

Pm-f

BRECHT

Ludvík
Kundera
BRECHT

L.K.



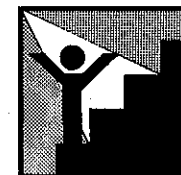
Bertolt **B**recht se narodil v Augšpurku 10. února 1898, začal studovat medicínu, záhy se však věnoval pouze divadlu a literatuře. Zprvu se pohybuje mezi svým rodištěm a Mnichovem, od roku 1924 je v Berlíně, kde pracuje i jako režisér a dramaturg.

První Brechtovo tvůrčí období vrcholí Krejcarovou operou (1928 - u nás zprvu známější pod názvem Žebrácká opera a uvedená již za první republiky E. F. Burianem), která je od té doby jednou z nejhranějších a nejpobulárnějších her světového divadla. Kolem roku 1930 píše Brecht tzv. didaktické (naučné) hry, v nichž chce strohou formou bezprostředně zapůsobit na politické myšlení i jednání lidí. Zároveň rozvíjí i svou teorii epického (antitiluzivního) divadla: divák se nemá vcítovat do děje, nýbrž má k němu zaujímat kritický odstup, má být veden k přemýšlení a vytváření vlastního úsudku. (Tomu slouží v textu i v inscenování tzv. zcizující efekty.) Z té doby jsou nejdůležitější hry Opatření, Svatá Johanka z jatek a Matka. V roce 1933 emigruje Brecht přes Prahu a Curych z Německa a žije pak hlavně ve Švédsku, v Dánsku a Finsku. Vznikají hry Strach a bída třetí říše a Pušky paní Carrarové.

V roce 1941 odjíždí Brecht přes Sovětský svaz do Spojených států, marně se snaží o spolupráci s hollywoodskými filmaři, stýká se však se slavnými herci Chaplinem a Laughtonem a pracuje na četných hrách, tvarově průbojných, myslitelsky pronikavých a prosycených bojovným humanismem. V roce 1942 se vrací přes Curych a Prahu do východního Berlína, kde dostává k dispozici divadlo a soubor (Berliner Ensemble), jenž se záhy proslavil po celém světě. Uvádí nebo připravuje tam řadu svých nejzralejších děl: Matku Kuráž a její děti, Život Galileiho, Kavkazský křížový kruh a Dobrý člověk ze Sečuánu. Umírá 14. srpna 1956 v Berlíně.

Brecht-dramatik měl vždy neméně přívrženců jako odpůrců, svým pojetím divadla však inspiroval a inspiruje i protichůdce. Brechtova poezie (stejně jako Bennova) udávala tón zvláště v 60. letech; Brecht patří k pěti šesti německým "básníkům století". I Brecht-prozaik a Brecht-teoretik zanechal trvalé stopy. Jako přemnozí jiní intelektuálové 20. století oddával se Brecht dlouho levicovým iluzím o "velikém Řádu". Zlomem je rok 1953, rok tzv. berlínské povstání. Proti všelikým nelidskostem, nepravostem s nesmyslům brojil po celý život. I táhla a táhne se za ním trvalá vlečka afér a skandálů.

JANÁČKOVA AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V BRNĚ
ACTA MUSICOLOGICA ET THEATROLOGICA



MASARYKOVA UNIVERZITA
Filozofická fakulta
Knihovna KDS
Arna Nováka 1
602 00 BRNO

JANÁČKOVA AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V BRNĚ
ACTA MUSICOLOGICA ET THEATROLOGICA

(4)

Ludvík Kundera
BRECHT

Brno 1998

MAŠARYKOVA UNIVERZITA
Filozofická fakulta
Knihovna KDS
Arna Nováka 1
602 00 BRNO

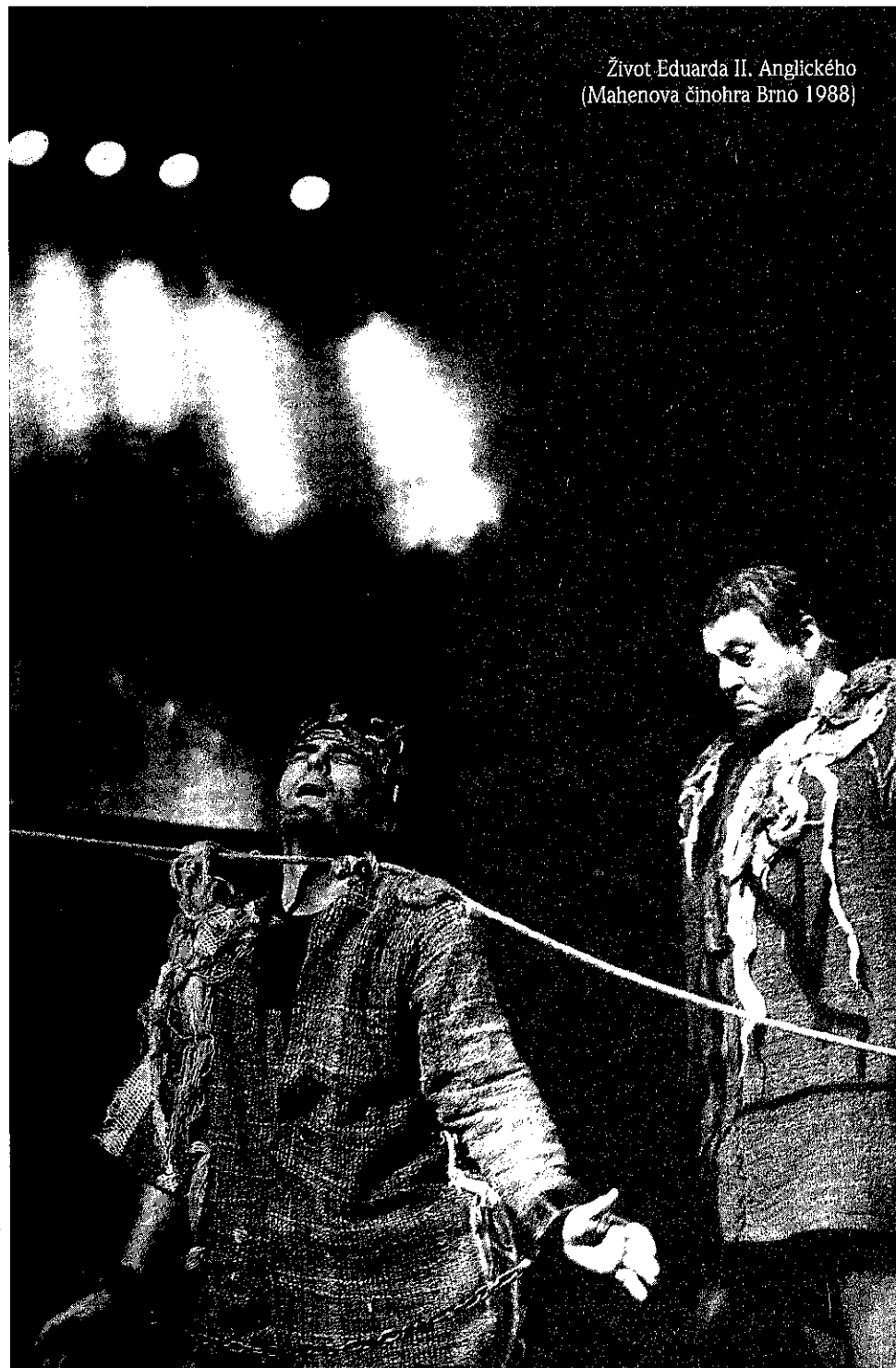


Kniha vychází za finanční podpory
Ministerstva kultury České republiky

Masarykova univerzita v Brně Filozofická fakulta, Ústřední knihovna	
Příř.č.	30d-18729-06
Sign.	
Syst.č.	10501

© Ludvík Kundera 1998
© Jan Rajlich (design) 1998

Život Eduarda II. Anglického
(Mahenova činohra Brno 1988)



DER ZWEIFLER
POCHYBOVÁČ

3/ Pochybovač

Immer wenn uns
Die Art wert auf eine Frage gefunden schien
Löste einer von uns an der Wand die Schnur der alten
Aufgerollten chinesischen Leinwand, so daß sie herabfiel und
Sichtbar wurde der Mann auf der Bank, der
So sehr zweifelte.
Velice pochybuje.

Ich sagte er uns
Bin der Zweifler, ich zweifle ob
Die Arbeit gelungen ist, die eure Tage verschlungen hat.
Ob was ihr gesagt, auch schlechter gesagt, noch für einige Wert hätte.
Ob ihr es aber gut gesagt und euch nicht etwa
Auf die Wahrheit verlassen habt cessen, was ihr gesagt habt.
Ob es nicht viedeutig ist, für jeden möglichen Irrtum
Tragt ihr die Schuld. Es kann auch eindeutig sein
Und den Widerspruch aus den Dingen entfernen, ist es zu eindeutig?
Dann ist es unbrauchbar, was ihr sagt, Euer Ding ist dann leblos.
Seid ihr wirklich im Fluß des Geschehens? Einverstanden mit
Allem, was wird? Werdet ihr noch? Wer seid ihr? Zu wem
Sprecht ihr? Wem nützt es, was ihr da sagt? Und nebenbei:
Laßt es auch nüchtern? Ist es am Morgen zu lesen?
Ist es auch angeknüpft an Vorhandenes? Sind die Sätze, die
Vor euch gesagt sind, benutzt, wenigstens widerlegt? Ist alles belegbar?
Durch Erfahrung? Durch welche? Aber vor allem
Immer wieder vor allem anderen: Wie handelt man
Wenn man euch glaubt, was ihr sagt? Vor allem: Wie handelt man?
Nachdenklich betrachteten wir mit Neugier den zweifelnden
Blauen Mann auf der Leinwand, sahen uns an und
Begannen von vorne.

洪上雲遷地空廣大緣
救世類統入靜中者
錢嶺王瑛人



Prolog

Co zbude z těch měst? Vitr, jenž jimi vá!

Přátelé i potouchlíci se ptají: Kdypak tvým (vaším) memoárovým řečištěm propluje parník jménem Brecht? A vůbec: Co vy teď s Brechtem, pane Kundera?

Inu, coby. Ten parník už pluje – a odírá se o břehy – – – Brecht, jako tolik jiných duchů, začasté úctyhodných, podlehl bludu marxismu. Nazval jej kdesi „snem o velikém Řádu“. Ukázalo se, že sen se rovná velké a tragické iluzi a že dnes po něm zbyla nepoužitelná drť pseudomyšlenek. Nutno ovšem podotknout, že v centrálních komunistických stran platil Bertolt Brecht od začátku (to jest od konce 20. let) za úchylnáka: na jejich normu byl málo poslušný, příliš zvědavý a svébytný, příliš nekonformní a antidogmatický. Už roku 1932 napsal Chválu pochybování! V byvší NDR si později zažil své: o svízelných a „skandálech“ s prosazováním jeho her a spisů by se dala napsat tustá kniha. Nejposlednějších zbytků iluzí pozbyl Brecht za tzv. berlínského povstání roku 1953.

Podal o tom básnické svědectví v cyklu Elegie z Buckowa. Se spožděním tří, čtyř let je to cesta zcela – až neuvěřitelně! – obdobná cestě Františka Halase. Dá se to dokonce dokládat verši s týmiž klíčovými slovy a obraty, verši, které o sobě vůbec nevěděly, jejich poetikou, dá se to dokládat postojem vůči vrchnosti, dá se to dokládat uprtným pokusnictvím toho i onoho.

