky sleduje její nejrůznější projevy stejně jako projevy svých protihráčů a všech ostatních postav hry.

Projďme si, abychom pronikli ke gestickému obsahu, počáteční scény jedné novější hry, mého „Života Galileiho“. Protože se také chceme podívat, jaké světlo na sebe navzájem vrhají rozličné projevy, připustíme, že nejde o prvé seznámení s touto hrou. Hra začíná tím, jak se šestačtyřicetiletý Galilei ráno umývá a přerušuje mytí listováním v knihách a lekcí chlapci Andreovi Sartimu o novém slunečním systému. Nemusíš vědět, když to chceš zahrát, že skončíme večerí osmasedmdesátiletého Galileia, kterého týž žák právě navždy opustil? Změnil se pak strašlivěji, nežli by to bylo mohlo toto časové rozpětí dokázat. Zere s bezuzdnou chtivostí, nic jiného už nemá v hlavě, zbvavil se svého učitelského poslání hanebným způsobem jako břemene, on, jenž kdysi pil k snížení mléko nevšímavě, chtivý už poučovat chlapece.

Ale pije to mléko opravdu docela nevšímavě? Není jeho požitek z nápoje a z mytí týž jako požitek z nových myšlenek? Nezapomeň: myslíš pro rozkoš z myšlení! Je to dobré nebo špatné? Protože o tom v celé hře nenajdeš nic, co by bylo v neprospěch společnosti, a zvláště proto, že sám jsi přece, doufám, statečným dítětem vědeckého století, radím ti, abys to znázornil jako něco dobrého. Ale zřejmě si to poznač, v téhle věci se přihodí mnoho strašlivého. Bude s tím mít něco společného to, že muž, který zde pozdravuje novou epochu, bude nakonec nucen vyzvat tuto epochu, aby ho s opovržením od sebe odvrhla, byť i vylastnila. Co se tkne lekce, rozhodni ostatně sám, zdali pouze tomu, kdo má srdce plné, překypuje i huba, takže by o tom mluvil s každým, ba i s dítětem, nebo zdali dítě z něho musí vědění teprve tahat, vědouce, že je nutno před ním projevit zájem. Mohou být také dva, kteří se nemohou zdržet: jeden, aby se nezeptal, druhý, aby neodpověděl; takové bratrství by bylo zajímavé, neboť jednou bude zle narušeno. Samozřejmě budeš chtít demonstrování zemského oběhu provést kvapně, protože ti za ně nikdo nezaplátí, neboť nyní vystoupí cizí, blahobytný žák a dává učencovu času hodnotu zlata. Neprojevuje mnoho zájmu, ale je nutno ho obsloužit, vždyť Galilei je bez prostředků, a tak bude stát mezi blahobytným žákem a žákem inteligentním a s povzdechem bude mezi nimi volit. Nemůže nového žáka mnoho naučit, i dá se od něho poučit sám; dozví se o tom, že v Holandsku vynalezli teleskop: vyrušení z ranní práce využije po svém. Přichází kurátor university. Galileiova žádost o zvýšení platu byla zamítnuta, universita nerada platí za fyzikální teorie tolik jako za teorie teologické, žádá od něho, jenž se konec konců pohybuje na nízké úrovni bádání, něco užitečného pro potřebu dne. Podle způsobu, s nímž Galilei nabízí svůj traktát, poznáš, že je zvyklý na zamítání a kárání. Kurátor poukáže na to, že republika zaručuje svobodu bádání, i když za ni špatně platí; Galilei



zajímavá právě nejasnost příčinných vztahů, musila by se zrovna tato okolnost dostatečně zcizit.) Části fabule je tedy nutno svědomitě postavit proti sobě, čímž dostávají svou vlastní strukturu, strukturu částky v části. Nejlepší je shodnout se za tím účelem na titulcích jako v předešlém odstavci. Titulky mají obsahovat společenskou pointu, zároveň však mají vypovídat něco o žádoucím typu představení, to znamená napodobovat podle potřeby třeba ráz titulků z kroniky nebo z balady nebo z novin nebo z mravoličného vyprávění. Jednoduchý zcizovací způsob předvádění je na příklad způsob obvyklý jinak při provozování zvyků a obyčejů. Návštěvu, zacházení s nepřitelem, setkání milenců, obchodní nebo politické dohody lze hrát, jako by se toliko znázorňoval zvyk, panující v těch místech. Když se tak hraje jedinečný a zvláštní děj, dostává překvapivý ráz, protože se jeví jako něco, co se stalo všeobecným zjevem, zvykem. Už otázkou, zdali se stal zvykem celý, nebo co z něho se vlastně mělo stát zvykem, se tento děj zcizuje. Styl poetických příběhů lze studovat v jarmarečních boudách, zvaných panoramata. Protože zcizení znamená i proslavení, lze jisté děje předvádět prostě jako věhlasné, jako by byly všeobecně a odedávna známy, i ve svých jednotlivostech, a jako bychom se snažili neuchýlit se nikde od tradice. Zkrátka: nabízejí se mnohé způsoby vyprávění, způsoby známé i ty, které je ještě nutno objevit.

68

Co a jak je třeba zcizit, záleží na výkladu, který má být dán celkové události, při čemž divadlo musí citlivě vnímat zájmy své doby. Vezměme si za příklad takového výkladu starou hru **Hamlet**. Tváří v tvář krvavým a chmurným dobovým událostem, za nichž toto píšu, tváří v tvář zločinným vládnoucím třídám, rozšířeným pochybnostem o morci rozumu, jehož se neustále zneužívá, věřím, že

116

mohu tuto fabuli čísti takto: Doba je plná válek. Hamletův otec, král dánský, zabil ve vítězné loupežné válce krále norského. Když jeho syn Fortinbras zbrojí k nové válce, je zabit i dánský král, a to svým bratrem. Bratři zabitych králů, nyní už sami králové, odvrátí válku tím, že norským oddílům, táhnoucím do loupežné války proti Polsku, povolí průchod přes dánské území. Nyní je však mladý Hamlet vyzván duchem svého válečnického otce, aby pomstil zločin na něm spáchaný. Po kratším váhání, zdali je správné odpovídat na jeden krvavý čin druhým krvavým činem, ba už ochoten odejít do vyhnanství, setkává se na pobřeží s mladým Fortinbrassem, který táhne se svými oddíly do Polska. Stržen válečnickým příkladem vrací se a zabíjí v barbarské řeži svého strýce, svou matku i sebe sama, přenechávaje Dánsko Norovi. V těchto dějích vidíme, jak mladý, ale už trochu tělnatý člověk velmi nedokonale používá nového myšlení, jemuž se naučil na wittenberské universitě. Zatarasí mu cestu při feudálních záležitostech, do nichž se navrácí. Ve srovnání s nerozumnou praxí je jeho rozum zcela nepraktický. Padne tragicky za obět rozporu mezi takovým rozumováním a takovým činem. Toto pojetí hry, která se dá číst nejedním způsobem, by podle mého názoru mohlo zajímat naše obecnstvo.

69

Všechn pokrok totiž, v produkci každá emancipace od přírody, vedoucí k přetvoření společnosti, všechny ty pokusy v novém směru, které lidstvo podniklo, aby si ulehčilo osud, ať už se tyto pokusy v literaturách líčí jako zdařilé nebo jako nezdařilé, dávají nám pocit triumfu a důvěry a poskytují nám požitek z možnosti přeměny všech věcí. To vyjadřuje Galilei, když říká: „Myslím, že země je velmi úspěštilá a obdivuhodná, vezmeme-li v úvahu ty četné a různé změny i všechny ty generace, které na ní neustále žijí.“

117

Tak jako se hudebníkoví vrací jeho svoboda tím, že už nemusí vytvářet náklady, které publiku usnadňují oddat se zcela dějům na jevišti, dostává se značné svobody i jevištnímu výtvarníkovi, nemusí-li už při výstavbě scény usilovat o iluzi prostoru nebo krajiny. Postaći náznaky, musí však historicky nebo společensky vypovídat zajímavěji nežli běžné okolí. V moskevském Židovském divadle zcizovala „Krále Leara“ stavba připomínající středověké tabernakulum; Neher postavil „Galilea“ před projekce nesančních map, dokumentů a uměleckých děl; v Piscatorově divadle použil Heartfield ve hře „Tai Jang se probouzí“ pozadí z otáčivých popsaných závěsů, zaznamenávajících změnu politické situace, o niž lidé na jevišti někdy ani nevěděli.

I choreografie opět dostává úkoly realistického rázu. Je omylem nedávné doby, že při zobrazování „lidí, jací skutečně jsou“, nemá co na práci. Zrcadlí-li umění život, používá při tom zvláštních zrcadel. Umění se nestává nerealistickým, změní-li proporce, nýbrž změní-li je tak, že by obecenstvo musilo ve skutečnosti ztroskotat, kdyby těch obrazů prakticky použilo pro své názory a impulsy. Je ovšem nutné, aby stylisace přirozené prvky nerušila, nýbrž stupňovala. V každém případě se divadlo, jehož hlavním zdrojem je gestus, nemůže obejít bez choreografie. Už elegance jediného pohybu a něha jediného postoje zcizují, a pantomimická vynalézavost velmi napomáhá tabuli.

Tak tu jsou sezávána všechna sesterská umění herectví, ne aby vytvořila nějaký „gesamtkunstwerk“, v němž se všechna rozplývají a ztrácejí, nýbrž aby, spolu s hereckým uměním, podporovala rozdílnými

Výklad fabule a její zprostředkování pomocí vhodného zcizování je hlavním posláním divadla. A herci nemusí dělat všechno, i když se nic nesmí dít bez vztahu k němu. „Fabuli“ vykládá, vytváří a vystavuje divadlo ve svém celku – herci, jevištní výtvarníci, maskéři, divadelní krejčí, hudebníci a choreografové. Ti všichni spojují svá umění v jednu společnou akci, aniž se při tom ovšem zřikají své samostatnosti.

Všeobecný gestus ukazování, který vždy provází zvláštní gestus ukazovaný, zdůrazňuje hudební výzvy určené publiku v písních. Proto by neměli herci do zpěvu „přecházet“, nýbrž jasně jej od ostatního oddělovat, což lze nejlépe podpořit ještě i zvláštními divadelními opatřeními, jako změnou osvětlení nebo promítnutím titulků. Hudba sama se musí rozhodně bránit usměrnění, které se od ní obyčejně požaduje a které ji snižuje do úlohy bezmyšlenkovité služby. Nemá „doprovázet“, byť je to běžnou zvyklostí. Nemá se spokojovat tím, že se „vyjadřuje“, zbavujíc se prostě náklady, která se jí při dějích zmocnila. Tak se třeba Eisler vzorně postaral o spojení dějů, když v masopustní scéně „Galileiho“ napsal ke karnevalovému průvodu celých triumfální a hrozivou hudbu, ohlašující odbojný směr, který utlačený lid dal učencovým astronomickým teoriím. Chladný a neměnný způsob zpěvu v „Kavkazském křídlovém kruhu“, kde zpěvák popisuje scénu, která se na jevišti pantomimicky znázorňuje, scénu, jak služka zachraňuje dítě, podobně odhaluje hrůzy doby, v níž mateřství se může stát sebevražednou slabostí. Tak se může hudba zařídit mnoha způsoby a naprosto samostatně a může po svém zaujmout stanovisko k tématům, může se však také jen starat o změnu v zábavě.

způsoby společný úkol; jejich vzájemný styk spočívá v tom, že se jedno druhému zaizují.

75

A: zde budíž ještě jednou vzpomenu, že jejich úkolem je děti vědeckého století bavit, radostně bavit jejich smysly. To si zvláště my Němci musíme opakovat co nejčastěji, neboť u nás vše snadno sklouzne do netělesnosti a nenázornosti, a když svět sám se rozplynul, začínáme mluvit o světovém názoru. Sám materialismus je u nás jen o málo víc nežli idea. Z pohlavní rozkoše se u nás stávají manželské povinnosti, požitek z uměleckých děl slouží vzdělání, a pod pojmem učení si nepředstavujeme radostné poznávání, nýbrž že nám někdo něco strčí pod nos. Naše konání nemá nic společného s radostným překonáváním překážek, a abychom se něčím vykárali, nepoukazujeme na to, kolik nám to přineslo legrace, nýbrž co nás to stálo práce.

76

Zbývá ještě zmínka o tom, jak to, co se na zkouškách vytvořilo, odevzdat publiku. Přitom je nutno, aby vlastní hře byl podložen gestus odevzdávání něčeho, co je hotové. Před zraky diváka se teď dostává to, co se často opakovalo a nezavrhl, a tak se musí dokončené obrazy odevzdávat v plné bdělosti, aby se mohly v bdělosti přijímat.

77

Obrazy musí totiž ustoupit před tím, co bylo zobrazeno, před soužitím lidí, a radost z jejich dokonalosti má se vystupňovat ve vyšší radost, že se s pravidly tohoto soužití, která vyšla najevo, zachází jako s něčím prozatímním a nehotovým. V tom směru nechává divadlo diváka produktivním, nechce od něho, aby se pouze díval. Ať svou

120

strašlivou a nikdy nekončící práci, která mu má poskytnout živobytí, vychutnává ve svém divadle jako zábavu, i s hrůzami jeho neustálé proměny. Zde ať se produktivně uplatní nejsnazším způsobem; neboť nejsnazší způsob existence je v umění.

121

## zastrašování klasičnosti

Živému provádění našich klasičtých děl stojí v cestě mnoho. Nejhorší je lenost rutinerů myslet a cítit. Je určitá tradice provádění, která se bezmyšlenkovitě zahrnuje do kulturního dědictví, ačkoliv dílu, vlastnímu dědictví, jen ubližuje; je to vlastně tradice ubližování klasičtým dílům. Zanedbáváním jako by se usazovalo na velkých starých obrazech více a více prachu a kopistě jako by více či méně pilně kopírovali i tyto prachové závěje. Především se při tom ztrácí původní svěžest klasičtých děl, to, co na nich tehdy bylo překvapivé, nové, plodné, to, co je hlavním znakem těchto děl. Tradiční způsob provádění slouží pohodlnosti režisérů i herců i publika zároveň. Vášnivost velkého díla je nahrazena jevištním temperamentem a tvůrčí proces, podávaný publiku, je na rozdíl od bojovného ducha klasiků vlažný, pomalý a málo pronikavý: Přirozeně tak časem vzniká strašná nuda, která je právě klasikům tak cizí. Naproti tomu zaměřuje se úsilí mnohdy talentovaných režisérů a herců k vymýšlení nových, dosud nevidaných senzáčních efektů, které však mají čistě formalistický charakter, to znamená, že jsou dílu, jeho obsahu a tendenci nasazovány a vnucovány, takže dochází k ještě větší újmě než při provádění spoutaném tradicí;

protože takto se obsah a tendence klasičtého díla nejen zatemňuje a zploštuje, ale přímo falšuje. Formalistické „obnovování“ klasičtých děl je odpo- vědí na tradiční pojetí, a je to odpověď špatná. Jako by se špatně konservovanému masu dodávala chuť jen pomocí ostrého koření a omáčky.

Chystáme-li se uvádět nějaké klasičtější dílo, musíme toto všechno vědět. Musíme dílo vidět nové, nesmíme se přidržovat zastižného, zvykem diktovaného zpracování, v němž jsme je viděli v divadle zacházející buržoazie. A nesmíme usilovat o čistě formální, vnější, dílu cizí „novoty“. Musíme vyhnout původní ideovou náplň díla a pochopit jeho národní a tím i mezinárodní význam, a za tímto účelem studovat historickou situaci v době vzniku díla stejně jako postoj a zvláštní osobitost klasičtého autora. Toto studium má své potíže, o nichž se hodně mluvilo a o nichž se bude mluvit ještě dlouho. Nebudu se tím teď zabývat, protože se ještě chci dostat k řeči o jedné překážce, které říkáme zastrášování klasičnosti.

Toto zastrášování vzniká špatným, vnějškovým pojmáním klasičnosti díla. Velikost klasičtých děl spočívá v jejich lidské velikosti, nikoliv ve vnější velikosti v uvozovkách. Tradice provedení „pěsto- vaná“ dlouhou dobu dvorskými divadly, se na divadlech upadajícího a zacházejícího měšťáctva této lidské velikosti stále více vzdalovala, a experimenty formalistů tomu ještě jen přispívaly. Namísto pravého patosu velkých měšťanských humanistů nastoupil falešný patos Hohenzollernů, namísto ideálu idealisace, namísto vzletu, který byl okřídlený, drásavost, namísto slavnostnosti obřadnost atd. atd. Vznikla falešná velikost, která byla jen prázdna. Obdivuhodný Goethův humor v **Urfaustovi** se nehodil k důstojnému olympskému kroku, jaký se klasikům připisoval, jako by humor a pravá důstojnost byly protiklady! Kouzelně vymyšlených dějů se užívalo jen k tomu, aby se došlo k efektivním deklamacím, to znamená, že byly úplně opomíjeny. Falšování a vylučování obsahu

## studium prvního výstupu shakespearova coriolana

šlo tak daleko, že se – abychom to ukázali zase na **Urfaustovi** – tak důležité děje hry, jako je smlouva velkého humanisty s ďáblem, která přece má pro Markétčinu tragédii význam – bez smlouvy by měla jiný průběh nebo by k ní nedošlo – prostě „přehrála“, protože, jak se zdá, panoval názor, že hrdina může v klasické tragédii vystupovat jen hrdinsky. Samozřejmě může **Faust** a také **Urfaust** být vytvořen, jen máme-li před očima proměněného a očištěného Fausta na konci druhého dílu, Fausta, který vítězí nad ďáblem a přechází od neproduktivního, ďáblem připraveného užívání života k produktivnímu; kde však zůstává tato velkolepá proměna, když se počáteční období přeskočí? Dáme-li se zastrážit falešným, povrchním, dekadentním, šóráckým pojmáním klasičnosti, nedospějeme nikdy k životnému, lidskému provedení velkých děl. Pravá úcta, již si tato díla zasluhují, žádá, abychom svatouškovskou, jen ústy vyznávanou, falešnou úctu odhalovali.

B: Jak kus začíná?

R: Tlupa plebejců se ozbrojila, aby zabila nepřitele lidu Caia Marcia, patricije, který je proti snížení ceny obilí. Říkají, že strádání plebejců je zisk patricijů.

B:

R: Vynechal jsem něco?

B: Zmiňuji se o Marciových zásluhách?

R: A upírají je.

P: Chcete říci, že plebejci přece jen nejsou zcela jednotní? Velmi však zdůrazňují svou odhodlanost.

W: Až příliš. Když člověk odhodlanost tak příliš zdůrazňuje, tak je nebo byl nerozhodný, a to velmi nerozhodný.

P: V běžném divadle má tato odhodlanost také vždy komický charakter; plebejci se jí zesměšňují, zvláště protože mají nedostatečné zbraně, hole, kýje. Také pak hned obrátí, sotva pronese patricij Agrippa krásný projev.

B: Ne u Shakespeara.

P: Ale v měšťáckém divadle.

B: Tak je to.

R: To je pak těžké. Uvádíte odhodlaní plebejců v pochybnost, nechcete však nic vědět o ko-



mičnosti. Pak přece jen věříte, že nenaletí na demagogii patricie. Aby ani zde nebyli komičti?

**B:** Kdyby naletěli, nebyli by podle mého komičti, ale tragičti. Ta scéna by byla možná, **protože se to stává**, ale byla by strašlivá. Myslím, že přehlízíte potíže při sjednocování potlačěných. Jejich bída je spojuje – když poznají, kdo za ni může. „Naše strádání jest jim zisk.“ Ale jinak je jejich bída spíše rozděluje, protože jsou nuceni rvát jeden druhému skrovná sousta od úst. Pomyslete, jak těžko se lidé rozhodují k povstání! Je to pro ně dobrodružství, musejí razit a vstupovat na nové cesty, a s panujícími panují přece vždy také jejich myšlenky. Povstání je masám spíše věcí nepřírozenou než přirozenou, a ať je situace, z níž je může osvobodit jen povstání, sebehorší, myšlenka na povstání je pro ně právě tak namáhavá jako pro vědce nový názor na vesmír. Za těchto okolností to bývají často nejchytřejší jsou zase pro ni.

**R:** Takže se plebejci vlastně vůbec nesjednotili?

**B:** Přece. Také Druhý měšťan jde s nimi. Jen nesmíme sobě ani obecenstvu zastírat protiklady, které byly překlenuty, potlačeny, usměrněny, než lidé nastoupili do boje proti patricijům, donuceni přímo hladem.

**R:** Tvrdím, že se to jen tak z textu nedá vyčíst.

**B:** Připouštím. Člověk musí napřed přečíst celý kus. Nedá se začít od začátku, dokud jsme nebyli na konci. Později se v kuse tato jednota plebejců zase rozbije, tak bude dobře neukazovat ji na začátku jako prostě danou, ale jako vytvořenou.

**W:** Jak?

**B:** To si řekneme, névím. Teď rozebíráme. Dál.

**R:** Hned po tom vystoupí patricij Agrippa a na přirovnání dokáže, že plebejci nadvládu patricijů potřebují.

**B:** Vyslovujete slovo „dokáže“, jako byste je dával do uvozovek?

**R:** Přirovnání mne nepřesvědčuje.

**B:** Přirovnání je světoznámé. Copak nejste obektivní?

**R:** Ne.

**B:** Dobře.

**W:** Ten muž začíná tvrzením, že zdražení neprovedli patricijové, ale bozi!

**P:** To byl tehdy myslím v Římě pádný argument. Nemusíme v zájmu určitého díla respektovat ideologii určitého věku?

**B:** To zde není třeba objasňovat. Plebejci u Shakespeara odpovídají dobrými argumenty. Plebejci také rázně odmítají podobenství.

**R:** Plebejci hubují na cenu obilí, na lichvářské úroky, a jsou proti válečným břemenům nebo jejich nespravedlivému rozdělení.

**B:** To poslední je výklad.

**R:** Nevidím nic proti více.

**B:** Nic tu není.

**R:** Marcus vystoupí a spílá ozbrojeným plebejcům, kteří by podle něho neměli být častování projevy, ale mečem. Agrippa trochu prostředkuje a oznamuje, že by plebejci chtěli vlastní ceny obilí. Marcus se jim vysmívá. Pořádají o věcech, kterým nerozumí, protože nejsou připuštěni na Kapitol a nevidí tedy do státních obchodů. Pak se rozzlobí nad tvrzením, že obilí je dost.

**P:** Zřejmě zde mluví jako voják.

**W:** V každém případě je odkazuje, když vypukne válka, na obilí Volšků.

**R:** Při svém výbuchu vzteku Marcus oznamuje, že senát teď povolil plebejcům tribuny lidu, a Agrippa se tomu diví. Vystoupí senátoři, v jejich čele úřadující konsul Cominius. Volškové pochodují na Řím. Marcus se těší na boj s vůdcem Volšků, Aufidiem. Je začázen pod velení konsula Cominia.