Měl jsem z pekla štěstí. Roku 1954 (dva roky před Brechtovou smrtí) jsem v Berlíně absolvoval půl tuctu závěrečných zkoušek na Kavkazský křídový kruh. A tehdy jsem Brechta i navštívil. Zapsal jsem si:

Tvář: pod starořímským účesem: černé, nadměru zvědavé oči. Laskavé. Ale sotva skočí řeč na nepravosti oficiální i soukromé, hned v nich blýsknou plamínky ironie a sarkasmu. – Slova: laskavá. A hned naježená na všechny strany. Nikdy neztrácí živinu podšitého humoru. Zřídka kdy jsem se tolik nasmál. – Člověk věčný, prostý, lakonický. Člověk,

s nímž se i hezky mlčí. „*Bud' budu řečnit, nebo mysliť.*“ – Nekonvenční svým vzhledem, svým oblekem, svou pracovní metodou, vším, co dělal. – „*Bez experimentu to ovšem nejde*“, praví. „*A musíme mít právo i na nezdařený, přestřelený experiment. Musíme přece na konkrétním díle zkusit, kam už to dál nejde. Sám jsem to na vlastní kůži zkusil nejednou.*“ Směje se. – Arnold Zweig řekl po Brechtově smrti: „*Nikdy se nebál budít pohoršení, často úmyslné pohoršení, u protivníků všeho nového*“ ... Rozvichřovat. Rozhoupat lidi z letargie a přimět je k tomu, aby mysliili. Třeba za cenu provokace. Při tom nikdy nemluvil o tvorbě, ale vždy prostě o práci. Nenazýval své práce dílem či dokonce sebranými spisy, nýbrž věcně a střízlivě pokusy. Čísloval si je. – Tak jako středověcí autoři přejímal často látku a motivy od jiných. Sám provokativně prohlásil, že je v otázkách duchovního vlastnictví zásadně laxní. – Jeden mladý německý básník žertovně prohlásil, že zná tři druhy básníků: 1. ty, kteří rýmují, 2. ty, kteří píší volným veršem, a 3. Bertolta Brechta. Velmi přesně. – Jeho svéráznost a ovšem jeho lidská prostota, a ovšem i nekompromisnost a naléhavost výzev, k němu přímo přitahovaly citlivé lidi. Zvláště mladé. Podobeni starým mistrům a nepodobeni mistrům současnosti měl plno spolupracovníků a žáků. Mnoho žáků. Mnoho pomocnic. Básníky, dramaturgy, dramatiky, režiséry, herce. – Vždy znovu vidím i kulisy své návštěvy. Před prastarým domem na Chaussestrasse stojí autíčko – jen pro dva lidi, takové malé, legrační, trochu pokřivené. V temném průjezdě sudy s vápnem. Na schodišti zadního traktu drobné akvarelky květin. Dvěma rozlehlým místnostem vtiskl Brecht zcela svůj ráz. Prostota, střízlivost. Na stolech stovky fotografií ze zkoušek. Knihovna, vlastně jen regály z měkkého dřeva. Několik starobyklých křesel a houpacích židlí. Z okna pohled na stromy velkoměstského hřbitova s hrobem Hegelovým a Fichtovým. – Vidím ten pohled vždy znovu zvláště od chvíle, kdy jsem v novinách četl dopis, který Brecht poslal rok před smrtí Německé akademii umění: „*V případě své smrti nechci být nikde veřejně vystaven. U hrobu ať se neřeční. Pochován bych chtěl být na hřbitově vedle domu, kde bydlím.*“ – Přání bylo vyplněno, byť ne zcela přesně. U hrobu ale nikdo neřeční. Jenom z otevřeného okna Brechtovy prázdné pracovny prý tam vytrvale zazníval zvonek telefonu, který nikdo nezvedal.

Dílo Bertolta Brechta nemělo u nás za kampaňovitého „řízení kultury“ a vinou rozličných předsudků (i nacionalistických) zrovna na různých ustláno. Vymykalo se strašáku „socialistického realismu“ a bylo zpochybňováno „kádrové“: autor prý se v USA nechoval dobře před komisí pro protiamerickou činnost. (Ve skutečnosti tam předvedl perfektní švejkárnu – ostatně zachovanou i na zvukovém záznamu.)

Už za prvních brechtovských inscenací s Evženem Sokolovským jsme si nepočínali příliš „pravověrně“. A s Aloisem Hajdou jsme pak ve Zlíně (zvláště v utajení 70. let) přistupovali k Brechtovi tak, jak Brecht přistupoval ke klasikům: nepietně. Pak si k jeho dílu i způsobu našli spontánně cestu mladí z AMU a JAMU a pravý hold mu vzdalo divadlo Husa na provázku uvedením rané Svatby, Obchodu s chlebem a Baletu makábr (můj vliv zde spočíval hlavně v tom, že jsem se snažil inscenaci stále oddalovat od „přespříliš inspirativního“ Zadržitelného vzestupu Artura Uie). Dnes si myslím, že se vyplatí i ryze formalistní přístup k Brechtovu dílu: zákruty jeho fantazie, propadavost jeho humoru i maximální mohoucnost jeho jazyka...

Brechtovo dílo trvale provokuje. Vyburcovalo k polemice Milana Uhdeho (neboť „sám kdysi podléhal brechtovskému uhranutí, spor s Brechtem je pro mne sporem se sebou samým“). V neuvěřitelné míře popudilo k pamfletu Ivana Diviše.

Dílo, které trvale provokuje, je živé. Brecht byl do roku 1928 skutečný prokletý básník německého jazyka. „*Nebohý BB*“, jak se tehdy sám nazval. Jeho rané hry se téměř nehrají, takže to téměř nedotvrzují. Je tu však Baal, jeho prvotina, jsou tu však „dramaturgicky zajímavé“, ale jevíštně jen vzácně realizované hry Puvbny v noci a V džungli měst...

Počátkem prosince 1989 jsme mohli Brechtovy básně číst na ručně psaných plakátech v Brně pod hlavním nádražím a v Praze na Příkopech. Je to pouhá náhoda? Rozprávku o zpochybňovaném díle nechť uzavřou čtyři nepochybné brechtovské anekdoty:

Když byl nebohý BB ještě mladičkář gymnasista, měla rozhodnout jeho písemka z franštiny, jestli postoupí do vyšší třídy. Práce dopadla špatně. Týž osud stihl i jeho spolužák a ten pln zoufalství několik chyb v kompozici vyškral a zašel za profesorem, aby mu známku vylepšil. Profesor se však na stránku podíval proti světlu – a byl konec. Chlapec BB tak poznal nevhodnost tohoto postupu. Vzal proto červený inkoust, označil ve své práci několik správných míst jako chyby a obrátil se na profesora s dotazem, co že je vlastně na nich nesprávného. Profesor byl ohromen, neboť místa byla skutečně správná. Žák BB tedy projevil názor, že by si snad přece jen zasloužil lepší známku, když se profesor tak zmýlil. Učitel tuto logiku uznal a BB postoupil do další třídy.

Když se nebohý BB po letech emigrace navrátil do Německa, a to do jeho východní části, kde mu poskytl divadlo, nebyl ani on ušetřen vyplňování veleobsláhlého dotazníku. Svědomitě a trpělivě tedy zodpovídal otázky po původu, jménu, pohlaví, náboženství, školním vzdělání, otázky o dosavadních pracovištích, o znalosti jazyků, pobytech v zahraničí a tak dále. Ale na otázku, do které masové organizace se začlenil, neznal odpověď. Dlouho přemýšlel a nakonec napsal do příslušné rubriky: „*Laureát státní ceny*“.

Spolupracovnice nebohého BB měla do nějakého časopisu napsat o něm článek. Zeptala se ho poněkud rozpačitě, o čem by to asi mělo být. „*Napište tam prostě něco o tom, co ve skutečnosti jsem – vychovatel*“, řekl BB. Když mu později článek předložili, prohlásil polekaně: „*Ale já přece nejsem Komenský!*“

Výtvarnický spolupracovník divadelníka BB se ho jednou zeptal, jakou barvu má mít určitá kulisa. BB odpověděl velkoryse: „*Na barvě mi zvláště nezáleží, hlavně aby byla šedá.*“



(I)

CHRONOLOGIE

- 1898 Eugen Berthold Friedrich Brecht se narodil 10. 2. v Augšpurku. (Jeho otec byl úředníkem v papírně, posléze tam byl ředitelem.)
- 1904 Začíná chodit do školy.
- 1908 Vstupuje na reálné gymnasium.
- 1911 Začátek celoživotního přátelství se spolužákem Casparem Neherem, později scénickým výtvarníkem.
- 1913 Prvé příspěvky do školního časopisu Die Ernte, na příklad báseň Hořící strom.
- 1914 První dramatický text: Bible. Pod pseudonymem Berthold Eugen prvé příspěvky v literární příloze augšpurských novin Neueste Nachrichten. Začíná první světová válka. Brechtův postoj k ní je odmítavý.
- 1916 Píše provokativní kompozici na téma Horatiova verše „Dulce est et decorum pro patria mori“. Otiskuje prvou báseň pod jménem Bert Brecht.
- 1917 Končí středoškolské studium a imatrikuluje se na filosofické fakultě mnichovské university. Navštěvuje i přednášky na lékařské fakultě. Pendluje mezi Augšpurkem a Mnichovem.

6/ S Paulou Banholzerovou v roce 1918



- 1918 Umírá Frank Wedekind. Brecht uspořádává za ním tryznu a zúčastňuje se pohřbu. Píše Baala, svou dramatickou prvotinu. Hru divadla čtyři roky odmítají z obav před skandálem. Na jaře odvod, na podzim nástup vojenské služby. Kasárna, pak práce ve vojenském lazaretu pro nakažlivé a pohlavní choroby. Konec války. Kontakt s augšpurskou dělnickou a vojenskou radou.
- 1919 Účast na politických shromážděních. Zpívá veřejně ze svých Kytarových písní, seznamuje se se spisovatelem Lionem Feuchtwangerem. Konec mnichovské Republiky rad. Píše hru Spartakus (později Bubny v noci). Pokračuje ve studiu.
- 1920 Prvý pobyt v Berlíně. Kappův puč. Smrt matky. Prvá verze hry Galgei (později Muž jako muž). Brecht píše divadelní kritiky.
- 1921 Zanechává studia. Píše jednoaktovky. Intenzivní vyjednávání s nakladatelstvími.
- 1922 Práce na hře Garga (později V džungli měst). Pobyt v nemocnici – pro podvýživu. 29. 9. první premiéra: Bubny v noci. Úspěch. Vyznamenání Kleistovou cenou. První sňatek: s operní zpěvačkou Mariannou Zoffovou.
- 1923 Narození dcery Hanne. Premiéra hry V džungli měst v Mnichově a Baala v Lipsku. Spolupráce s Arnoltem Bronnenem. Knižní vydání Bubny v noci. Hitlerův mnichovský puč. Prvé setkání s Helenou Weigelovou.
- 1924 Brecht inscenuje svoji a Feuchtwangerovu adaptaci Marlowovy hry Život Eduarda Druhého Anglického. Stěhuje se do Berlína, pracuje jako dramaturg. Narození syna Stefana (matkou je Weigelová). Seznamuje se s Elisabeth Hauptmannovou, dlouholetou spolupracovnicí a pozdější editorkou spisů.
- 1925 Prvé myšlenky k budoucímu principu tzv. epického divadla. Práce na hře Muž jako muž, ale i na sonetech.
- 1926 Brecht je nadšen Chaplinovou Zlatou horečkou. Studuje materiál k dění na burzách a Marxův Kapitál. Premiéra hry Muž jako muž.
- 1927 Vychází Domácí postila, první Brechtova lyrická sbírka. Helena Weigelová hraje vdovu Begbickovou v berlínském uvedení hry Muž jako muž. Brecht se seznamuje se skladatelem Kurtem Weilem. Rozvod manželství s M. Zoffovou. Spolupráce s Piscatorem na drammatizaci Švejka.
- 1928 Premiéra Krejcarové opery.
- 1929 Sňatek s Helenou Weigelovou. Brecht začíná psát tzv. naučné hry.