**B:** Souhlasí s tím?

- R: Ano. Ale zdá se, že to senátoři tak docela nečekali.
- B: Názorové rozdílly mezi senátem a Marciem?
- R: Příliš důležité asi ne.
- B: My jsme však dočetli kus do konce. Marcius není pohodlný člověk.
- W: Zajímavé je, při jeho pohrdání plebejci, jak si váží nepřítel národa, patricie Aufidia. Je třídě velmi uvědomělý.
- B: Zapomněl jste na něco?
- R: Ano, se senátory přišli oba noví tribunové lidu, Sicinius a Brutus.
- B: Zdá se, že jste na ně zapomněl, protože je nikdo nevíta ani nezdraví.
- R: Plebejcům se zatím vůbec věnuje málo pozornosti. Jeden senátor je bryskně posílá domů. Marcius „s humorem“ odporuje, že za ním směji jít na Kapitol. Oslovuje je jako krysy, a právě při tom je odkazuje na obilí Volsků. Pak je jenom: „Plebejci se odkrádají.“
- P: K jejich povstání došlo, podle kusu, v nepřiznivou dobu. Tíseň, způsobená nástupem nepřítelů, dává otěže zase do rukou patriciů.
- B: A povolení tribunů pro plebejce?
- P: Nebylo dáno opravdu z donucení.
- R: Tribunové, kteří sami zůstávají, doufají, že válka, místo aby ho ještě povýšila, Marcia zahubí nebo přivede do konfliktu se senátem.
- P: Konec výstupu není zvláště uspokojivý.
- B: Myslíte Shakespearův?
- R: Snad.
- B: Zaznamenané si nelibost. Avšak také Shakespearův zřejmý názor, že válka oslabuje posici plebejců, připadá mi úzasně realistický. Překrásné.
- R: Ta plnost událostí v jediné krátké scéně. Jak obsahově chudé jsou proti tomu novější hry!
- P: Jak bouřlivě „exposice“ zároveň zahajuje děj!
- R: Co řeč, kterou je vyprávěno podobenství Humori!
- P: A že nepůsobí na plebejce!

128

W: Vrozená vtipnost plebejců! Repliky jako: „Agrippa: ... vy zničíte se chcete? – Plebejec: To nelze, pane, jsme již zničeni.“

R: Krytality cíře nadávání Marciova! Jak obrovitá postav! A je obdivuhodná při chování; které mi připadá nanejvýš opovrženihodné! A všechny velké a malé roztržky jsou ihned hozeny na scénu: vzpoura hladovějících plebejců a válka se sousedním národem Volsků; nenávisť plebejců k nepříteli lidu Marciovi a jeho vlastenectví; vznik lidového tribunátu a předání vedoucí úlohy ve válce Marciovi. – A co z toho vidíme na měšťáckém divadle?

W: Obvykle se používá celého výstupu k expozici charakteru Marcia, hrdiny. Ukazují ho jako vlastence, kterému stojí v cestě palčiví plebejci a zbabělé povolný senát. Shakespeare, který se v tom řídí spíše Liviem než Plutarchem, má proč znát senát „smutný a na rozpacích mezi dvojitým strachem – z plebejce a z nepřítelů“. Měšťácké jeviště se pak nestaví za věc plebejců, ale za věc patriciů. Plebejci se předvádějí jako typy komické a ubohé (ne snad plně humoru a trpící ubohostí), a věty, v níž Agrippa označuje souhlas senátu s tribunátem lidu za přepodivný, se užívá spíše k charakterisování Agrippy než k tomu, aby byla předem vytvořena souvislost mezi nástupem Volsků a ústupky plebejcům. Vzpouora plebejců se samozřejmě odbude už vyslovením podobenství o břiše a údech, jež je tvář v tvář modernímu proletariátu úplně po chuti buržoasie ...

R: Ačkoliv u Shakespeara Agrippa před Marciem vůbec nemluví o úspěchu svého projevu u plebejců, ale jen o tom, že se jim sice nedostává rozumu (proto nechápou jeho projev), ale zato jsou zbabělí; ostatně druhé obvinění není jasné.

B: Poznamenané si to.

R: Proč?

129

- B:** Podněcuje to nelibost.
- R:** Způsob, jakým Shakespeare zachází s plebejci a jejich tribuny, rozhodně všelijak umožňuje praxi našich jevišť ukázat totiž aristokratického hrdiny při „nerozumném“ postoji lidu jako nanejvýš nesnesitelné, a tím omluvně připraviv pozdější přerůstání jeho „pýchy“ do výstřelků.
- B:** Neustále hraje u Shakespeara úlohu patricijské lichvaření obilím, snaha v každém případě vtáhnout plebejce do válečné služby (Livius dává patricijům přibližně říkat: v míru jsou nižší vrstvy prostopášné), také nevyrovnané dluhy plebejců u šlechty. Proto není povstání u Shakespeara nijak nerozumné.
- W:** Ale Shakespeare dělá vlastně málo, aby uplatnil zajímavou Plutarchovu větu: „Když pak byla obnovena ve městě svornost, vstoupily také nižší třídy ihned do zbraně a s největší ochotou se daly vládnoucími úřady využít k válce.“
- B:** A protože my chceme vypátrat o plebejčích všechno, přečteme si tuto větu s větším zájmem.
- P:** „Neboť zde se mohlo jednat o rasy slavných předků.“
- R:** V jiné věci se Shakespeare nestaví na stranu aristokratů. Jeho Marcius nijak nevyužívá Plutarchovy věty: „Nepřátelům nezůstal povstalecký postoj nižších vrstev utajen. Udělali výpad a ovládli zeň ohněm a mečem.“
- B:** Dokončeme teď první analýsu. Co předchází a co musíme na divadle předvést, je asi toto: Konflikt mezi patricijí a plebejci je (prozatím) odložen, protože konflikt mezi Římany a Volensky vystupuje jako všeurčující. Když Římané vidí, že jejich město je v nebezpečí, legalsují své rozporu tím, že jmenují plebejské komisaře (tribuny lidu). Plebejci si vydobyli lidového tribunátu, ale nepřítel lidu Marcius se stává, jako specialista, vůdcem ve válce.

- B:** Z malé analýsy, kterou jsme včera provedli, vyplývá pro inscenaci několik lákavých potíží.
- W:** Jak se na příklad ukáže, že se dosáhlo sjednocení plebejců přes odpor? Jen podezřelým zdůrazněním odhodlanosti?
- R:** Nepřipomněl jsem při čtení nejednotnost, protože jsem četl věty Druhého plebejce jako provokace. Připadalo mi, že jen zkouší Prvního plebejce, nakolik je pevný. Ale hrát se to tak nesmí. On mnohem spíš ještě váhá.
- W:** Mohli bychom mu najít důvod, proč má tak málo bojovnosti. Mohl by být trochu lépe oblečen, blahobytnější. Při Agrippově projevu by se také mohl usmívat jeho humoru atd. Mohl by to být válečný invalida.
- R:** Slabost?
- W:** Vnitřní. Popálené děti se vracejí k ohni.
- B:** Jak to vypadá s ozbrojením?
- R:** Musejí být ozbrojeni slabě, jinak by si vydobyli tribunátu i bez vpádu Valsků, ale nesmějí být slabí, jinak by nemohli vyhrát Marciovu válku a válku proti Marciovi.
- B:** Vyhrají válku proti Marciovi?
- R:** U nás jistě.
- P:** Mohou chodit v roztrhaných šatech, ale musejí proto chodit jako trhaní?
- B:** Jak vypadá situace?
- R:** Nálhě pozdvižení lidu.
- B:** Jejich ozbrojení je tedy zřejmě improvizované, ale mohou být dobrými improvisátory. Oni přece také vyrábějí zbraně pro vojsko, kdo jiný? Mohli si zhotovit bajonetý, řeznické nože na násadách od košťat, sečné zbraně z dlouhých kleští atd. Jejich vynalézavost může budit úctu a hned bude jejich vystoupení hrozné.
- P:** Pořád mluvíme o lidu, a co je s hrdinou? Už když R. podával obsah, nebyl jeho vychodiskem hrdina.
- R:** Nejprve se ukazuje občanská válka. To je

příliš závažné, než aby to mohla být jen příprava a pozadí k objevení hrdiny. Mám začít: Jednou ráno si šel Caius Marcius obhlédnout své zahrady, vydal se na trh, setkal se s lidem, pohádal se atd.? Zatím mne ještě zajímá: Jak ukázat Agrippův projev jako nepůsobivý i působivý?

**W:** Zabývám se ještě otázkou P., není-li nutno zkoumat děj ve vztahu k hrdinovi. V každém případě se mi zdá, že bychom mohli před vystoupením hrdiny ukázat pole sil, v němž působí.

**B:** Shakespeare to umožňuje. Nebo jsme je snad přetížili určitými napětími, takže získává na vlastní závažnosti?

**P:** **Coriolanus** je napsán proto, aby zaujal svým hrdinou.

**R:** Hra je napsána realisticky a obsahuje dost rozporuplného materiálu. Marcius bojuje s lidem; lid není jen podstavec jeho busty.

**B:** Jak vidím, usilovali jste při projednávání námětu od začátku o to, proniknout také k struháčím zážitku nad tragédií lidu, proti němuž stojí hrdina. Proč nejit dál tímto směrem?

**P:** Zde nám Shakespeare příliš mnoho nedá.

**B:** O tom pochybuji. Ale nikdo nás nenutí uvádět hru, když nás nezaujme.

**P:** Ostatně můžeme také, chceme-li se soustředit jen k zájmu o hrdinu, předvést Agrippovu řeč jako nepůsobivou.

**W:** Jak ji také Shakespeare ukazuje. Plebejci ji přijímají posměšně, ba soucítěně.

**R:** Proč mluví Agrippa, jak jsem měl zaznamenat, o jejich zbabělosti?

**P:** To Shakespeare nezadávodňuje.

**B:** Upozorňuji na to, že ve vydání Shakespeara buď nemáme režijní poznámky žádné, anebo takové, které byly připsány nepochybně později.

**P:** Co může režie dělat?

**B:** Musíme ukázat Agrippův pokus pomocí ideo-

logie, čistě demagogicky – a bezvýsledně – dosáhnout mezi patriciji a plebejci jednoty, která ve skutečnosti nastane až trochu později, ostatně ne o mnoho později, když vypukne válka. Ke skutečnému sjednocení dochází pod nátlakem, vojenskou mocí Volsků. Uvažoval jsem o jedné možnosti a navrhuji, abychom nechali vystoupit Marcia s jeho ozbrojenci již o něco dříve, než to vyžaduje Agrippovo „Zdar, čacký Marcie!“ a režijní poznámka, uvedená pravděpodobně kvůli tomu pozdravu. Plebejci pak uvidí, jak se za řečníkem vnořují ozbrojenci, a mohli by beze všeho dát najevo nerozhodnost. Právě tak by byla pochopitelná náhlá Agrippova agresivita, když on sám spatří Marcia a jeho ozbrojence.

**W:** Vy jste ale vyzbrojil plebejce lépe, než kdy na jevišti byli vyzbrojeni, a teď ustupují před Marciovými legionáři?

**B:** Ti jsou vyzbrojeni ještě lépe. Mimoto neustupují. Můžeme za Shakespearaův text ještě zesílit. K jejich chvilkové nerozhodnosti před koncem projevu dochází při změně situace, která nastala vystoupením ozbrojenců za řečníkem. A v těchto okamžicích vidíme, že se Agrippova ideologie opírá o násilí, o ozbrojené násilí, a to Římanů.

**W:** Ale teď je vzpoura, a k sjednocení je třeba více, je třeba, aby vypukla válka.

**R:** Marcius také nemůže jednat, jak by chtěl. Přichází s ozbrojenci, ale „mírnost senátu“ ho pouťá. Senát právě přiznal luze zastoupení v senátu, tribuny. Je to úzasně umný obrat, když Shakespeare vkládá zprávu o zřízení tribunátu do úst Marciových. Jak na to reagují plebejci? Jak přijímají svůj úspěch?

**W:** Můžeme Shakespeara měnit?

**B:** Myslím, že Shakespeara měnit můžeme, pokud ho měnit dovedeme. Ale dohodli jsme se, že budeme zatím mluvit jen o změnách inter-

pretace, aby se ukázalo, že naše analytická metoda je použitelná i bez přímýšení.

**W:** Mohl by být Prvním měšťanem Sicinius, kterého senát jmenuje tribunem? Stál by pak v čele povstání a dověděl by se o svém jmenování z Marciových úst.

**B:** To je velmi hluboký zásah.

**W:** Na textu by se nemuselo nic měnit.

**B:** Přesto. Existuje něco jako specifická váha povstavy ve fabuli. Důsledkem změny by mohlo být vzbuzení zájmu, který potom nelze uspokojit atd.

**R:** Mělo by to výhodu, že by se mezi povstáním a vydobytím tribunátu vytvořila souvislost, která by se krásně dala sehrát. A plebejci by mohli blahopřát svým tribunům i sobě.

**B:** Ale nesmí se tím snížit podíl vpádu Volsků na zřízení tribunátu, ten je hlavním důvodem. Teď musíte konstruovat a vést v patrnosti všechno.

**W:** Plebejci by museli nad schválením žasnout stejně jako Agrippa.

**B:** Nerad bych něco rozhodoval. Také nevím, dalo-li by se to sehrát bez textu, čistě pantomimicky. Je zde ještě to, že naše tlupa, kdyby k ní patřil určitý člověk, nebude snad už chápána jako představitelka poloviny plebejského Říma, jako část zastupující celek. Atd. Ale vidím, že se pohybuje ve hře a v těchto zapletených událostech dnešního dopoledne v Římě, kde bystré oko může postřehnout ledacos, překvapené a tápavě. A samozřejmě, najdete-li k událostem klíč – všechnu moc publiku!

**W:** Můžeme to přece zkusit.

**B:** To v každém případě.

**R:** A musíme promyslet celou hru, než o tom budeme moci rozhodnout. Vidím, že nejste nadšen, B.

**B:** Dívejte se jinam. – Jak je přijata zpráva, že vypukla válka?

**W:** Marcius ji vítá jako svého času Hindenburg, jako ocelovou lázeň.

**B:** Pozor.

**R:** Chcete říct, že tato válka je obranná.

**P:** To zde snad nemá takový význam jako jindy v našich úvahách a odhadech. Tyto války vedly k sjednocení Itálie.

**R:** Pod vládou Říma.

**B:** Pod vládou demokratického Říma.

**W:** Který se zbavil svých Coriolanů.

**B:** Říma s tribuny lidu.

**P:** Plutarch líčí události po Marciově smrti takto: „Nejdříve se dostali Volskové s Aequy, svými spojenci a přáteli, do sporu o vrchní velení, při čemž došlo až k zraněným a zabítým. Vytáhli proti nastupujícím Římanům a málem se mezi sebou úplně vyhladili. Potom podlehl Římanům v bitvě...“

**R:** Zkrátka, Řím bez Marcia nebyl slabší, ale silnější.

**B:** Ano, je opravdu dobře nejen přečíst si kus do konce, než se začne se studiem začátku, ale přečíst si i životopisy od Plutarcha a Livia, prameny autora hry. Co jsem však mnil svým pozor, bylo toto: Nelze posuzovat války jen tak prostě, aniž je prozkoumáme, nestací ani rozlišit je na války útočné a obranné. Obojí se prolíná atd. Jenom beztrádná společnost na vysokém stupni produktivity se obejde bez válek. Jedno je myslím jisté: Marcius musí být ukázán jako vlastenec. Smrtného nepřitele vlasti z něho udělají příšerné události, právě události této hry.

**R:** Jak přijímají plebejci zprávu, že vypukla válka?

**P:** To musíme rozhodnout sami, text o tom neříká nic.

**B:** A při posuzování této otázky naše generace naneštěstí značně vyniká nad mnoha jiných. Máme na vybranou buď nechat zprávu udeřit jako blesk, který vyrazí všechny pojistky, nebo

z toho udělat něco, co celkem nijak nezapůsobí. Třetí řešení, že zapůsobí jen málo a my to nijak zvláště a snad jako něco strašného nezdůrazníme, takové řešení neexistuje.

P: Musí být ukázána jako velmi působivá, už proto, že tak naprosto mění situaci.

W: Předpokládejme tedy, že zpráva nejprve všechny ochromí.

R: Také Marcia? Prohlašuje ihned, že ho válka těší.

B: Přece ho však z ochromení nevyměme. Svou slavnou větu: „Těší mne; tak aspoň zbavíme se plesnivých svých nadbytků,“ může pronést, až když se vzpamatuje.

W: A plebejci? Když u Shakespeara není text, nebude snadné udělat oněmění. A zůstávají zde ještě jiné otázky. Zdraví své nové tribuny? Dostávají od nich nějakou radu? Mění se jejich chování k Marciovi?

B: Budeme musít scénické řešení vyvodit z toho, že **všechny** tyto otázky jsou nezodpověděny, že tudíž je třeba je nachodit. Plebejci se musí shluknout kolem tribunů, aby je pozdravili, ale nesmějí se k pozdravení dostat. Tribunové musejí chtít udílet rady, ale nesmějí se k tomu dostat. Plebejci se nesmějí dostat k tomu, aby zaujali jiný postoj k Marciovi. To všechno musí pohltnout nová situace. V režijní poznámce, která nás tak zlobí, „Citizens steal away“, máme právě tu změnu, která nastala od chvíle, kdy vstoupili („Enter a company of mutinous citizens with clubs, staves and other weapons“). Vít se obrátil, už to není vítr příznivý pro povstání, **všichni** jsou teď vážně ohroženi, a pro národ se zde zaznamenává, naprosto negativně, jen toto ohrožení.

R: Ve své analýze jsme na vaši radu zaznamenali svou nelibost.

B: Vedle obdivu k Shakespearovu realismu. Stěžujeme důvod nejít tak daleko jako Plutarch, který píše o „nejvyšší pohotovosti“ nižšího lidu

k válce. Je to nová jednota tříd, která tu vznikla nedobrym způsobem, a my ji musíme prozkoumat a vybudovat na jevišti.

W: Především jsou v nové jednotě tribuni lidu. kteří tu trčí jako zraněné palce u nohy, k něčemu a nevyřešení. Jak vytvořit z nich a z jejich nesmířené a nesmiřitelného odpůrce Marcia, který se teď stal tak nepostradatelným, nepostradatelným pro celý Řím, tuto zjevnou jednotu obou tříd, jež spolu stále ještě bojují?

B: Myslím, že naivním způsobem, když budeme čekat na nápady, se z místa nedostaneme. Budeme muset sáhnout ke klasickému zvládnutí takových zapletených událostí. Zatrhl jsem v Mao Ce-tungově spise **O rozporu** jedno místo. Co říkáš?

R: Že v každém libovolném procesu, v němž je mnoho rozporů, je vždy jeden rozpor hlavní, který hraje vedoucí, rozhodující roli, zatím co ostatní mají druhořadý, podřadný význam. — Jako jeden z příkladů uvádí pohotovost čínských komunistů přerušit svůj boj proti reakčnímu Čankajškovu režimu, když vpadl Japonci. Je možno uvést ještě jeden příklad: Když Hitler vpadl do Sovětského svazu, spěchali se proti němu postavit dokonce i vypuzení běloruští generálové a bankéři v cizině. Není druhý příklad něco jiného?

B: Něco jiného a přece něco podobného. Musíme teď totiž jít dál. Mezi patricijí a plebejci máme jednotu plnou rozporů, které překryl rozpor se sousedním národem Volskům. Druhý rozpor je teď hlavní. Rozpor mezi patricijí a plebejci, třídní boj, byl „usměrněn“ tím, že nastoupil nový rozpor, národní válka proti Volskům. Ale nepominul. (Tribunové lidu „trčí jako zraněné palce u nohy“.) Tribunát lidu se uskutečnil, protože vypukla válka.

W: Jak se teď však dá ukázat zastínění rozporu patriciové-plebejci novým, hlavním rozparem

Římané-Volskové, a to tak, aby vynikla i převa-  
hla patricijského vedení nad novým vedením  
plebejců?

**B:** S chladnou krví se něco takového snadno ne-  
nalezne. Jak je to? Zbídačelí stojí proti obrně-  
ným. Tvářé, zrudlé vztekem, se zbarví ještě  
jednou. Nová bída přehluší starou. Rozště-  
pení občané pozorují paže, které proti sobě  
pozvedli. Budou dost silní, aby odrazili spo-  
lečné nebezpečí? To, co se odehrává, je poe-  
tické. Jak to předvedeme?

**W:** Promísíme skupiny, musí nastat uvolnění,  
musí se udělat přechody sem a tam. Snad  
můžeme použít epizody, kdy Marcus po-  
šťouchne patricije Lartia, jdoucího o berlích:  
„Jak, neduživ? – ty doma zůstaneš?“ U Plu-  
tarcha čteme, když se mluví o povstání ple-  
bejců: „Lidé úplně bez prostředků byli  
vlastnoručně odvlékáni a zavírání, i když měli  
těla pokryta jizvami, které si odnesli z bitev  
a zápasů při polních taženích za vlast. Zví-  
tězili nad nepřáteli, ale věřitelé s nimi neměli  
nejmenšího slitování.“ Mezi plebejci by mohl  
být jeden takový invalida, řekli jsme prve.  
Naivní vlastenectví, s nímž se tak často shle-  
dááme u prostých lidí a kterého se často  
tak strašlivě zneužívá, by ho mohlo přimět,  
aby se přiblížil Lartiovi, i když ten přece je-  
nom patří ke třídě, jež s ním hraje tak ošklivou  
hru. Oba váleční invalidé, rozpomenuvší se  
na společnou poslední válku, by se mohli  
obejmout, povzbuzování ze všech stran, a od-  
belhat se spolu.

**B:** To by také šťastně uvedlo, že je vůbec doba  
válek.

**W:** Mimoходом: nemáte obavu, že pro tako-  
vého invalidu by mohla naše tlupa ztratit  
zdání pars pro toto?

**B:** Sotva. Představoval by veterány. – V dal-  
ším bychom mohli rozvinout svou myšlenku  
o ozbrojení. Konsul a vrchní velitel Cominius

by mohl s úšklebkem ozkoušet improvizované  
zbraně plebejců, vyrobené pro občanskou  
válku, a vrátit je jejich majitelům pro válku  
vlasteneckou.

**P:** A co s Marcie a tribuny?

**B:** Nu, to je důležité rozhodnutí. Mezi nimi nesmí  
dojít k sbratření. Nově vytvořená jednota není  
absolutní. Ve švech je chatrná.

**W:** Marcus by mohl blahosklonně a ne bez po-  
hrdání plebejce pozvat, aby za ním šli na  
Kapitol, a tribunové mohou povzbudit váleč-  
ného invalidu, aby pozdravil Tita Lartia, ale  
Marcus a tribunové se na sebe nepodívají,  
otočí se k sobě zády.

**R:** Zkrátka, obě strany se projeví jako vlastenci,  
ale jejich rozpory zůstanou zřejmé.

**B:** A bude se také muset vyjasnit, že vede Mar-  
cius. Válka je ještě jeho věcí, především jeho,  
více než plebejců, jeho.

**R:** Zpětný pohled na vývoj a soustředění k proti-  
kladům a jejich identitě nám nepochoybně po-  
mohly proniknout touto partií děje. Jak je to  
s charakterem hrdiny, který je přece třeba za-  
ložít, a to právě v této partií fabule?

**B:** Je to jedna z těch rolí, které by se měly začít  
budovat nikoli v prvním, ale až v některém  
jejich pozdějším výstupu. Pro Coriolana bych  
navrhoval jednu bitevní scénu, kdyby u nás  
v Německu nebylo po dvou idiotských válkách  
tak těžké předvádět velké válečné činy.

**P:** Chcete, aby Marcia hrál Busch, velký lidový  
herec, který sám je bojovník. To proto, že po-  
třebujete někoho, kdo neudělá hrdinu příliš  
sympatického?

**B:** Ne příliš sympatického, a přece sympatického  
dost. Chceme-li, aby se hrdinova tragédie  
stala silným prožitkem, musíme mu dát k dis-  
posici mozek a osobnost Buschovu. Přenese  
na hrdinu svou vlastní hodnotu, a bude scho-  
pen mu rozumět, jeho velikosti stejně jako  
jeho vznešenosti.