7/ Roku 1936 v Londýně

- 1930 Premiéra opery Vzestup a pád města Mahagonny, premiéra hry Opatření. Soudní spor o zfilmování Krejcarové opery. Vycházejí první dva sešity edice Pokusy (Versuche). Narození dcery Barbary.
- 1931 Souběžná práce na mnoha projektech.
- 1932 Premiéra hry Matka (podle románu Maxima Gorkého), v titulní roli Weigelová. Svízelné prosazování filmu Kuhle Wampe. Seznámení s Margaretou Steffinovou, budoucí spolupracovnicí na četných hrách z 30. let. Vysílání rozhlasové verze hry Svatá Johanka z jatek. Seznámení s ruským spisovatelem Tretjakovem. Vycházejí další svazky Pokusů.
- 1933 28. února, den po zapálení Říšského sněmu opouští Brecht s rodinou Německo. Začátek šestnáctiletého exilu. Po Praze následuje Vídeň, Curych, Paříž, Dánsko. Koupě domu ve Svendborgu. Seznámení s dánskou herečkou Ruth Berlauovou.



△ 8/ S Lionem Feuchtwangerem roku 1947



◁ 9/ V New Yorku



10/ V roce 1952

- 1934 Brecht je od října do prosince v Londýně, v Paříži mu vycházejí Písň básně chóry, druhá jeho básnická sbírka, v Amsterdamu Krejcarový román.
- 1935 Pobyt v Moskvě, účast na kongresu spisovatelů v Paříži, na podzim New York, chystání Matky, premiéra je však debakl. Brecht pak hru inscenuje (spolu s R. Berlauovou) s dánskými ochotníky v Kodani.
- 1936 Spisovatelský kongres v Londýně. V Moskvě začíná vycházet německý časopis Das Wort, vydavatelé jsou Brecht, Bredel, Feuchtwanger. Premiéra hry Kulatolebí a špičatolebí v Kodani.
- 1937 V Paříži premiéra hry Pušky paní Carrarové s Weigelovou v titulní roli.
- 1938 U Brechtů mnoho návštěv. Galileovská a caesarovská problematika. Polemika s Lukácovým pojetím realismu. V Paříži uvedeno několik obrazů „pásma“ Strach a bída Třetí říše.

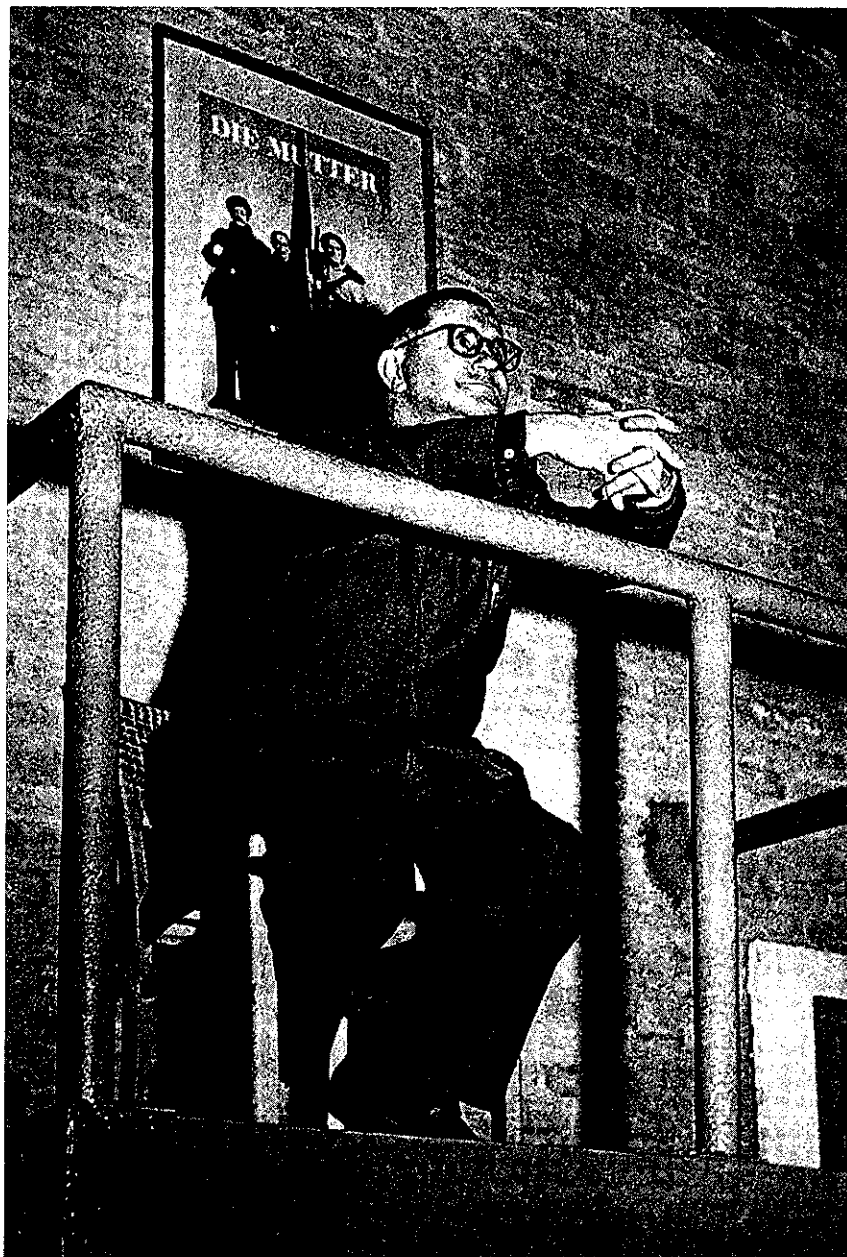


11/ S Helenou Weigelovou
v Berlíně 1952



- 1939 Okupace Československa. Vycházejí Svendborské básně, třetí básnická sbírka Brechtova. Jenž opouští Dánsko a uchyluje se do Stockholmu. 1. září: začátek druhé světové války.
- 1940 Brecht s rodinou a M. Steffinovou se přesouvají ze Švédska do Finska. V Helsinkách bydlí vedle nádraží, píše Rozhovory na útěku. Ale i lidovou hru z finského prostředí, totiž Pana Puntilu a jeho služebníka Mattiho.
- 1941 Brecht píše „pro Ameriku“ hru-podobenství Zadržitelný vzestup Artura Uie. V květnu dostává pasy pro Spojené státy. Cesta ho vede přes Leningrad do Moskvy, kde zůstává téměř dva týdny a stará se mimo jiné o hospitalizaci smrtelně nemocné M. Steffinové. Marně pátrá po osudu herečky Caroly Neherové. Další cesta vlakem pak vede přes celou Sibiř do Vladivostoku (ve vlaku se Brecht dovídá o smrti M. Steffinové), tam se Brechtovi nalodili 13. 6. na jednu z posledních lodí (kocábek prý) do USA, 21. 6. přepadla německá vojska Sovětský svaz, 21. 7. přistává Brecht v Los Angeles. Přechodně bydlí v Hollywoodu, pak v Santa Monica a snaží se užít u filmu, což se příliš nedaří.

- 1942 Jediný z realizovaných Brechtových námětů se odehrává v Čechách po heydrichiádě, byl však zcela zkomolen. Brecht píše Hollywoodské elegie, které ihned zhudebňuje Hanns Eisler. S Feuchtwangerem pracuje na hře Vidění Simonky Machardové
- 1943 V Curychu premiéra Dobrého člověka ze Sečuánu a tamtéž na podzim premiéra Života Galileiho. Švejkovské úvahy a práce na hře Švejk ve druhé světové válce.
- 1944 S hercem Charlesem Laughtonem práce na anglické verzi Života Galileiho.
- 1945 Práce s Laughtonem pokračuje. Seznámení s Chaplinem. Konec druhé světové války.
- 1946 Rozvrhování knižních prací pro budoucí vydávání. Pobyty v New Yorku.
- 1947 V Beverly Hills premiéra Života Galileiho s Laughtonem v titulní roli. 30. října výpověď před výborem pro neamerickou činnost ve Washingtonu. 31. října odlet do Paříže. Později do Curychu. Tam setkání s čtyřmi spisovateli, zvláště s Maxem Frischem.

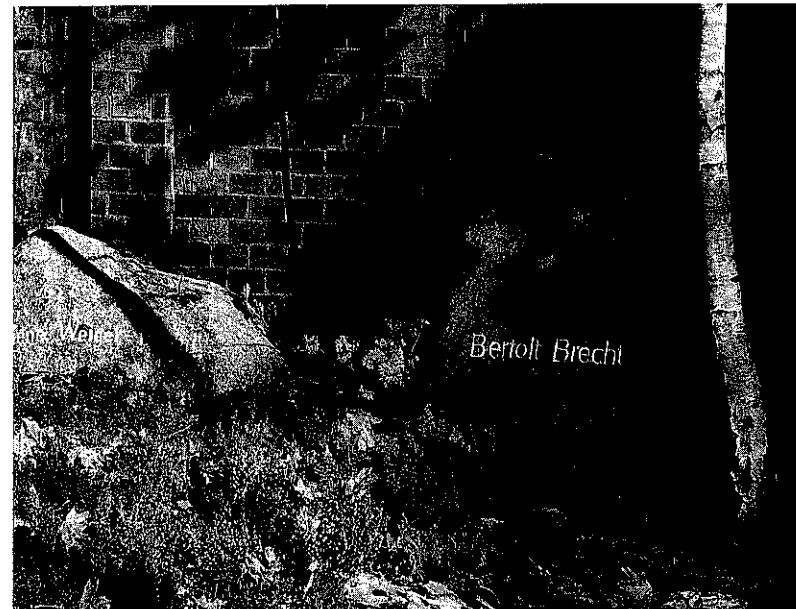


△ 13/ Ve zkušebním sále 1954

- 1948 Premiéra Antigony ve švýcarském Churu, Brechtova modelová inscenace. V Hlavní roli Weigelová. V Curychu premiéra hry Pan Puntila a jeho služebník Matti. Odjezd přes Prahu do Berlína. Hledání divadla pro inscenování „kufru plného her“, zčásti jevištně nevyzkoušených.
- 1949 V Berlíně v lednu premiéra hry Matka Kuráž a její děti s Weigelovou v titulní roli. Začínají opět vycházet Pokusy, vychází i brechtovské číslo časopisu Sinn und Form, který řídí básník Peter Huchel. V září založení divadla Berlínský Ansámbl, intendantkou je Weigelová, uměleckým vedoucím Brecht. 8. listopadu první premiéra: Pan Puntila a jeho služebník Matti.
- 1950 Práce na rozličných adaptacích pro Berlínský Ansámbl, zkoušky na uvedení Matky. Četné pohostinské zájezdy.
- 1951 V lednu premiéra Matky. Nesnadné uvedení opery Odsouzení Lukullovo. Hudba Paul Dessau.
- 1952 Pušky paní Carrarové (s Weigelovou). Premiéra Goethova Urfausta. Vychází kniha Theaterarbeit dokumentující prvních šest inscenací Berlínského Ansámblu. Brecht kupuje dům v Buckowě u jednoho z jezer nedaleko Berlína.
- 1953 Práce na Turandot. Brechtovi se v Berlíně stěhují do Chausseestrasse 125. 17. června dochází k berlínskému povstání, které potlačily sovětské tanky; pro Brechta, jenž sdílel „oprávněnou nespokojenost dělníků“, to znamenalo velké zklamání a vystřízlivění, navíc otiskl oficiální tisk z jeho dopisu Ulbrichtovi jen závěrečnou floskuli a tím jeho stanovisko hrubě zkreslil. Tehdy vzniká jeho čtvrtá a poslední lyrická sbírka Elegie z Buckowa, která je výrazem jeho deziluze.
- 1954 Berlínský Ansámbl dostává k dispozici divadlo „Am Schiffbauerdamm“, kde se Brecht s Krejcarovou operou kdysi dožil prvního triumfu. Vstupní inscenací na tomto jevišti je 19. 3. adaptace Dona Juana. Následuje Brechtova inscenace Kavkazského křídového kruhu. Zájezdy divadla do Holandska a do Paříže – s Matkou Kuráží. Úspěch. V prosinci je Brechtovi udělena Leninova (tehdy ještě Stalinova) cena míru.
- 1955 Inscenace Becherovy Zimní bitvy. S Kavkazským křídovým kruhem v Paříži. Cesta do Moskvy. Začínají vycházet sebrané spisy, Pokusy dosahují 14. svazku.
- 1956 Účast na spisovatelském sjezdu. V únoru v Miláně na premiéře Strehlerovy inscenace Krejcarové opery. V létě začíná Brecht zkoušet Život Galileiho. Poslední zkoušku vedl 10. srpna. 14. srpna Brecht umírá v berlínské nemocnici Charité na srdeční infarkt. 17. srpna byl pohřben na hřbitově v sousedství svého bydliště.



14/ Brecht na počátku padesátých let



15/ Hrob Bertolta Brechta

(II)

PROKLETÝ BÁSNÍK

BAAL

O Baalovi, Brechtově prvotině, se psává, že vznikl jako „protinávrh“, „protoplán“, hra- polemika proti Johstově hře *Osamělý*, jejímž hrdinou je prokletý německý dramatik 19. století Christian Dietrich Grabbe (krátký život plný výstřelků, černý humor, posmrtná sláva ...). Baalovský projekt však existoval už před shlednutím Johstovy hry. Brecht píše v dopise příteli Neherovi: „*Chci napsat hru o François Villonovi, který byl v 15. století v Bretagní vrahem, pouličním lupičem a básníkem balad.*“ Životopisný materiál Johstovy hry přišel Brechtovi vhod a nesouhlas s jeho pojetím ho popohnal, takže pak prohlásoval, že Baal vznikl „*proto, aby zavrtal do země slabou úspěšnou hru se směšnou koncepcí génia a amorálnosti.*“ Od první verze Baala k jeho uvedení uplynulo víc než pět let. Rukopis putoval od nakladatele k nakladateli, od dramaturga k dramaturgovi, aniž uspěl. Odstraňovala jeho nehorázná „neučesanost“, nesrovnatelnost s ničím ze soudobé dramatické produkce, šokovaly nezřízenosti všeho druhu – najmě erotické. Takže se mezitím změnila i podoba rukopisu: autor přece jen příliš snil o uvedení, i neváhal oslabovat a krátiť ... Aby pak rozhněvané zaznamenal, že hru pořádně zřušoval: „*Stal se z ní papír, zakademičtěla, je hladká, vyholená a v plavkách atd.*“ To je ovšem řádně přehráno. Charakter textu jako divoké scénické básně zůstal zachován. Autor sám kdysi prohlásil, že do ní „nacpal“ spoustu lyriky veršem i prózou, která se mu od posledních let války shromažďovala na stole. Takže Baal se nahony liší od her, kde se mluví, „jak zobák narostl“. Jazyk této hry je i v triviálních sekvencích jazykem básně a nemohou proto uspět inscenace realisticko-naturalistické. Hned na počátku hry je narážka na to, že Baal se podobá Verlainovi. („*Verlaine! Verlaine! Už jen podle fyzionomie!*“ volá kritik Piller.) Do hry se tak vnáší třetí a čtvrtý prokletý osud, neboť pohnutý vztah Rimbaud-Verlaine, který skončil Rimbaudovým postřelením a Verlainovým uvězněním,

se zřetelně promítá do vztahu básníka Baala a hudebníka Ekarta. S jedinou básnickou volností: Baal (=Rimbaud) má (má mít) podobu Verlainovu.

Brecht čerpal ještě i z jiných francouzských pramenů. I Villon a Baudelaire inspirovali nejen svým dílem, ale i životními osudy. Zdá se, že prostředníkem pro poznání velkých prokletých Francouzů je dílo předčasně zahynuvšího raného expresionisty Georga Heyma (1887–1912). Hned v prvním obraze Baala cituje Brecht – byť parodicky – celou Heymovu báseň *Strom* (*Slunce ho uvařilo, / vítr ho vysušil...*), s oféliovskými motivy Utonulé se s Heymem „utkává“ nejdnou a existuje báseň, v níž zlověstný „*bůh města*“ vystupuje jmenovitě:

*Bůh Baal má od večera rudý břich,
houf velkých měst mu leží pod patou.*

Podle jedné fámy je Brechtova prvotina výsledkem sázky mladistvého literáta, který chtěl kamarádům dokázat, že napíše hru za čtyři dny a čtyři noci. Dokázal to, i když lze asi předpokládat, že látku nosil v hlavě dlouho před aktem napsání. Vznikla hra, která svým zřetelně geniálním rozmachem – i rukopisem, i málem filmovými střihy – připomíná Büchnerova *Vojcka*. A odhaluje jediným řezem celé „podhoubí“ básníka a dramatika Brechta.

BUBNY V NOCI

Souběžně s Baalem, s touto oslavou bezmezní animálnosti a hltavě bezohledného materialismu, vznikala hra *Bubny v noci*, časová hra napsaná – jak Brecht později tvrdil s obvyklým zveličením – proto, aby přinesla peníze. (V závorce dodal: „*Vypadá podle toho, nevynesla však nic.*“) Je to jedna z tehdy velmi častých variant o osudu navrátilce: bývalý voják se po letech vrací domů a ocitne se před skutečností, s nimiž nepočítal. Velké téma zrady (zrady navrátilcovy milenky i zrady revoluce: hrdina dá přednost milence těhotné s měšťákem před vstupem do berlínského spartakovského povstání, které je ireálnoreálným pozadím hry) je tu postaveno velmi náročně. Téma demaskování měšťáctva je zpracováno se surovou oslnivostí. Už kdysi se nad touto hrou psalo o „*bezpříkladné síle Brechtova imaginativního jazyka.*“ Fascinuje i dnes: „*Vypracovaný, velice stylizovaný umělý i umělecký jazyk, bohatý na poetická, ba mýtická klíčová slova, přitom už pevný a lapidární.*“ Nad 3. dějstvím hry (*Jízda valkýr*) vyslovoval později Brecht takovou nespokojenost, že navrhoval jeho škrtnutí. Přitom je to přeludný obraz, jímž procházejí zástupy lidí k městským čtvrtím, kde se bojuje. Z hrdiny vyzařuje cizost, je prosáklý „*jiným světem*“, válkou, Afrikou, kdežto ve fantasmagorickém světě Berlína z let 1918–1919 si každý mele svou a celek má rozhodně velkou lyrickou intenzitu. Pokud začneme uvažovat o dramatické intenzitě, neobejdeme se bez odkazů na expresionistické drama – a to je asi důvod Brechtovy nevole. Ohromující je obrat před koncem 5. dějství, před koncem hry. Hrdina náhle vystupuje z role: „*Mám toho po krk! Je to docela obyčejné divadlo. Desky a papírový měsíc a za ním jatky...*“ A nakonec: „*Jsem prase zkrátka a prase si hledá od chlívu vrátka.*“ A banálně postelový závěr. I bez doporučeného nápisu „*Nečumte tak romanticky!*“ je to s dostatek sarkastické zcizení sentimentálněbanálního navrátilce tématu. Není v té hře víc „*dialektické lstivosti*“ než byl autor ochoten po letech připustit?

Za tuto hru, která se původně jmenovala Spartakus a byla uvedena ještě před Baalem, dostalo se Brechtovi vysokého „pomazání“ v podobě Kleistovy ceny. Rázem se ocitl mezi předními německými dramatiky.

V DŽUNGLI MĚST

Na pomezí srozumitelnosti, ale básnicky fascinantní je hra V džungli měst. V době, kdy dosti neshadno v dlouhodobých etapách vznikala, píše si Brecht do deníku, že musí „mísiť víc věcí, víc smlouvání o kávu do toho, dopoledne, říhání, primitivní život! Dostávám taky někdy chuť dělat hry s hloupými lidmi. Lidstvo ženoucí se za penězi! nebo tak, létavé, pestré, zlé hry, divý život s hulváty a karyatidami, pohnutý děj.“ Byl-li Baal živočišně rozbujelým holdem venkovské krajiny (i tak jej lze interpretovat!), je hra V džungli měst animálně krutým zpěvem o městě, o velkých městech: „se vši divostí, temnotou a tajuplností“. Brecht se při psaní této hry velmi zabýval Rimbaudovou lyrickou prózou a „vypůjčoval si“ z ní. Tentokrát není nutno rimbaudovská místa hledat lupou; jsou to doslovné citáty zřetelně vyznačené uvozovkami. „*Jak žhnoucí je to vše!*“ komentoval tehdy Brecht svého oblíbeného proklatce. „*Zářivý papír! A on má ocelová ramena! – Vždy, když pracuji, když teče láva, vidím večerní krajinu s pochmurnými ohni a věřím v její vitalitu.*“ Shlink a Garga, oba hrdinové hry, svádějí boj pro boj a přece boj na život a na smrt, který však diváci mají sledovat jako box a nevímat si motivů, ale způsobu boje. Je pln zdánlivě nelogických obrátů, je dána i možnost homosexuálního zdůvodnění, baalovský nihilismus je před kulisou brechtovskoamerických velkoměst ještě vražednější. Brecht kdesi napsal, že chtěl touto hrou „*vylepšit Schillerovy Loupežníky*“; i něco takového se sice při dobré vůli dá vysledovat (boj jako dynamo života), ale je to asi přece jen spíše jedna z četných mystifikací nebohého B. B. Brechtův exotismus, jak se projevuje zvláště v básních z pozůstalosti, má zde sílu podobenství: Tahiti je sen o svobodě. Blížili se uskutečnění, zhrdá se jím! Kromě Rimbauda, Uptona Sinclaire a Jensena cítíme i ohlas četby Gauguinovy knihy Noa Noa. Poté co Garga dostal do hlavy vtlučenou poslední lekci a divý chaos boje, jímž se prodíral, se pročištuje, svítá poznání: „*Chaos je za námi. Byly to krásné časy*“. Zdá se, že i do ústředního konfliktu této hry se promítá boj Baal-Ekart (Rimbaud-Verlaine). Garga tu má (má mít) fyziognomii Rimbaudu – a je známo, že se z jeho postavy Brecht později snažil eliminovat autobiografické rysy. Objevuje se dokonce i vězení dostatečně známé z rimbaudovskoverlainovského vztahu. Jde tam pro změnu Garga (=Rimbaud), přestože Shlink (=Verlaine) navrhuje, že by tam šel místo něho.