- P: Znáte Buschovy pochybnosti. Říká, že není ani zápasník, ani aristokratický zjev.
- B: O aristokratických zjevech má mylnou představu, myslím. A nepotřebuje fyzickou sílu, aby vzbudil v nepřítelích zděšení. Abychom nezapomněli na „vnější“ prvek: právě my, když obsazujeme polovinu římské chátory pěti až sedmi a celé římské vojsko asi devíti muži – a nikoli z nedostatku herců –, bychom nemohli dobře potřebovat Coriolana metrákového.
- W: Všeobecně jste pro to, aby se figury vyvíjely krok od kroku. Proč ne Coriolanus?
- B: Snad proto, že opravdový vývoj nemá. K jeho proměně z Řimana nejřimanovitějšího v jejich největšího nepřitele dochází právě proto, že zůstává stále týž.
- P: **Coriolanovi** se říkalo tragédie pýchy.
- R: Při své první probírce jsme viděli tragičnost, pro Coriolana i pro Řím, v jeho víře ve vlastní nenahraditelnost.
- P: Není tomu tak proto, že se teprve takovýmto výkladem stává kus pro nás aktuálním, protože s něčím podobným se setkáváme i u nás a protože chápeme boje, k nimž pak dochází, jako tragické?
- B: Zjistě.
- W: Velmi bude záležet na tom, zdali předvedeme Coriolana a co se s ním i kolem něho odehrává tak, aby mohl tuto víru mít. Musí být důležitý nade všechnu pochybnost.
- B: Jeden detail za mnoho jiných: Protože jde o jeho pýchu, hledáme, kde projevuje pokoru, podle Stanislavského, který chtěl od představitelů Lakomce, aby mu ukázal, kde je velkorysý.
- W: Myslíte na převzetí velení?
- B: Snad. Prozatím to nechme být.
- P: Jaké by mohlo z výstupu plynout naučení, kdyby byl takto předveden?
- B: Že posice potlačených tříd může být posílena hrozcí a oslabena vypuknuvší válkou.
- R: Že bezvýhodnost může potlačenou třídu sjednocovat a nalezení výhodiska rozštěpit, a že takovým výhodiskem se může stát válka.
- P: Že rozdíly v příjmech mohou potlačenou třídu rozštěpit.
- R: Že válečníci a dokonce i váleční invalidé mohou zkrášlovat přestálou válku legendárním leskem a že mohou být nakloněni novým válkám.
- W: Že nejkrásnější projevy nemohou odstranit ze světa skutečnosti, ale mohou je dočasně zakrýt.
- R: Že „pýšni“ páni nejsou příliš pýšní, aby se neklaněli před sobě rovnými.
- P: Že ani třída utlačovatelů není zcela jednotná.
- B: Atd.
- R: Myslíte, že se tohle všechno a další věci dají z kusu vyčíst?
- B: Vyčíst i vylóžit.
- P: To kvůli těmto poznatkům chceme kus hrát?
- B: Nejenom. Bavilo by nás přispět k tomu, aby se jednalo o vyjasněné partii dějin. A oživit dialektiku.
- P: Není ta dialektika něco velmi jemného, výlučného pro několik znalců?
- B: Ne. I v panoramatech jarmarečních bud a v lidových baladách milují jednoduší lidé, kteří jsou tak málo jednoduší, příběhy o vzestupu a pádu velikých, o věčných proměnách, o lstivosti utlačovaných, o možnostech člověka. A hledají pravdu, to, co je „za tím“.



## z dopisu herci

Nemohu nevidět, že mnohým mým výrokům o divadle se špatně rozumí. Vidím to zvláště na souhlasných dopisech nebo člancích. Je mi pak asi jako matematikovi, který by četl: Zcela s Vámi souhlasím, že dvakrát dvě je pět. Myslím, že jistým výrokům se nerozumí proto, že jsem důležité věci předpokládal, místo abych je formuloval. Psal jsem většinu svých statí, ne-li všechny, jako poznámky ke svým hrám, aby se správně hrály. To jim dává poněkud suchý, řemeslnický tón, jako by sochař psal o tom, jak se má jeho plastika postavít, na jaké náměstí, na jaký podstavec – chladný návod. Adresáti čekali patrně něco o duchu, v němž plastika vznikla: musí si jej z návodu pracně vyzovovat.

Tak tu je na příklad popis toho, co je artistní. Umění se samozřejmě neobejde bez uměleckosti, a je důležité popsat, „jak se to dělá“. Zvláště prošlo-li umění půldruhým desetiletím barbarství, jako u nás v Německu. Rozhodně se však nikdo nesmí domnívat, že se snad lze umění naučit „studenou cestou“ nebo je stejně tak provozovat. Ani výuka správné výslovnosti, již má většina našich herců velmi zapotřebí, nemůže probíhat docela chladně, jako něco mechanického.

142

Herec musí na příklad umět zřetelně mluvit, ale to není jen věc souhlásek a samohlásek, nýbrž také, a hlavně, věc smyslu. Nenaucí-li se (současně) vyhmátnout ze svých replik smysl, bude jen mechanicky artikulovat a rozruší svou „krásnou mluvu“ smysl. A ve zřetelné mluvě jsou rozličné rozdíly a odstíny. Různé společenské třídy chápou zřetelnost různě: jeden sedlák třeba zřetelně mluví na rozdíl od jiného sedláka, ale je to jiná zřetelnost nežli zřetelnost inženýrova. Musí tedy herec, který se učí mluvit, dbát při tom vžlycky i toho, aby jeho řeč zůstala ohebná, pružná. Nesmí přestat myslet na skutečnou lidskou řeč.

Dále je tu otázka nářečí. I tady se musí technický zřetel spojit se zřetelem všeobecným. Pro jevištní němčinu je závazné hornoněmecké nářečí, během doby však velmi zmanýrovatěla a ustrnula, stala se z ní zvláštní odrůda hornoněmečiny, která už není tak ohebná jako každodenní hornoněmčina. Nic nemluví proti tomu, aby se na jevišti nemluvalo „vznosně“, to jest, aby se tam nevytvářela vlastní, právě jevištní řeč. Jenomže musí zůstat schopná vývoje, mnoho- tvárná, živoucí. Lid mluví nářečím. Svým nářečím formuje svůj nejnitřnější výraz. Jak mají naši herci zobrazovat lid a k lidu mluvit, neuchýlí-li se k svému vlastnímu nářečí a nedají-li jeho intonaci vplývat do jevištní hornoněmečiny?

Jiný příklad: herec se musí naučit zacházet se svým hlasem ekonomicky; nesmí ochraptět. Ale musí být ovšem s to ukázat člověka, jenž – zasažen vášní – chraptivě mluví nebo křičí. V jeho přípravě musí být tedy prvky hravosti.

Vznikne formalistická, prázdná, vnějšková, mechanická hra, zapomeneme-li při artistní výchově být jen na okamžik na to, že úkolem herce je představit živé lidi.

Postavám se tak i k Vaší otázce, nedělá-li můj požadavek, aby se představitel zcela neproměňoval v postavu hry, nýbrž aby tak říkajíc zůstal stát vedle ní jako kritik nebo chvalořečník, nedělá-li

143

tento požadavek z jeho hry záležitost čistě artistini, více či méně odlišněnou. Podle mého názoru tomu tak není. Takový dojem vzniká asi vinou mého způsobu psaní, který považuje příliš mnoho věcí za samozřejmé. Hrom do něho! Samozřejmě musí na jevišti realistického divadla stát živoucí, celí lidé plní protikladů, se všemi svými vášněmi, bezprostředními projevy a skutky. Jevišťe není herbář nebo zoologické museum s vycpanými zvířaty. Herec musí být s to tyto lidi vytvořit (a kdybyste mohli zhlédnout naše představení, viděl byste takové lidi, a nejsou taková navzdory, nýbrž díky našim zásadám)!

Existuje však úplně rozplynutí herce v jeho postavě, jehož důsledkem je, že ji ukazuje se samozřejmostí, která nepřipouští zloha nic jiného, takže divák ji musí prostě přijmout takovou, jaká je, a vzniká zcela neplodný stav, kdy „všechno pochopit znamená všechno odpustit“, což byl obzvláště výrazný znak naturalismu.

Mý, kteří se snažíme změnit lidskou „přírodu“, stejně jako okolní přírodu, musíme najít cesty, jak člověka „ukázat z boku“, kde se dá, podle našeho domnění, zasahem společností změnit. K tomu je zapotřebí, aby se herec v základě změnil, neboť dosavadní herecké umění spočívalo na názoru, že člověk je prostě takový, jaký je, a že ke škodě společnosti nebo k vlastní škodě i takový zůstane, „věčně lidský“, „od přírody takový a nejiný“ atd. Herec musí duchovně a citově ke své postavě a ke své scéně zaujmout stanovisko. Hercova nutná přeměna není chladná, mechanická operace; chlad, mechaničnost nemají s uměním nic společného, a tato přeměna je umělecká. K této přeměně nemůže herec dojít bez pravého spojení se svým novým publikem, bez vášnivého zájmu o lidský pokrok.

Účelná seskupení na našem divadle nejsou tedy „ryze estetické“ úkazy, efekty, z nichž plyne formální krása. Patří k divadlu velikých témat pro novou společnost a nelze k nim dojít bez hlubokého

porozumění a vášnivého přitakání novému velkému řádu lidských vztahů.

Nemohu přepsat všechny poznámky ke svým hrám. Přijměte tyto řádky jako prozatímní dodatky, jako pokus doplnit to, co jsem chybně předpokládal.

Musím pak ovšem ještě vysvětlit poměrně klidný ráz, který je na hře Berliner Ensemble tu a tam nápadný. Nemá nic společného s umělou objektivitou – herci zaujímají stanovisko ke svým postavám – a nemá nic společného s rozumářstvím – rozum se nikdy nevrhá do boje chladně –, vzniká prostě tím, že hry už nejsou dány na pospas ohnivému „jevištnímu temperamentu“. Skutečné umění se vzrušuje tématem. Kde si někdy vnímatel myslí, že konstatuje chlad, narazil toliko na suverénnost, bez níž by umění nebylo uměním.

1

Čtenáře výboru nebudu musit přesvědčovat, že Brechtovy teorie — převážně o divadle — vznikaly v souvislosti s Brechtovou uměleckou tvorbou a z ní. V nejlepším smyslu slova příležitostný ráz článků je zřejmý na první pohled: studie, poznámky, rozbor, popisy inscenačních postupů i polemiky doprovázejí vždycky určité dílo, komentují je, zpřesňují nebo z něho vyzouvají závěry — opět nejprve praktické. Až roku 1948 publikuje Brecht Malé organon pro divadlo, spisek, který má shrnující charakter. Ale hned nato porůznu uveřejňuje náčrtky, záznamy z divadelních zkoušek, analýsy her a hereckých problémů, jež mnohou zásadu Organonu ne-li opravují, tedy aspoň rozvinou a konkretisují. Brechtova nechuť k teorii jako určující soustavě byla vytrvalá, a můžeme říci programová. Už před rokem 1933 a hned pak po návratu do poválečného Německa vydával Brecht svoje práce v neperiodických sešitech, nadepisovaných výmluvně Versuche, tedy eseje, pokusy. Hry se tu objevovaly vedle teoretických článků, básně vedle úryvků próz, doslovů k dramatům či jejich variant, jak vznikaly za nejrůznějších podmínek.