Kdybychom tuto velmi zvláštní a málo známou hru ukázali dnes divadelním zasvěcencům bez uvedení autora, mnohý by jistě hádal na Ionesca, Becketta nebo některého jiného představitele tzv. absurdního divadla. Oblast absurdna tu je prosondována o čtvrtstoletí dříve, nežli tak učinila tato skupina dramatiků! Brecht ke hře podotkl, že se v ní předvádí nevyzpytatelný souboj dvou mužů v obrovitém městě Chicagu, a doporučil „*nestranně posuzovat způsob boje obou protivníků a obrátit pozornost na finis.*“

Jsou za námi doby, kdy bylo ideálem teoretiků objevovat básníky „bez rozporů“. Brecht byl pln rozporů. Dají se zjednodušeně zredukovat na rozpor mezi racionálním a iracionálním.

MUŽ JAKO MUŽ

Komedie Muž jako muž je pátou hrou Bertolta Brechta. Předcházely jí hry Baal, Bubny v noci, V džungli měst a brechtovsky radikální adaptace Život Eduarda II. Anglického. Nejranější zmínka o tomto projektu, „*kteřak proměňovat člověka*“, se shledává v postavě jménem Galgei, již se Brecht zabýval roku 1922. Byla to pro něho (podle poznámky v zápisníku) „*barbarská vize hroudy masa, které nezřízeně řehtá ... vydrží jakoukoli změnu a vplyne do čehokoli jako voda*“. Je to „*nestydatý triumf nesmyslného života... Zde žije osel odhodlaný nadále žít jako prase. Otázka: Žije vůbec? Odpověď: Je žít.*“ Podhoubí těchto pocitů a vidin nalézáme však ještě dříve, už v roce 1920. Brecht tehdy mluví generačně o tom, že je vyplavila „*nepřilíší sympatická vlna anarchie, šmelinaření s armádním majetkem, teorie relativity a amerikanismu*“. Tyto fragmentární rané úvahy ústí přece jen ve špetku naděje, když Brecht píše: „*Měli jsme podle našeho mínění sdostatek citu, abychom snesli humor, a sdostatek originality, abychom milovali rozum*“. Ve hře, která posléze vznikla, předvádí se negativní proměna člověka relativně dobrého ve válečnou mašinu, tedy v něco absolutně špatného. Zní to jako suchá téze. Vznikla však názorná a zábavná podívaná: veselohra se silou podobenství. Často se konstatuje, že Brecht psal hru Muž jako muž ještě před intenzivním studiem marxistických klasiků, bez přesné diagnózy o rozložení sil v současném světě. Budiž. Dotkl se však už i v této rané fázi všeho podstatného a text má už tu syrovost a drsnost, na níž Brechtovi vždy tolik záleželo. Bývají-li práce „*mladého Brechta*“ zhusta a zjednodušeně charakterizovány jako projevy „*nihilistického anarchismu*“, představuje hra Muž jako muž už první systematictější, byť „*samouckou*“ sondáž k pramenům doby, systému, společnosti, světa, a jde v tomto ohledu možná dál nežli slavná Krejcarová opera, jejíž inscenace se odjakživa potýká s problémem otupeného společenského ostří ve prospěch kulinárního „*zážitku*“. Galy Gayova proměna bez heroismu a bez pathosu demonstruje stav světa dvacátých let: lidé jsou vyměnitelní, osobní průkaz je vše. Nezáleží na tváři (na minulosti) člověka, záleží na tom, kdo je majitelem kusu papíru. Tuto krutou diagnózu, snadno pak přenosnou na fašistické Německo, zasadil autor do vojenského prostředí s jeho kumulací byrokratismu s militarismem a navíc do vojenského prostředí v anglické asijské kolonii. To mu umožnilo pohrát si s něčím, co patří k zvláštním přednostem jeho talentu: vytvořil jakousi fiktivní Indii – stejně fiktivní jako o málo předtím svou Ameriku, své Chicagu, nebo o málo později svůj gangsterský Londýn. A potom třeba svou Čínu, svou Gruzii atd. Je to vždy neopakovatelně brechtovský svět. Indie, do níž zasadil hru Muž jako muž, má ovšem jeden hlavní pramen. Jsou jím knihy Rudyarda Kiplinga. Jeho básně, hlavně balady, i povídky a romány, které čerpají z této tehdejší anglické kolonie. Slovníky praví o Kiplingovi, že je vychalovatelem britského imperialismu. Je to velku pravda. Z tohoto ideového kořánku však Brechta nezajímalo zhora nic. Fascinovaly ho názvy, fascinovalo ho několik rčení, několik písňových intonací, několik věcných detailů. Ostatek „*zbásnil*“. „*Snová země nikoho*“ – tak byl tento svět trefně charakterizován. Tímto světem jako by všudypřítomně chodila epochální postava Charlie Chaplina. To je příklon patrně důsažnější nežli Kipling a spol! Čtena s tímto vědomím, ožívá hra desítkami významotvorných gagů, které nejsou fixovány ve scénických poznámkách, ale jsou latentně přítomny v dialogu. Cítil to už soudobý kritik, když psal o hře jako o „*jakobyfilmové veselohře, mluvené buster-keatoniádě ukazující cestu komediální poezii našich dnů.*“ Galy Gay se pak

jeví jako měšťáček, obklopený veskrze negativním, nelidským kolektivem, který se lidsky toliko tváří. Jeho proměna je ze všech stran ovlivňována velkolepou vojenskou masinérií za šikovného využití jeho chtivosti po penězích, jeho obchodních „vloch“. – I Brechtovi raní odpůrci oceňovali jazyk hry. Psalo se tehdy přímo o „tělesné funkci“ jeho jazyka, o tom, že jazyk hry je až „animální“, že je „zbaven všech racionálních zábran“ a „plyne v rytmu ledové posedlosti“. Lidé u Brechta mluví, jak jim zobák narostl, dokážou však přitom vybrebat nejlhubší a nejsilnější věci. – Navzdory některým názvukům nelze hru považovat ani za epické divadlo, natož za divadlo didaktické, jak se dočteme v některých příručkách. Prvek poučovací je tu přítomen zcela mizivě. Dominuje zvláštní druh veselí; sem tam ovšem přeběhne mráz po zádech, ráz veselohry však není v podstatě narušen. Dominuje neméně a prostě scénická poezie.

Slůně

V nížádné z dostupných brechtovských bibliografií ani v hoře recenzí není zaznamenáno, že by aktovka Slůně, zamýšlená jako „mezihra pro foyer“, byla kdy uvedena, a to ať už o přestávce některé z přemnoha inscenací hry Muž jako muž (jejíž je v textu nedílnou součástí), ať už samostatně. Dá se tedy s velkou pravděpodobností předpokládat, že inscenátoři se tohoto neobvyklého projektu dosud vždy zalekli nebo k němu nenalezli vřelý vztah a že její uvedení ve Zlíně roku 1972 je vlastně světová premiéra. Slůně (v první knižní verzi z roku 1926 má ještě druhý titul: Doložitelnost jakéhokoli tvrzení) se vymyká svou poetikou nejen zralému, ale i ranému Brechtovi. Je to jediný text tohoto autora, u něhož se dá mluvit o apollinairovské, ba téměř surrealistické poetice uvolněných asociací. Tato intelektuální tradice se tu však pojí s tradicí bavorské lidové frašky, jak ji vypěstoval zvláště Karl Valentin, autor a herec, v jehož trupě Brecht dokonce jednu dobu hrál na klarinet a k němuž se znal jako ke svému učiteli. Jarmareční, vyvolavačské rysy Slůně jsou zjevné. Ale mluví se i o Pirandellovi jako o vzdálené inspiraci! – Kromě funkce šokovat diváky, kteří nejsou zvyklí na to, aby o přestávce probíhal ve foyeru jiný děj, kromě exhibice uvolněného, ryze básnického pudu je možno chápat tuto mezihru i jako exemplární realizaci Brechtova celoživotního snu o divadle jako sportovní aréně, o divadle, kde se kouří a kde publikum herce přerušuje, takže se vyžaduje umění pohotové improvizace. Navíc přináší „tento mimořádně poučný přehled do Brechtovy osobnosti“ i první náčrt motivu křídového kruhu (jenž je ovšem jen součástí leitmotivu mateřství!), motivu, který Brecht později propracoval v povídce Augšpurský křídový kruh a dovršil v jedné ze svých her nejkrásnějších: v Kavkazském křídovém kruhu.

K inscenační tradici hry

Hra *Muž jako muž* byla poprvé uvedena roku 1926 v Darmstadtu. Režisérem byl Jacob Geis, o výpravu a jistě i obecnější spolupráci se postaral Brechtův celoživotní spolupracovník a kamarád Caspar Neher. Názory o úspěchu či neúspěchu premiéry se různí. Kritik Diebold odsoudil titul jako „bolševický slogan“ a vytýkal hře chaotičnost, pathos a pramálo modernosti. Feuchtwanger napsal naproti tomu hotový paján a zvláště vyzvedl Gayovu smuteční řeč nad