Laboratornost takto záměrně podtrhovaná není projevem vnější a dobové autostylisace. Vyjadřuje objektivně postavení díla, které nestvořil naivní a spontánní básník, ale umělec schopný výstižně rozebrat nebo alespoň ostře

10\*

si uvědomit konkrétní vývojovou situaci umění. Brecht tuto situaci zastihuje v okamžiku všeobecného a významného zvratu, ve chvíli, kdy se cítí potřeba „přemontovat“ strukturu umění i všechny jeho vztahy, především vztah ke společenské skutečnosti. Brecht je intelektuální typ: nevolí si téma a metody náhodně, podle citu a intuitivně, ale promyšleně; váží nejprve jejich hodnotu, dosah, působivost, užitek. Soustřeďuje síly k tomu, aby každou prací zasáhl a ovlivnil právě ty složky současného umění, které se staly nejvíc problematické a které ho jako takové nejvíce zajímají.

Tak vzniká jedinečnost Brechtovy tvorby, její síla i její slabosti. Brecht není nikdy vysloveným teoretikem, každým dílem však teoretizuje. Řeší otázky svého pracovního oboru, experimentuje v něm a navrhuje změny. V divadle nemůže reform dosáhnout dramatickým dílem samotným — je třeba měnit i způsoby inscenace, a nejen to: dokonce samo postavení divadla jako instituce a jeho vztah k ostatním uměním. Z docela konkrétních úkolů vznikají proto v doprovodech k hrám teorie, rozvíjející vedle obecně uměleckých a divadelních zásad také zvláštní otázky literatury, výtvarnictví, velmi intenzivně i hudby. Zvolna, od díla k dílu, se vyvíjí Brechtův umělecký názor, zbavuje se mladistvé apodiktičnosti, rozšiřuje se do různých oblastí a zmocňuje se jich. „Teorie“ s „praxí“ splývají, právě tak jako splývá věcná zvědavost, vyhrázející si právo skvělého provisorita, s autoritativností, která výsledky zkoumání ráda formuluje s důrazem, lekcijícím odmluvy. Zmíněné Pokusy, právě tak tlustospis Theaterarbeit, zachycující slovem i obrazem pět představení Berliner Ensemble, i knihy modelů, v nichž Brecht divadelníkům nabízí nejen text hry, ale i přesný popis inscenačních postupů — to vše jsou přírozené vyjadřovací formy Brechta básníka, divadelního umělce i teoretika.

2

Mluvíme stále o motivech teoretických prací Bertolta Brechta a o jejich místě v celku díla. Rodí-li se přiležitostně, neříkáme tím, že jejich přítomnost je ohlasová, eklektická, a že dodatečně seřazeny postrádají souvislost a vývojovou jednotu. Naopak. Ačkoliv adaptace a parafráze cizích námětů patřila k jeho hlavní metodě, zůstává Brecht vždycky spíš umělcem **názorově** určujícím než určovaným. A jestliže je Brecht dnes po-

148

jem, značili sloh, má také výrazné znaky zralé slohovosti: celistvost i určitost.

Za páteř Brechtových úvah můžeme považovat koncepci epického divadla. Pomineme tu spory o název sám i neuskutečněnou už Brechtovu snahu určení „epické“ nahradit označením jiným; nejde nám o slovo, ale o jeho smysl.

Epické divadlo nevzniká samozřejmě spekulativně. Souvisí s německou modernou dvacátých let, která sice využívá některých rysů expressionismu a přehodnocuje jeho výboje, avšak názorem je programově protiepressionistická. Orientuje se na skutečnost společenských vztahů člověka. Proti hymnu, extatickému scénáriu, antikvujícímu dramatu a jiným velkým žánrům první vlny expressionismu staví do popředí formy, schopné věcně vyslovovat aktuální obsahy poválečného života. Dokumentaristické sklonky hnutí jsou pochopitelné; mluva fakt, nenaaranžovaná reality jako by byla přitažlivější než mluva fikce, jako by byla spíš schopna vyrovnat se s nahromaděnými problémy. Silný a svěží vliv filmu nezpřetrhává návrat k psychologickému realismu a naturalismu, naopak odhalí jeho meze a zdiskredituje ho; objeví však poesii strohé, ale výbojně komponovaného záznamu, způsob, jak bez obtížných přechodů spojující odlehle a v souvislost uvádět zdánlivě nesouvislé; nachází stíh, který umožní prudecké kontrasty a rychlá srovnání, detail, který dovoluje nebyvale pádné akcenty a novou dynamiku. Vzniká typické umění tohoto období — fotomontáž a její odrůdy, které se s filmem podílejí o jeho mluvu, vsutku moderní, technicky smělou a básnivou, fantastickou a exaktní zároveň.

To všechno má vliv i na divadlo, které dostává mocný podnět od avantgardy sovětské; ostatně prvotnost sovětského impulsu v oblasti filmu je rovněž zřejmá. Moderním divadelníkům — zejména Piscatorovi — se v této situaci stává hlavním problémem problém dramaturgický. Předěšlá dramaturgie realistická a impresionistická se nutně jeví jako bezcenná a málo schopná vyjádřit nový vztah ke skutečnosti. Obsahově se zdá být příliš privatní, psychologizující, ba hysterická. Také co do stavebných zásad nenabízí uspokojivá řešení. Složitě společenské procesy, jejichž mechanismy se po válce a po revoluci odhalují a samy svými vztahy a konflikty — i bez tradičních zápletek — tvoří obrovské a přitažlivé náměty, se do staré formy prostě „nevejdují“. Vynucují si, aby byly předvedeny v celé šíři — tak jako je kdysi

149

dokázala rozvinout anglická dramatická kronika – nikoliv jen v odrazu na životě několika málo postav, uzavřených do pevné fabule.

Krajním řešením problému bylo Piscatorovo dokumentaristické drama, útlar, rodící se spíš ze skutečnosti než z literatury, vlastně montáž, v níž měla mluvit fakta sama, události samy, sama historie. Piscator byl houževnatý a pronikavý divadelník a jeho sílu, ale především sílu celého hnutí, dokazuje energie, s jakou své pojetí uskutečňoval a kolik scénických postupů jím objevil, prosazuje i nový názor na architektonické řešení hledištích a zejména jevištních prostorů. Studujeme-li Brechta, je třeba poznat, jak s těmito tendencemi souvisí; daleko významnější je však sledovat způsob, kterým je překonává, přehodnocuje a odlišuje se od nich.

3

Už vnější tvářnost divadla, k němuž Brecht směřuje, napovídá mnoho. Piscatorova epičnost má sklon k monmentalitě, masovosti, k strhujícímu efektu, v němž bývá herecký výkon vystupňován, násoben i přehlušen oslnivě rozvinutou prací divadelního stroje. Proti takovému technoromantismu zůstává základem Brechtovy práce strohý, oprostěný a klidně pojednaný jevištní prostor, jehož střed ovládne herec a promyšlená dominantna výtvarného náznaku. Východiskem je zřetelné postoj básnický, nikoliv jevištní. Brechtovi není epičnost synonymem šíře a simultaneity, hledá spíš její vnitřní smysl, filosofii, chtělo by se říci, její bohatě odstíněné metody; osvojuje si techniku dramatické kroniky, parodického románu, podobností, lidové hry, morality, čínského divadelního vyprávění – všech útvarů, které jsou tak či onak schopny rozébrat a znázornit skutečnost v jejích sociálních vztazích a procesech.

Brechtovo divadlo se stává brechtovským jako divadlo básnické analýsy.

Potírá důsledně a všude iluzionismus: z hlediska teoretického spočívá proto na zásadě rozdělení složek divadelního díla. Proti pojetí Gesamtkunstwerku, v němž se prvky divadla měly k nerozeznání prolínout a splynout v celek, sugerující zveličenou a umocněnou iluzi skutečnosti, epické divadlo Brechtovo tyto prvky osamostatňuje a zdůrazňuje, ba stupňuje jejich protiklady. Projevuje se to typickými postupy – tak třeba obnaženou scénou, která nesimuluje čtvrtou stěnu, ale zůstává opravdovým

150

jevištem-pódiem, namířeným k divákovi; nebo plným a plochým svícením, které se zřiká náladové virtuóznosti a impresionismu a intimismu a chce prostě učinit hercův výkon do detailů zřejmý; či viditelným umístěním orchestru, který je opět nejprve orchestrem, a ne hudbou z neznáma, právě tak jako hercův song je prostě songem, adresovaným otevřeně publiku a od mluveného textu nápadně odtrženě, nikoliv s ním kloubeným s náštině předstíranou logikou.

Takové rozdělení prvků tvoří však už důležitý, ne-li nej-důležitější rys Brechtova díla básnického. Tak hra Svata Jana z jatek začíná dialogem, který je ve výstavbě brajurní nápodobou schillerovského verše; ale touto tradiční, klasickou, mohli bychom říci slavnostní formou německého dramatu promlouvá chicagský velkořezník. Ve Vzestupu a pádu města Mahagonny, opeře o vlci a moráče kapitalistického města, zpívá sbor o nebezpečí blížícího se hurikánu; pasáž je napsána tónací pláče nad zborovým Jeruzalémem, jak jej známe z bible. Na jiném místě se cynicky parafrázuje německá protestantská píseň, jejíž závěr Du darfst nicht – Niesmiš! je změněn v příkaz právě opačný. Ve verších „Co dostala žena od vojáka“ se líčí hrůzy nacistického drancování mnohastroným vypočítávaním dárek, které poslal frontový bojovník své manželce ze všech koutů pokročené Evropy; děsivý dojem básně zvyšuje lehkost a jakoby samozřejmá pravidelnost její formy, podobající se nejspíš něžnému popěvku. Právě tak v mnoha hrách „odporuje“ Weillouva, Dessauova nebo Eislerova hudba svým laděním Brechtovu textu, je komponována „proti“ němu. Hra o Šimone Machardové je celá založena na „pohledu“, kterým navísta a spontánní vira francouzského děvečete konkrétně a oživuje klasické, a právě proto v obecném povědomí strnulé téma Jany z Arcu. V Simončiných snech nabývá historický příběh podoby současných událostí a v starodávných kostýmech se objeví současní lidé; klasická látka se zaktualisovala. V románu Obchody pana Julia Caesara zaznamenává dějiny vojevůdcových úspěchů jeho sekretář; pohled zdola ukazuje zcela nové souvislosti oficiální a školsky nudné látky.

Celé Brechtovo dílo je takto složité, mnohoznačné, ne-lineární; pohybuje se v několika významových rovinách a neustále přeskakuje z jedné do druhé; navazuje cit a vzápětí ho zruší nebo vystřídá emoci protichůdnou, navykne čtenáře na pohled z jedné stránky, aby otevřelo

151

zorný úhel, z něhož se všechno jeví v jiných či obrácených proporcích; ironisuje, převrací souvislosti, polemizuje, travestuje. Nutí srovnávat, probouzí analytické a kritické vztahy. Jeho základní charakter je v pravém smyslu slova komický a komediální – nikdy tragický. Brecht navazuje na tradici děl, která obvykle vznikala na pozadí děl jiných, lépe řečeno v polemickém vztahu k nim; na tradici středověkého cynického fabliau, rodiče se ze vztahu k erotismu provenzálské poesie a dvorského románu; renesanční novelistiky, oponující platónské koncepce lásky petrarcovské; komického románu, který se vysmívá vyšperkovanému románu idealistickému. Stanovisko tohoto směru je zhruba materialistické, často dokonce plebejské; jeho metodou je zesměšňování, vulgarisace, parodie a diskreditování uznaných ideálů; rozbíjí jejich souvislost, odkrývá rozpory harmonie.

A je snad zcela pochopitelné, že kterékoli dílo takto založené – abychom se opět vrátili k divadelní teorii Brechtově – neklade na herce požadavek hlubokého prožitku, úplného, sebezapomínajícího splynutí s postavou. Potřebuje naopak herectví spíše „předstírající“, umělce s virtuosní schopností odpozorovat a napodobovat typické rysy, ostře pointovat a přesným smyslem pro míru a cíl hry zvětšovat a zvýraznit. Odtud tedy pramení Brechtovy názory, které vyvolaly tolik nedorozumění, jakmile se chápaly odtužené od celku tvorby; zejména předsvědčení, že herec se nemá přetělesnit do postavy, ale že musí stát vedle ní a komentovat ji, že se divák na představení nesmí především dojímat, ale že má především myslet, rozhodovat se, zaujímat stanovisko a soudit. Proto také Brecht hledal podněty a vzory pro svou práci v orientálním divadle, v lidových komicích a kabaretních zpěvácích a konečně i v spontánním hereckém gestu prostého svědka nehody, jak je popsal v Pouliční scéně.