sebou samým: „veliká scéna grotesknětragické vynalézavosti“. Ihering napsal, že Brecht je první německý dramatik, který ani neoslavuje mechanismus stroje ani jej nenapadá; „chápe jej jako danost a tím jej překračuje“. Brzy po Darmstadtu následovalo uvedení v Düsseldorfu a roku 1928 v Berlíně. Pro tuto inscenaci Brecht na textu opět zapracoval a všelicos po svém zvyku „přemontoval“. Režisér Engel (s nímž Brecht pracoval po celý svůj život) se postaral o „mimickou jasnost“ mluvy i dějů. Heinrich George hrál Gaye jako nemotorného slona, který znenadání narazí na ledovec. Helena Weigelová dala Begbickové netušený význam: „Saxofónový tón v jejím hrdle – jako by z jazzorchestru náhle stoupalo zjevení...“ Seržant Krvavá pětka přiblížil koloniální baráky pruskému execiráku. Mimořádně důležité je berlínské provedení z roku 1931, kolem něhož bylo plno skandálů. Režie se posléze ujal sám autor, byl prý však na zkouškách svárlivý, pánovitý a nevychovaný. Drezfrouval herce do úplného vyčerpání. (Mnozí mu za to byli později nadosmrtní vděční.) Weill napsal hudbu (která se ztratila). Vojáci hráli na kothurnech, byli složitými aparaturami prodloužení i rozšíření, měli obrovité pracky a na tváři půlmasky. Gay se mezi nimi vyjímal jako bezmocný trpaslík. Hrál ho Peter Lorre, máj a kulačoučký, a Brecht už ho přiměl k tzv. epičnosti: k vyzvedání gestičnosti slova, k odstupu od textu. – Po druhé světové válce rychle roste počet inscenací této hry v Německu i ve světě. Souvisí to jistě s novým zbrojením i s rozpadem koloniálních mocností. Významné bylo uvedení ve Stuttgartu roku 1956 v režii Wenera Krauta, který u Brechta jeden čas pracoval. Tlustoučký Gay se řádně rozdováděl teprve jako válečná mašina, Begbicková byla „znamenitě ordinérní“, hudbu napsal Dessau. V Düsseldorfu hráli hru o dva roky později jako silvestrovské představení na primitivním podiu s minimem rekvizit. Vojáci chodili opět na vysokých, tentokrát korkových kothurnech. Následovaly úspěchy hry zvláště na malých scénách. Z východoněmeckých divadel sáhlo po hře nejdříve divadlo v Rostocku, kde Brechtův přímý žák Benno Besson „rozpoutal hotový cirkus“, což nebránilo vidět klaunerie na krvavém pozadí. Vojáci chodili opět na chůdách a byli řádně vycpaní. V Darmstadtu se později chváří „jasná pregnantnost“ provedení, publikum prý však kupodivu zůstalo bezradnější nežli nad Ionescem. Význam objevení hry pro země tzv. socialistického tábora má uvedení Berlínského Ansámblu z roku 1967. Představení mělo všechny znaky excelantnosti, publikum se bavilo od začátku do konce, gag střídal gag. Tvůrcem inscenace této tak akcentované vojácké hry byla kupodivu žena: Ruth Birnbaumová. Dominovaly dva vysoce artistní výkony: Thate jako Gay vycházel v chůzi, gestech i oblečení zřetelně z Chaplina, Schall jako seržant měl pruskou říznost a překypoval výkony až mistrovsky tělocvičnými. Výklad hry se zaměřil na negativní působení kolektivu hrdlořežů, kteří dobráckého Gaye doslova utloukli agresivností. Tím víc pak vynikla závěrečná Gayova převaha: překonal své učitele. K aktuálnosti výkladu přispívaly zvláště události ve Vietnamu a v portugalské Angole. Šlo-li o politickou lekci, tedy pomocí smíchu. Na nové německé inscenace byl zvláště bohatý rok 1971. Provedení však nejednou ztroskotalo na nedostatečném režijním promyšlení. Tak hru v Castrop-Rauxelu zploštili jen na protiválečnou, v Brunšviku na hru o koupi slona, v Bochumu síce dbali „společenských dimenzí textu“, přehnali však škrtnání. – V Československu byla hra poprvé uvedena v pražském Divadle ABC, a to 27. 2. 1962. Režisérem byl Rudolf Vedral, hudbu složil Vlastimil Hála. Uriu hrál Gustav Heverle, Jesseho St. Fišer, Pollyho Lackovič, Jipa Víšek, Fairchilda Felix le Breux, Begbickovou Stella Zázvorková, Galy Gaye Jiří Pick, jeho ženu Alena Kreuzmannová, Wanga Pellar, kostelníka Kostelka. Přestože svůj part dostaly i „girls“, nebyl ohlas valný.

Inscenátoři zlínského uvedení v roce 1973 přistoupili k textu jako k mimořádně ostré gagové komedii trvalého společenského dosahu (zvláště za dané situace ve Vietnamu) a snažili se především maximálně zčitelnit příběh. Škrtnů a přesunů bylo tedy velice mnoho. Na druhé straně se zdálo dobré usoustavnit hudební složku a dát tedy i songům víc místa. Za prvé se to zdálo funkční, neboť velmi zkrácený text volal po prodlevách, za druhé byly k dispozici texty jako ušité do této hry a přece ze hry jiné, totiž z Happy Endu, který následoval po Krejcarové opeře a propadl. Brechtovská „exotičnost“ těchto textů lákala. Takzvaný Mann-ist-Mann-Song z nejprvnější verze hry, později škrtnutý, poskytl materiál ke vstupní a závěrečné písni. Ve Fairchildově songu pomohl dokonce jeden text ze hry Kulatolebí a špičatolebí. Inscenátoři adaptovali tedy Brechta dosti nepietně, ale venkoncem brechtovsky. On sám si počínal s klasickými texty nejinak, ba ještě radikálněji! Sporé nebo (jak se zdálo) náhodné scénické poznámky příliš neznepokojovaly. Vytvořil se dostatečný počet netušených scénických možností a vztahů. Nikoli snadný text raného Brechta byl zbaven balastu slov, zjednodušil se, ba zprůzračněl. Vzniklo lidové divadlo, zábavné a vzrušující. Slova se zpřesnila, aniž pozbyla básnivosti. Situace zpřehledněly, transakce nemátly a daly volné pole – použijme oblíbeného Brechtova výrazu – volné pole artistnosti. – Režisérem zlínské inscenace byl Alois Hajda, výtvarníkem Ladislav Vychodil, hudbu složil Miloš Štědroň. Antonín Navrátil byl chaplinovsky neodolatelný Galy Gay, Stanislav Tříška jako seržant byl zároveň hrdiořez i zbabělec, prasák i omezenec, čtyři vojáci (Honsa, Mecnarowski, Kubasta, Rošftínský) předvedli čtyři propracované typy, kantýnská byla jaksepatří přisprostlá, ale nezahodila ani svůj „filosofický“ monolog.

Dialog k Brechtově hře Muž jako muž

- *Odkudpak jdeš, že jsi tak rozladěn a rozmrzelý?*
- *Jdu z představení hry Muž jako muž od Berta Brechta a prohlašuji, že je to špatná hra a tento večer že je ztracený.*
- *Ale pročpak?*
- *Protože tato hra pojednává o škaradých věcech, které mi jsou vzdálené, a protože muži v ní jsou špatně oblečení a překypují nepřijemnostmi svého nízkého živobytí, které je mi cizí. Já však mám rád hry, v nichž se dějí líbezná nebo zajímavá věcí a v nichž vystupují dobře oblečení, čistotní lidé.*
- *Co je ti platné, obklopují-li tě líbezná nebo zajímavá věcí a dobře oblečení, čistotní lidé – když tě znenadání zasáhne žhavý kus železa a vymaže tě ze světa a z života?*
- *Vtip téhle hry mě nerozesmává a její vážnost mě nerozplakává. Já však mám rád hry, v nichž prskají rakety vtipu nebo v nichž truchlivé dění jímá mé srdce soucitem. Neboť život je těžký a já na krátkou chvíli nechci pocítovat jeho tíhu.*
- *Co je ti platné, raduješ-li se z raket vtipu nebo je-li tvé srdce jako soucitem nad truchlivým děním – když tě znenadání zasáhne žhavý kus železa a vymaže tě ze světa a z života ?*
- *Mám rád hry, v nichž je řeč o půvabech přírody: o třeptu jar a o svištění větru v korunách letních stromů, o bledém nebi v dubnu a o pozdním kvítí podzimu.*

- *Co je ti platný třept jar a svištění větru v korunách letních stromů, co je ti platné dubnové nebe a pozdní kvítí podzimu – když tě znenadání zasáhne žhavý kus železa a vymaže tě ze světa a z života?*
- *Mám potěšení z krásných žen a miluji požitky z pohledu na ně, když se v divadelních hrách smějí a pohybují se a vábí muže a když se jich muži zmocňují. Neboť pak cítím, že jsem muž a silného pohlaví.*
- *Co je ti platné, že máš požitky z pohledu na krásné ženy, když se smějí a vábí muže a když se jich muži zmocňují a ty cítíš, že jsi muž a silného pohlaví – když tě znenadání zasáhne žhavý kus železa a vymaže tě ze světa a z života ?*
- *Já se však štítím všeho, co je trýznivé a stahuje dolů, a cítím se povznášen vším ušlechtilým, co žije ve hrách mistrů, miluji všechno vznešené a zušlechťující, co mi dává tušit nadvládu Boží a přítomnost spravedlivé mocnosti.*
- *Co je ti platné, povznáš-li tě vše ušlechtilé a tušíš-li nadvládu Boží a přítomnost spravedlivé mocnosti – když tě znenadání zasáhne žhavý kus železa a vymaže tě ze světa a z života ?*
- *Proč pořád opakuješ stejná slova jako odpověď na to, co říkám o krásných a povznášejících hrách starých mistrů?*
- *Protože tě to může chytnout tak jako toho člověka ve hře Berta Brechta a může vymazat tvoje já a tvé jméno a tvůj dům a tvoji ženu a tvoje vzpomínky, tvůj smích a tvůj soucit, tvoji rozkoš ze ženy i tvoje povznášení k Bohu – protože tě to může jako toho člověka vřadit do stotisícových šiků, mezi muže a muže, mezi esšálek a esšálek, jak už to tam vřadilo miliony mužů v minulosti a jak to tam vřadí miliony mužů v budoucnosti – protože tebe jako toho člověka může zasáhnout žhavý kus železa a vymaže tě ze světa a z života!!!*
- *(s výkřikem) Ó, nyní poznávám, že je to dobrá hra a že její naučení je hodno uvážení.*

(Brechtův rukopis z pozůstalosti)

KREJCAROVÁ OPERA

Prehistorie

Krejcarová opera patří v dějinách divadla k hrám, jejichž premiéry měly mimořádně pohnutý průběh. Když se po vzrušujícím tvůrčím aktu v půli léta 1928 už pilně zkoušelo a blížil se den premiéry, vypukla řetězová reakce katastrof. Začalo to tím, že slavná herečka Carola Neherová, ideální představitelka Polly, musila v poslední chvíli svou roli vzdát: v Davosu umíral její muž německý básník Klabund. Začal bláznivec s hledáním nové představitelky. Našla se. Potom rozhořčeně položil svou roli představitel Peachuma. Z Drážďan byl spěšně povolán Erich Ponto. Mackie, jehož představoval operetní idol Harald Paulsen, a Peachumová, oblíbená kabaretistka Rosa Valettiová, se pak v jednom kuse rozčilovali nad touto prý „neslychanou hrou“. Valettiová dostávala hysterické záchvaty, za nichž tvrdila,