4

Brecht poznal, jak tradice akademických divadel zneživotňuje velká díla minulosti. Klasické hry a v nich klasické role a v těch opět klasické výstupy se už dávno nehrají po svém smyslu. Konkrétní jednání konkrétních postav – jejichž souhrnem vzniká konflikt a architektura inscenace – se stávají spíše jen podkladem k ariosním výkřukům a sama mizejí pod záplavou dobrých či špatných deklamací, hereckého „sebevyjadřování“, bravury „po-

152

zdání“. Ve spolupráci s kulturním publikem se celé představení stane jakoby obdobou romantického baladu – řadou čísel, spojených tenkou a konec konců značně libovolnou dějovou nití. Aby rozbil takový automatismus, psal Brecht Cvičení pro herce, kde fabulu několika známých klasických výstupů – kterou pro zmiňované zkonvenční přestáváme vnímat – převedl do prozaického milieu. Tak třetí dějství Marie Stuartovny „přepsal“ ve scéně sporu dvou rybářek. Sračka žen z lidu, podstatou a rozvrhem analogická konfliktu královských rivalů, jako by vypreparovala smysl Schillerova díla: pasáž, svlečená z historických kostýmů, dnes už složitě veršové stylistiky a vůbec i podrobného charakteropisu je pojednou obnažena na nerv. Nevídáme slavnou scénou, ale podstatu jejího jednání a jádro konfliktu. A cvičení samozřejmě není než cvičením, totiž východiskem studia: nenutí k prozaisaci, k zanedbání specifčnosti básnického výrazu při definitivní práci na hře. Odtrhujíc však „výraz“ od „obsahu“ a rozdělujíc podstatu a prostředek, probouzí svěží vztah k oběma složkám a vyvolává zájem o neotřelý způsob jejich interpretace. Je-li posud nejasné, co minil Brecht pojmem zcizování – zde nacházíme vysvětlení školsky názorné: třetí dějství Marie Stuartovny bylo cvičením zcizeno. Cvičení nazvalo tradiční zkonstatěle a zautomatizované dílo jako dílo nové, a proto vyzádující nové řešení.

Mezi cvičení, která Brecht s trochou zlomyslnosti nabízí hercům, jsou i dva výstupy na téma Romea a Julie: tentokrát ne paralelní scény, ale dialogy, které jakoby rekonstruuji chování a jednání obou milenců v tom i onom smyslu „za kulisami“. Nápadně by se podobaly studiám, kterými někdy Stanislavskij rozpracovával postavy i mimo děj hry či těsně před výstupem – kdyby jejich smysl nebyl jiný. Z dobrého důvodu neodolám, abych tu čtenáři nepřeložil jeden z obou výstupů.

#### Julie a její služka

Julie: A ty miluješ svého Thuria? Jak ho miluješ?

Služka: Když už mám večer za sebou Otčenáš a chůva už chrápe, s prominutím, slečno, ještě jednou vstanu a jdu bosky k oknu.

Julie: Jenom proto, že by mohl dole stát?

Služka: Ne, proto, že tam už jednou stál.

Julie: Ach, jak dobře ti rozumím. Ráda se dívám na měšic, protože jsme na něj hleděli spolu. Ale vypravuj,

153

vypravuj mi ještě, jak ho miluješ. Kdyby třeba upadl v nebezpečí...

Služka: Myslíte, kdyby třeba přišel o místo? Běžela bych v tu ránu k jeho pánovi.

Julie: Ne, kdyby byl ohrožen jeho život...

Služka: Ach, kdyby byla válka? Mluvila bych do něho tak dlouho, až by se hodil marod a nevystrčil z postele ani nos.

Julie: Ale to by bylo zbabělé.

Služka: Však já bych se o to už postarala, aby byl zbabělý. Kdybych se k němu položila, rád by už v posteli zůstal.

Julie: Ale ne, myslila jsem, kdyby mu hrozilo nebezpečí a ty bys ho mohla zachránit tak, že bys vlastní život obětovala.

Služka: Myslíte, kdyby dostal mor? Vzala bych si do úst šátek namočený v octě a pečovala bych o něho, samozřejmě.

Julie: Mohla bys vůbec ještě pomyslet na šátek?

Služka: Jak to myslíte?

Julie: A taky to není nic platné.

Služka: Mnoho ne, ale trochu přece.

Julie: Na každý pád bys však pro něho dala svůj život v sázku a já pro Romea rovněž. Ale ještě něco: kdyby například šel do války a vrátil se a něco mu chybělo?

Služka: Co?

Julie: To nemohu říci.

Služka: Ach tam to! Vyškabala bych mu obě oči.

Julie: Proč?

Služka: Protože se dal na vojnu.

Julie: Byl by tedy mezi vámi konec?

Služka: A jakpak — nebyl by mezi námi konec?

Julie: Vůbec ho nemiluješ!

Služka: Jak to nemiluju? — Tomu říkáte, že ho nemiluju, když jsem s ním tak ráda pohromadě?

Julie: Ale to je pozemská láska.

Služka: A není docela pěkná, ta pozemská láska?

Julie: Jistěže ano. Ale já svého Romea miluju víc, to ti musím říci.

Služka: Myslíte, že když jsem se svým Thuriem tak ráda pohromadě, že ho tak nemiluju? Ale dost možná, že bych mu i odpustila to, o čem jste mluvila. Až by mě, samozřejmě, přešel první vztek. Jistě. Mám ho opravdu moc ráda.

Julie: Ale zaváhala jsi.

Služka: To z lásky.

154

Julie (ji obejmě): To je pravda. Musíš jít dnes večer za ním.

Služka: Musím, kvůli té druhé. Jsem tak ráda, že jste mi dala volno. Jestli se s ní sejde, bude po všem.

Julie: A viš to jistě, že ho zastihneš u zadních vrat u zdi?

Služka: Ano, musím tamtudy ven. A má se s ní sejít až v jedenáct.

Julie: Půjdeš-li hned teď, nemůžeš ho minout. Podívej, vezmi si ten šátek, je hezký, a jaké máš punčochy?

Služka: Svoje nejlepší. A budu se usmívat co nejpěkněji a budu na něho milejší, než jsem kdy byla. Moc ho mám ráda.

Julie: Neslyšelas zapraskat větvičku?

Služka: Jako by někdo skočil se zdi. Půjdu se podívat.

Julie: Ale nezmeškej svého Thuria!

Služka (v okně): Kdo myslíte že skočil se zdi a stojí teď v zahradě?

Julie: Romeo je to! Ach Nerido, musím s ním mluvit z balkonů.

Služka: Ale pod vašim pokojem spí domovník, slečno. Všechno uslyší. Najednou přestanou v pokoji kroky a na balkoně a venku se bude mluvit.

Julie: Tak musíš ty tady přecházet a rachotit umyvadlem, jako bych se myla.

Služka: Ale to neuvidím svého Thuria a bude po všem.

Julie: Treba se taky bude musit zdržet, je přece sluha.

Běž, přecházej sem a tam a rachot umyvadlem. Milá, milá Nerido! Neopouštěj mě, musím s ním mluvit.

Služka: A nemohlo by to být co nejrychleji? Prosím vás, pospěšte si!

Julie: Rychle, Nerido, co nejrychleji, běž a chod po pokoji sem a tam.

(Julie se objeví na balkoně. Služka během milostné scény přechází sem a tam a občas zarahotí umyvadlem. Když udeří jedenáctá, omdlí.)

5

Vstup je samozřejmě anekdotický a ve vztahu k Shakespeareovi jistě přepjatý. Ale nebudeme se o to přít; také ne o rozhodnutí, zda má takové cvičení praktický význam pro herce a kdy, za jakých okolností. Zůstaňme zaujati postřehem, že i drobná akterská etuda — nadto založená na obměně tradičního rozhovoru paní a služky — nás poučuje o podstatě a smyslu Brechtovy analýsy. Mínění

155

služky, její mravní i citová úroveň vypadají na prvý pohled venkovsky přízemně. A jsou opravdu takové; přece však mají dostatek síly a převahy, aby demaskovaly prázdnotu a sobectví výmluvného erotického idealismu slečny – musí tedy být realnější, vyššího typu a hodnotnější.

Taková analyza nevzniká u Brechta náhodně či formálně, snad volbou zajímavého postupu, který by si liboval v artistní parodii a zálibné hře na kontrasty. Manifestuje zcela zřetelně stanovisko a názor. Vznešené obvykle ztrácí svou vznešenost, praví Brecht, jakmile je vysvětleme z kostýmů a postavíme do střizlivého světla – přesněji řečeno: jakmile se odhalí jeho zájem, tím pečlivěji skrývaný, čím náruživěji.

Výstup Julie několik minut před prosulou balkónovou scénou a všechny travestie, které vyjadřují obsah nepřislušnou formou a uvádějí sdělení do příkrého protikladu se způsobem sdělení, poji jednota záměru: otiřást zvykem a rušit souvislosti, s největší chutí právě tam, kde jsou dlouho ustáleny. Kořist pravdy bývá v těchto lovištích nejbohatší.

Tento pohled, který v jednoduché formě pomohl dramatu Brechtovi najít autor Žebrácké opery John Gay, dovede s velkou jasnozrívostí pronikat nejdůležitější společenské mechanismy našeho věku – je-li ovšem rozvinut. Odkrývá rozpory slov a skutečnosti, bytí a vědomí, patosu ideologii a skutečných zájmů, kterým tyto ideologie slouží. Je epický. Ale nejde mu o záznam reality v její hromadnosti, o efekt šíře a mnohoznačnosti; chce spíše poznat konstrukci jevů, jejich uspořádání, vztahy, chod, vývojové procesy a změny. Proto má taková epická most zevní sklon ke konciznosti, stručnému a zhuťnému výrazu; je víc podobna rentgenogramu než zalouhavé deskripci. Proto se také Brechtovo politické zaujetí projevuje výrazem střizlivým, přesným a chladným. Brecht nepodléhá svádáním emocím umělců, kteří se dají citově strhnout dříve, než důkladně poznali a pochopili: ví dobře, že za takový úchvat spisovatel platí slepotou, která se domnívá vidět svět, ačkoli vidí jen svoje vlastní vzrušení, své iluze a svá zbožná přání. Brechtovi nejde o plamenné manifestace, ale o vyšetření moderního, ve svých vztazích velmi neprůhledného světa.

Scénku o Julii – epizodní práci v Brechtově díle – jsme citovali posléze i proto, abychom od této spíše zajímavé než významné miniaturny mohli skokem přejít k typické

Brechtově statí Pět obtíží při psaní pravdy a objevit zde názorové shody.