že takové „prasárny“ nikdy zpívat nebude. (Při tom si v kabaretu dovolovalo věru všelicos.) Náladě nepřidalo, když se v poslední den rozkřiklo, že tato herečka, která nevěřila, že se Krejcarová opera udržel na repertoátu déle než týden, mezitím už podepsala jinou smlouvu. V poslední fázi pak přišla s úplně novým pojetím role majitelky bordelů Helena Weigelová, později Brechtova žena: chtěla ji hrát jakoby s amputovanými nohama a na vozíčku. Vtom dostala zánět slepého střeva, musila na operaci a role — — — byla prostě škrtnuta a scéna přepsána. Pak si ješitný operetní Mackie postavil hlavu, že jeho vstup musí být ohlášen speciální písní, vzcným „entréé“, aby mohl uplatnit dokonce i svou oblíbenou azurovou kravatu. Brecht nevrle vyslechl tento požadavek a neřekl slovo. Příští den však přinesl Jarmarečnický píseň o Mackie Messerovi, Kurt Weill k ní přes noc napsal hudbu (i sehnal flašinet) — a vznikl skutečný slágr století! Poté vypukly ještě spory o závěrečný chorál a den před premiérou se dokonce mezi herci rozšířila pramálo povzbudivá zpráva, že financier celého podniku už horečně hledá nějakou náhradu za Krejcarovou operu, v níž přestal věřit. Za takových okolností započala v předvečer premiérového dne generálka: trvala do pěti do rána! Všichni byli vyřízeni, vztekli nebo zcela poklesli na duchu. Divadelní augurií ihned po Berlíně rozkřikl, že Brecht a Weill dali dohromady kus, který se rovná nejpustšímu zmatku, cosi, co není opera ani opereta, ani kabaret ani drama, nýbrž ode všeho něco, a vše že je namočeno do exoticky jazzové omáčky, zkrátka: nepoživatelné. Doporučovalo se hru ještě včas před premiérou stáhnout. Herci si sotva zdřímali a před polednem byli opět v divadle a hra se znovu celá „projela“, nikdo už prý neměl sílu rozčilovat se. Navíc vrcholilo v ty dny přímo tropické, na Berlín zcela neobvyklé vedro. Ještě odpoledne ztropil dotud neslýchaně klidný a ukázněný Weill hotový skandál, když zjistil, že z programu omylem vypadlo jméno jeho ženy, již byla Lotte Lenya, představitelka Jenny. Nejautentičtější popis samotné premiéry nalezneme ve vzpomínkách tehdejšího ředitele divadla Aufrichta: „*Sám jsem na začátku zazvonil zvonkem. Opona šla nahoru, na jevišti stála část souboru okolo flašinetu a herec Gerron začal jako kolovrátkář točit klikou a zpívat: Žralok zuby má a zájem...'* — ale flašinet nevydal žádný zvuk, někdo ho zapomněl zapojit. Teprve při druhé strofě to rozřešil orchestr a přidal se. Kolem se táhl manželský pár Peachumových, za nimi jejich dcera Polly a celá družina žebráků. Vynořil se temný stín Mackieho, zaskvítila jen jeho jasně modrá kravata, pověstnou hůlku držel pod pažďím, klobouk na stranu. Lehkým krokem pantera přeplul přes scénu, provázen žádostivými pohledy děvek, a Lotte Lenya jakožto Jenny zvolala ostrým hlasem, *To byl Mackie Messer!* a tím tento vstup ukončila. Obecenstvo bylo zaražené, netleskalo se. V prvním obraze poučil diváky Erich Ponto sugestivním způsobem o svém podivném obchodě, při němž musí dostat lidi do nepřírozeného stavu, aby byli ochotni klopat. Odmítnutí obrazu bylo zjevné. Pozoroval jsem, jak se mému sousedovi třepou kolena. Začal obraz svatební noci. Žádné komické místo nezabralo, diváci jako by zamrzli. Teprve po zazpívání Dělového songu herci konečně prorazili. Nejenže hlediště roztálo, ale dostalo se najednou přímo do varu. Tleskáním, dupáním, voláním si žádalo opakování. Před představením jsem jakékoli opakování songů zakázal jakožto neseřízní. Obecenstvo však nenechalo hrát herce dál, ti se bezmocně dávali do mé lóže, takže mi nezbyvalo, než dát souhlas k opakování. Počínaje tímto okamžikem byla každá věta a každá nota úspěchem...“ To bylo 31. srpna 1928. Popěvky z hry se bleskurychle rozšířily, hvízdal si je na ulicích každý uličník, vypukla přímo „krejcarová móda“, tak např. vznikl

bar téhož jména, kde se nehrála žádná jiná hudba nežli ta krejcarová, tj. Weillova, vznikly tapety s postavkami ze hry a bůhvíco... herci se rázem proslavili a stali se miláčky metropole, odborníci mluvili o brechtovském a weillovském stylu a ujišťovali kdekoho, že nikdy nepochybovali o tom, že to bude senzace...

K hudbě

a) Připomeňme si autorova slova: *“Hudba v této hře nemá se vzdávat ničeho z běžných narкотických půvabů. Stává se takřka jako rozšiřovatelkou špíny, provokatérkou a denunciantkou.”*

b) Brecht připomíná, že by bezpodmínečně a ostře měly být od sebe odděleny tři roviny: 1) střizlivá řeč, 2) vzletná řeč, 3) zpěv. To je myslím veledůležité zjištění, které by pomohlo k orientaci v celém půdorysu inscenace.

c) A právě pro zpěv platí: když herec zpívá, mění funkci. Brecht to formuluje velmi ostře: *“Nic není odpornějšího než herec předstírající, že si ani neuvědomuje, že právě opusťl půdu střizlivé řeči a že zpívá.”*

d) Brecht pokračuje: *“Pokud jde o melodii, neříká se jí herec slepě; je naopak dobře možné ‘mluvit proti rytmu hudby’, který pramení z tvrdošíjné, na hudbě a rytmu nezávislé a neúplatné střizlivosti. Splyne-li s melodií, pak se to musí stát událostí.”* Opět důležitá poučka!

e) Lakonicky: Herec musí nejen zpívat, ale i zpívajícího předvádět. Tedy: předvádějíci má být předváděn.

K jednotlivým postavám

Macheath:

a) Citát: *“Asketický intelekt na ostří nože s prudkým střídáním řezavého a podlízavě tichého tónu.”* Podtrhují: *„s prudkým střídáním!”*

b) Brecht předpisoval, že Macheath nutno předvádět jako měšťácký zjev. *“Záliba měšťáka v lupičích pochází z mylné domněnky, že lupič měšťákem není. Tento omyl má svůj původ v omylu jiném, totiž v tom, že měšťák není lupičem.”* B. klade otázku, není-li mezi nimi tedy žádný rozdíl a říká: *“Je. Lupič občas není zbabělý.”* Grossman upozornil na důležitost této věty, totiž že je v ní skryta *„autorská sympatie”*.

c) Obchodník Macheath chce omezit krveprolévání na minimum. Při tom si pěstuje pověst romantického hrdiny! A zároveň pedanticky dbá na své měšťácké zvyklosti (jako je pravidelná návštěva nevěstince)! To je jedna z mnohých tzv. nedůsledností, ve skutečnosti bohatostí hry.

d) Na Mackieho se hodí nejlíp jedna z charakteristik celé hry: *“Tón agresivní melancholie, drzého půvabu a brilantní provokace.”*

Polly:

- a) Soupeř v popularitě silně s Macheathem. Už za Gaye byla rázem hvězdou Londýna.
- b) Důležitá u ní „škála pocitů“. Nestojí nikdy mimo, brechtovsky, jak se říká, nýbrž neuvěřitelně rychle, rázem, se otočí, rozvine předchozí postoj a zaujme jiný. Zprvu dceruška, která hledá potěchu u silného muže, láska na první pohled, a prask: na svatbě tancuje za chvíli na stole!
- c) Etapy její maloměšťácké mentality, jejího vývoje: upřímnost, naivita, chladný čumák, brutální gesto, pak uvážlivost budoucí bankéřky, prostě: dcery svého vykutáleného otce.
- d) Nezapomeňme, že obraz 7 (Vězení v Old Bailey) považuje Brecht za „vložku pro takové představitelky Polly, které mají dar komiky“.
- e) Ernst Bloch o jednom místě ze songu Pirátské Jenny: „Nebeský ženich zjevuje se tu schubertovské jeptišce, která je tu Pirátskou Jenny, a její „Hopla!“ je tak apokalyptické, jak jen si lze představit.“
- f) Ještě charakteristika Polly z 2. Strehlerovy inscenace: „Švitořivé dítě, jemuž se povely a kopance daří stejně tak jako obchodní zdatnost – navzdory lásce a strastem.“

Peachum:

- a) Jemu věnoval Brecht ve svých poznámkách téměř vyčerpávající studii, takže nebudeme nosit dříví do lesa.
- b) Cynická převaha toho, jenž všechno a všechny prohlédá a proto má v ruce lepší zbraně.
- c) Kdesi se popisuje Peachum jako téměř nehybný mužiček, který své velké obchody provádí jaksi mimochodem. Jako by to byl podomácký koníček. Flegmaticky.
- d) Záležitost je jeho zacházení s biblí – ať už v citátech nebo s připoutanou knihou na řetízku.

Peachumová:

- a) Její podroušenost je zároveň i hrou na podroušenost. Ty polohy by se měly viditelně střídát.
- b) Veliké razantní výlevy se střídají s příčinlivostí paní šéfové, která ví, kdy nasadit správnou intriku.
- c) Někdy se do jejího pojetí promítá erotický rys: nemá už zájem na svém muži, ale vybírá si (nebo aspoň zakoketuje) z mladších zákazníků. (Škrtnutá scéna s Filchem, kterého nově angažují.)
- d) „Nějaká“ podobnost s Polly, která je obchodně nadána po otci, a po matce jak? Staré posudky jsou v těchto výkladech poněkud skoupé. Mezi řádky čtu, že v jednom představení přejímala matka od dcery a naopak gestikulaci v exaltovaných scénách. Patrně i ječivý rejstřík ve vypjatých místech.

Jenny:

- a) Popis představitelky z druhé Strehlerovy inscenace Krejcarové opery: „Bordelový vamp s černou pážecí hlavou a černými lesklými šaty, v bílé tváři obrovské oči a téměř černé rty, s hlasem a tělem, které jsou s to vyjádřit vše: něhu i ordinérnost, hanebnou naivitu i zláskanou tvrdost, vědoucnost i hadovitou indiferentnost. Oživila celé sociální a dobové panorama“.
- b) Jinde čteme o jiné Jenny: „Jakoby z této doby.“
- c) Ukázat Jenny jako hluboce rozpornou bytost. Na jedné straně velmi trvalá milostná náklonnost, na druhé straně vydá svého milého katovi, a to stejně tak ze žárlivosti, ze msty, jako pro peníze.
- d) Střídání polohy profesionální a tzv. čistě lidské!

Brown:

- a) „Lasička státní moci.“
- b) Korupčnost mu čouhá z každé kapsy.
- c) Vypracovat staré vojenské kamarádství, kumpánství mezi Brownem a Mackiem. To je vlastně jeden z mála tzv. lidských momentů. Muži vědí, že tyhlety solidární vztahy existují a mají trvání.
- d) Brown – podle BB – „zjev velmi moderní.“ Platí i dnes!
- e) Samozřejmě také dva zcela odlišné postoje (možná i fyzicky): soukromník, starý kumpán z vojákování někde v koloniích – a na druhé straně představitel moci, která dbá o pověst stejně svědomitého úředníka jako „ostrého hocha.“

LK + AH na okraj inscenace v Brně a v Ostravě 1987

Názory Bertolta Brechta na nové uvádění Krejcarové opery jsou dobře známy. Formuloval je 25. října 1955 v rozhovoru s italským režisérem Giorgio Strehlerem a tisknou se většinou jako součást „aparátu“ hry. Brecht je v nich velmi tolerantní, připouští nutnost eventuálního zaktualizování i dalekosáhlých změn (např. přesunu místa děje mezi italské vystěhovalce v New Yorku kolem 1900), ale s vlastním novým výkladem nepřichází.

Když se na obzoru objevila možnost brněnského a ostravského nastudování Krejcarové opery, měli jsme nad textem hry dlouhá sezení. Rovnala se pečlivému zvažování všeho, co tam musí být, nemusí nebo jen může být, ale i toho, co je napsáno „mezi řádky“. Z mlhy prvních úvah – zpovzdálčí, opatrně, tápavě – se inscenátorům často začíná zvolna prokreslovat přibližná jevištní podoba inscenace. Vždyť slovo divadlo je v češtině od slovesa dívati se, tak jako slovo Schauspiel či Schaubühne souvisejí v němčině se slovesem schauen. Kdo se dívá, byť v duchu, ten vidí. My zprvu viděli vše vyvedeno „šedá na šedé“ se trpytí-
vostí umělých hmot konzumní společnosti. U Peachuma jsme pak neviděli účetnický pult a regály nacpané haraburdím, nýbrž veliký a docela prázdný psací stůl, jak u nějakého ministra,

a kolkolem žádné regály ani šatny. Předepsanou konírnu, v níž se odehrává svatba, jsme jistě neviděli, ale ani se nám nezdála garáž, do níž se tato scéna dnes obvykle situuje. Spíše se nám rýsovalo skladiště exkluzivního zboží s barevně hýřivými obaly beden a na pozadí dokonalá, leč tichá mechanika výtahů, posuvných pultů a jeřábů. Žádné „vidění“ se nedostavovalo u kriminálu: tradiční svízel s mřížemi...