V počátku nacistické expanse, kdy mnozí ohnivé a s nejlepšími úmysly citovali pravdu s velkým P, píše Brecht věcným a studeným slohem rozbor překážek, které je třeba na cestě za pravdou překonat. Řekneme-li, že Brecht nenáviděl všeobecný humanismus a velká hesla, je to jen část pravdy, neboť je v ní kus patosu Brechtovi cizího. Brecht prostě poznal, že pravda není věcí dojetí, a dokonce ani ne jen smýšlení, rozhodnutí či dobré vůle – ale že vzniká složitou prací; a že je a musí být konkrétní. Dával přednost chladu, protože uchoval jasnou hlavu, a jasnosti bylo a posud asi je nejvíce třeba. A nelze myslím bez obdivu k mravní velikosti sebepoznávání čist slova, která Brecht, antifasista a vyhnanec, napsal v emigraci: „Mnozí, kteří jsou pronásledováni, ztrácejí schopnost poznat své chyby. Pronásledování se jim zdá vrcholem bezpráví. Pronásledující jsou zlí právě proto, že pronásledují, a oni, pronásledováni, jsou pronásledováni pro svou dobrotnost. Ale toto dobro bylo přemoženo, poraženo a znemožněno, a bylo tedy dobrem slabým, dobrem špatným, neudržitelným, nespolehlivým: neboť není možné přiznat dobrou slabost jako dešti jeho vlhkost. Říkat, že dobří nebyli poraženi proto, že byli dobří, nýbrž proto, že byli slabí, k tomu je zapotřebí odvahy. – Málo odvahy je zapotřebí k všeobecným stíženostem na špatnost světa a na triumf surovosti a k vyhrožování triumfem ducha – v části světa, kde je to ještě dovoleno. Tam vystupují mnozí, jako by na ně byla namířena děla, zatím co jsou na ně namířena toliko divadelní kukátka. Vykřikují své všeobecné požadavky do světa přátel bezúhonných lidí. Zádají všeobecnou spravedlnost, pro niž nikdy nic neudělali, a všeobecnou svobodu dostat část kořisti, z níž dlouho dostávali podíl. Považují za pravdu jen to, co hezky zní.“

Z tohoto stanoviska důsledného protiromantika jsou napsány nejzajímavější Brechtovy hry, zejména Život Galilea Galileiho; nejen proto, že je příběh této hry postaven polemicky proti tradiční legendě „A přece se točil“. Ani v postavách a vedení děje Brecht však nepopisuje konflikt s idealistickou prostomyslností politickohistorické čítanky, jako moralitu Dobra a Zla; také nevidí smysl hry v patetických důzrezech na osud hrdiny a nedojímá ani publikum ani sebe tragikou rozdrčeného titána. Nikoliv – pravda je konkrétní a posláním umění je od-





Brecht — patří přece mezi „Istivé“ autory — vypěstoval záměrně. Věděl, co vědí spíš ženy než spisovatelé — že totiž zájem a touha vzrůstají více překážkami, které jsou jim kladeny do cesty, než povolnou přístupností. A tak nejobtížnější kapitoly z Brechta se vnímají těžce, ale zůstávají pevně vryty v paměť: také proto, že patří k nejryzejší soudobé němčině.

Feuchtwanger říkal hezky, že Brecht byl sokratovský duch; a opravdu kladl vždycky suggestivní otázky, vyhrčeně, aby donutily zaujmout stanovisko, vábil a vzápětí se tvářil nepřístupně, dráždě a vyvoláváje odpor, často nadšoval jenom proto, že chtěl čtenáře raději pohoršit, než by ho ponechal v líné neutralitě. Ale myslivám při četbě Brechtových statí i na Bacona, a nejen pro záměrnou shodu Brechtova hlavního spisu o divadle s *Novum Organum*. V umělci divacátého věku jako by ožilo více z ducha starého anglického empirika, po smyslu i po výrazu: jeho aktivní a praktický vztah ke skutečnosti, radostnost prvotního materialismu, který se osvobozuje z pout dogmatu a chce rozhojňovat moudrost lidského života, analytičnost s chutí bourající staleté idoly, smyslovnost ovládaná intelektuální kázní, střídmost zdynamisovaná jiskrnou duchaplností, stylistická svrchovanost, jak ji známe z Eseiů.

Brechtovo dílo nezůstává v klidu a v klidu také nepočívá. V nejkratší anekdotě ze seriálu historek o panu Keunerovi vypravuje Brecht, jak se pan Keuner po mnoha letech setkal s přítelem, který, spatřiv ho, zvolal: „Vůbec jste se nezměnil!“ A pan Keuner zbledl. Brecht, myslím, nemusil nikdy takto blednout. Věděl, že k tomu, aby svět správně vyloužil a mocně na něj zapůsobil, potřebuje umělec nejen ideje a rozhodnutí, ale i neutuchající vynalézavost. Neprěstal experimentovat; nezmýlili ho v tom ti, pro které se experiment stal formou či gestem, ani druzí, kteří z toho vyvodili obecné závěry. V laboratorním charakteru Brechtových prací je ovšem kus radikálního a sebevědomí avantgardy dvacátých a třicátých let, která věří, že překoná krize měšťáckého umění a stvoří nový styl především převratnými postupy a zbrusu novými metodami: tu všude se nám zdá, jako by básník nedorůstal své vlastní velikosti, jako by svá díla jen skicoval, projektoval, spíš vyřčoval jejich dráhu, než se sám po ní ubíral a dovršoval tu svou tvorbu. Význam práce, která takto obnažovala problematiku, samozřejmě nemizí, ale má spíše dosah výbojů odborného badatele.

Vrcholky svého díla však Brecht patří k umělcům, kteří talentem přerostli meze vlastních programů a našli svěží vztah ke skutečnosti i tam, kde skutečnost byla všestrannější než jejich teorie, nebo se postavila docela proti nim. To platí i o jeho teoretickém bádání, kterému jsme my — ve vlastním zájmu — dlužni pozorný zájem.

Červen 1958

Jan Grossman

Výbor je pořízen tak, aby v rozsahu edice obsáhl nejtípciější Brechtovy teoretické pokusy a zhruba ukázal nejen jejich časový vývoj, ale především zajímavé souvislosti mezi autorovým myšlením společenským a jeho teoretickými (a samozřejmě i praktickými) výzkumy nejužnějších oblastí umělecké práce. Z dobrého důvodu pojímám do knihy i tři poměrně rozsáhlé stati, které Brecht nezařadil do svých „klasických“ pokusů. „Divadlo zábavné nebo poučné?“, „Zcizující efekty v čínském hereckém umění“ a „O použití hudby v epickém divadle“ jsou články snad více příležitostné, slouží především informací nebo snad i popularizaci. Právě to však je pro naše publikum, dosud s Brechtem málo sžitá, zřetelnou přednost. Ostatně vydávání Pokusů bylo přerušeno nenadálou básnickou smrtí a lze právem předpokládat, že by se podle svého zvyku k leckterému staršímu článku — třeba v nové a dokonalejší verzi — byl vrátil. Z bibliografických údajů uvádím jen nejdůležitější: dobu napsání, pokud se dá zjistit, první otisk (z objektivních důvodů uplynou mezi napsáním a zveřejněním Brechtových děl často dlouhá léta) a první vydání knižní. Čtenář, který se zajímá o podrobnosti, nechť se obrátí na důkladnou, více než stopadesátistránkovou bibliografii Waltra Nubela, která vyšla v Sinn und Form, Zweites Sonderheft Bertolt Brecht, 9. Jahr (1957) 1., 2., 3. Heft.

7 Dá se dnešní svět zobrazit na divadle? Článek je písemným diskusním příspěvkem k „5. darmstadtským rozmluvám 1955: O divadle“. Napsán 1955, vyšel téhož roku v týdneku Sonntag, Berlin a současně v časopise Sinn und Form, 2. číslo 1955. Knižně po prvé v souboru Brechtových spisů o divadle, Bertolt Brecht, Schriften zum Theater, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1957.

13 Pět obtíží při psaní pravdy. Napsáno 1934 a určeno — jak Brecht uvádí — k ilegálnímu rozšiřování v hitlerovském Ně-

mecku. Po prvé vyšlo jako zvláštní tisk v anti-fašistickém časopise *Unsere Zeit*, vydávaném Ochranným svazem německých spisovatelů v Paříži, v dubnu 1935. Knižně po prvé roku 1949 v 9. svazku řady Brechtových spisů, nazývaných *Versuche*. (Súhrn.) Článek je označen jako 21. pokus. (V první, záraděčné verzi — kde byly jen 3 „obříže“ — byla stať otištěna v *Pariser Tageblatt* v prosinci 1934 jako odpověď na anketu).

**29 Divadlo zábavné nebo naučné?** Napsáno 1936 a uveřejněno po prvé ve zmíněném už svazku Bertolt Brecht, *Schriften zum Theater*.

**39 Zcizující efekty v čínském hereckém umění.** Napsáno 1937, uveřejněno 1954 v týdeníku *Sonntag*, knižně po prvé v *Schriften zum Theater*.

**50 Foulitní scéna.** Napsáno podle autorova údaje 1940, po prvé uveřejněno 1950 v 10. svazku řady *Versuche* jako 9. pokus „O nearistotelovské dramatice“.

**61 Poznámky k lidové hře.** Napsáno podle autorova údaje 1940, po prvé uveřejněno 1950 v 10. svazku *Versuche*, patří rovněž k 9. pokusu „O nearistotelovské dramatice“.

**68 O použití hudby v epickém divadle.** Napsáno roku 1935, uveřejněno až knižně ve svazku *Schriften zum Theater*.

**78 O nerýmované lyrice s nepravidelnými rytmy.** Po prvé uveřejněno, jak uvádí Brecht, 1939 v časopise *Das Wort* (přesně: *Das Wort*, IV, 3. březen 1939, Moskva) „k některým otázkám, týkajícím se mých ‚Německých satir‘, které jsem psal pro Svobodný německý vysílač“. Knižně vychází 1953 v 12. svazku *Versuche*, označeno jako část 23. teoretického pokusu o problémech lyriky.

**87 Malé organon pro divadlo.** Napsáno 1948. Po prvé vyšlo roku 1949 ve zvláštním čísle časopisu *Sinn und Form*, věnovaném Brechtovi. Knižně v 12. svazku *Versuche* 1953, označeno jako 32. pokus, který „popisuje divadlo vědeckého století“.

**122 Zastřešování klasičnosti.** Napsáno 1954. Uveřejněno společně s článkem „Bessonova inscenace Dona Juana v Berliner Ensemble“ pod titulem *Aufsätze zur Theaterpraxis in Sinn und Form*, VI, 5/6, 1954. Knižně v *Schriften zum Theater*.

**125 Studium prvního výstupu Shakespeara Coriolana** (Z *Dialektiky* na divadle). Rozhovor, napsaný 1953, je úvodní částí souboru článků *Dialektika* na divadle, který vznikl od roku 1951. Několik stať bylo otištěno časopisecky v *Aufbau* XI, 11/12, 1955 — ne však tento rozbor. Po prvé jako celek vychází *Dialektika* na divadle až po Brechtově smrti 1957 v 15. svazku

*Versuche*, označena jako 37. pokus, který chce „popisovat použití materialistické dialektiky na divadle“. Soubor stať je uveden takto:

Následující práce, které jsou věnovány 45. odstavci „Malého organonu pro divadlo“, vyslovují domněnku, že označovat divadlo, jež máme na mysli (a které se částečně praktikuje), jako „epické“ je příliš formální. Epické divadlo je nepochybně předpokladem této divadelní tvorby, samo o sobě však neobjasňuje produktivitu a proměnlivost společnosti, z nichž tato tvorba především musí čerpat svou závažnost. Označení proto musíme označit jako nedostatečné, i když za ně nemůžeme navrhout jiné.

**142 Z dopisu herci.** Napsáno 1951, uveřejněno po prvé v knize *Theaterarbeit, 6 Auführungen des Berliner Ensembles*, Dresden 1952, VVV Dresden Verlag.

K výzdobě knihy jsme použili fotografii, jež nám dal k dispozici Archiv Bertolta Brechta v Berlíně, a karikatury Elisabethy Shawové a Andrzeje Stopky.

# obsah

Dá se dnešní svět zobrazit na divadle?	7
Pět obtíží při psaní pravdy	13
Divadlo zábavné nebo naučné?	29
Zcizující efekty v čínském hereckém umění	39
Pouliční scéna	50
Poznámky k lidové hře	61
O použití hudby v epickém divadle	68
O nerýmované lyrice s nepravidelnými rytmy	78
Malé organon pro divadlo	87
Zastrašování klasičnosti	122
Studium prvního výstupu Shakespeara Coriolana	125
Z dopisu herci	142
Doslov	147
Ediční poznámka	163