Vynořil se dávný nápad: herci by se „rozpomínali“ na staré písně, přerušovali by zřetelně dialog, odloživše klobouky či saka, a „v civilu“ by si napůl zazpívali, napůl odříkali dávný slágr: citovali by jej!! Takováto metoda citace by byla přece veskrze brechtovská a dovolila by dalekosáhlou aktualizaci, herci by si ze starých textů mírně utahovali, maličko by je ironizovali, a nebylo by nebezpečí, že by se staly smrtelně vážnou součástí hry.

Všimli jsme si mimořádné frekvence slova zločinec. Všimli jsme si široké škály projevů korupčnosti. Jak prolézá všemi a vším, jak je pohnutkou většiny akcí. Stále jsme si připomínali starou zkušenost: je-li u děl druhu Krejcarové opery kritická tendence potlačena, zbyvá trýpytivý efekt – ale víc nic. Pak je z toho „Brecht na zlatém talíři“, estetizující záležitost, která však text neobjektivizuje, ale neutralizuje, ne-li likviduje. Byť estetizujícími prostředky! Zbyl by „klasik, který už nikoho nebolí“. Záhy jsme si uvědomili, že gangsteriády tohoto ražení jsou – měřeno dneškem – vlastně dětinské. Že dnešní skutečnost mnohonásobně překonala takové příběhy. Jak k nim tedy přistupovat? S celou škálou bohatě rozrůzněných ironických postojů a postupů, odpovídali jsme si. Za předpokladu ovšem důmyslného rozložení akcentů na tomto pověstně mnohovrstevnatém půdorysu.

Připomínali jsme si také pozapomenutý fakt, že Krejcarovou operou vrcholí Brechtovo první období, tzv. divý BB, údobí, kdy byl vskutku prokletým básníkem. Jako Rimbaud, Verlaine a jiní. Proto se tak opřel o verše středověkého otce proklatců – o Villona. A proto se tato poezie měla také prolnout do inscenace. Např. tam, kde dialog není prostě plynulý „ping-pong“, kde postavy nemluví, „jak jim zobák narostl“, nýbrž se „odpoutají“, a to podle zákonitostí poezie. Tak tomu bylo ve všech hrách, které Krejcarové opeře předcházely, zvláště v Baalovi a ve hře V džungli měst (u nás dosud nehrané). Není to na české poměry nic zbrusu neobvyklého. To je např. Vančurův postup v Rozmarném létě nebo v Hrdelní při.

S vědomím, že nejvhodnějším místem pro přemíru nápadů je koš, jsme opět na vše zapomněli, neboť celou naši pozornost na sebe soustředilo žebračké prostředí procházející celou hrou. Zadržovali jsme o ně vždy znovu a stalo se z toho skoro trauma – zvláště když jsme si vybavovali tolikerá ztroskotání českých inscenací, pro něž se z fondů garderob vyhrabal kdejaký staroromantický cár, takže naftalínový pach veteše jako by automaticky prostoupil celým představením a odsouval vše nezadržitelně na koleje „dojímání“, srdceryvného „prožívání“ anebo přinejlepším „plytké roztomilosti“ (Strehlerův termín).

Pak jsme se náhle rozhodli: žebračky definitivně škrtnáme. Tedy žebračky jako profesi i jako kompars, jako dav. Negace je snadná, jakmile si však člověk položí otázku, co s touto vrstvou v celé struktuře hry, nastávají notorické svízele. Kdo bude např. nyní nátlakovou skupinou proti policejnému řediteli? Zdálo se nám, že by to mohly být dívky, to by mělo váhu a důležitost a nemusilo by to sklouznout jen do legráček. Peachumův „krám“ se nám postupně změnil ve firmu předstírající péči o nezaměstnané inteligenty. Konfident Peachum tyto důvěřivé chudáky kulantně okrádá i udává. A dodatečně – když už jsme transakci průběžně provedli v textu, ostatně poučení Brechtovou prací s klasiky – nám došlo: bezděčně jsme se vrátili

k předloze Brechtem adaptované, totiž k Žebračké opeře Johna Gaye z roku 1728. Tam Peachum rovněž není žádný „král žebračků“, nýbrž podvodný advokát, jenž prodává nejen kradené zboží, nýbrž i zloděje. (V starším českém překladu Gaye se jmenuje Práskač, v nejnovějším Spitzel.) A když se nám tak nově zkonkretizoval Peachumův podnik, pochopili jsme další možnost skrytou v soukolí hry: Peachumova opilá žena si z bývalého povolání štětky ponechala – ovšem tajně! – i svůj „krám“, svůj kšeft, totiž bordel. Tam chodí „inkasovat“ a proto houf děvek nakonec tak snadno zmanipuluje! A Macheathova banda se nám náhle jevila jako perfektní „mordkomando“. Aktuální termín schopný přispět k výkladu hry! Pokud pak jde o Polly, četli jsme její text po okolních škrtech jako text jediné „vývojové“ postavy hry. Nápad, aby právě ona zpívala hned úvodní Morytát o Mackie Messerovi, nám odhalil další a další netušené polohy této centrální postavy.

Podtrženo, sečteno: aniž jsme použili širočiny, stěžl sklape!u!, přesunuli jsme poněkud akcenty, jak se říká. „Změny“, jejichž nutnost Brecht pocítoval už před více než třemi desetiletími, se posléze sloučily v eliminaci žebračkého prostředí a v jeho nahrazení jinou firmou. „Kritické zacílení díla“ se bez pseudoromantického hávu rozhojnilo a zaktuálně. Možnosti ironického úhlu se rozmnožily.

Kdyby se dosáhlo určitého stupně radosti ze hry, uvolnil by se další prostor i pro akcenty jiného druhu.

A ještě...

Krejcarová opera, hra nerozlučně spjatá s Weillovou hudbou, je pověstná svou mnohovrstevnatostí. Byla Brechtovým prvním a největším úspěchem a byla a je i zdrojem nejkřiklavějších dramaturgických, inscenátorských i hereckých nedorozumění. Neboť tu od nepaměti sváděla exotičnost polosvěta, lupičská romantika, sentimentální „prožívaných“ songů. Agresivitu hry pravdaže trochu tlumila mimořádně hustá kumulace Brechtových zálib, které si umínil ve hře předvést a často i ironizovat: teatrální romantičnost, smysl pro dobrodružnost, pro smyslovost i smyslnost, pro vitalitu, ale i melancholii, pro ostří, ale i cynismus, pro morálku příběhu, ale i pro amorálnost. To vše vytváří bohatou, plnokrevnou hru. Základní rovnice „Lupiči jsou měšťáci – jsou měšťáci lupiči?“ sugeruje odpověď: Ano. Ve hře jsou však víceméně překryté cenné Brechtovy sociálněkritické postoje. Na příklad dva důležité verše ze závěrečného chorálu prostě pohlcuje hudba:

Bezpráví m a l é neproňásledujte...

Bandity v e l k é hořte do úpadu...

Textově i hudebně znamenitou Baladu o sexuální porobě od samého začátku odsuzovali jako pouhou „sviňárnu“, takže se ani nedostala do klavírního výtahu. V druhém finále anebo ve verších těsně před popravou se skrze songy výjimečně prolamuje přímo autor s výzvami prudké razance. V Krejcarové opeře vrcholí Brechtův zájem o postavu François Villona. Doslova anebo v parafrázi montuje do textu několik set veršů z jeho balad, ale všelicos i z jeho „jako-byživotopisu“. Takže lupič Macheath, jenž nakonec přejde do bankovníctví, hovoří občas jako básník a lupič Villon! Chápala-li se hra předtím jako jakási mýtizace zla, dnes se chápe spíš jako jeho demystifikace.

VZESTUP A PÁD MĚSTA MAHAGONNY

Tak jako od Fausta existuje i Urfaust, tedy raná, kratší, sevřenější, ale i syrovější podoba, existuje i od opery Vzestup a pád města Mahagonny jakési „*Urmahagonny*“. Nese podtitul „*Songspiel*“ (tedy hra se songy) a její jádro tvoří šest songů z rané tvorby, mezi nimiž jsou zárodečné dialogy. Předepisuje se provedení v boxringu, efekt později mnohokrát opakovaný... Když se tento dosud trochu romantickocynický „žert“ poprvé uvedl, pochopila jen hrstka lidí, že je to vlastně „děsivý a burcovný apel na naše svědomí.“

Historie německého divadla je velmi bohatá na řádné skandály. Lipská premiéra opery Mahagonny se tu řadí mezi výtržnosti přímo špičkové. Popsal ji v posudku téměř beletristickém Alfred Polgar. Pro zajímavost aspoň úryvek: „... *Muž za mnou promluvil sám k sobě: „Čekám jen, až se objeví Brecht“ – a olízl si rty: být připraven, to vše. Válečné volání, na některých místech trošku boje zblízka. Syčení, potlesk, jenž zněl nevrle jako symbolické facky syčícím divákům, nadšené rozhořčení, rozhořčené nadšení páté přes deváté...“* A tak podobně dále ještě na třech stránkách. Světová hospodářská krize se tehdy rozbíhala naplno, výmarská republika konečně pocítovala, že nacistické nebezpečí je „cośi vážného“, ale operní publikum si nechťelo nechat líbit, aby někdo cloumal jeho špatným svědomím. Pobavené přijetí Krejcarové opery (které Brechta trvale trochu zlobilo) se neopakovalo. Všichni totiž chápali nebo aspoň pocítovali, že Mahagonny je grandiózní provokace, že jim tu někdo nepřetržitě nadává a říká jim, že lidé jsou horší než tajfuny. Brecht v tomto textu (a Weill v hudbě neméně, podle některých dokonce více) se loučil s celou jednou epochou, Brecht si přestal dělat aspirace na „prokletého básníka 20. století“ a začal studovat marxismus. Neodolal však krásnému svodu předtím ještě všechno podtrhnout a sečíst v hyperbole, která se záhy změnila v realitu.

Stvořil si opět jednou fiktivní zemi a fiktivní město, tentokrát v Americe na pacifickém pobřeží, ale nikdo nepochyboval o tom, že má na mysli Německo. A celý kapitalistický svět. Kurt Tucholsky, nepřítel Brechtem nadšený, mu vyčetl, že to není ani včerejší Klondyke, natožpak Německo 1930. Nanejvýš prý „stylizované Bavorsko“. To odpovídá možná zčásti Malému Mahagonny, velké opeře však stěžejí. Ta totiž strhla všechny fasády s obrovskou vehemencí a rozkošným randálem, aby odhalila prázdnotu pekla na zemi, pekla, v němž místo desatera vládné čtvero, totiž zranění, milování, box a chlast, pekla, v němž se smí všechno smět, jen bez peněz člověk nesmí být. Co obraz, to velkolepá, básnický sugestivní nadsázka až po konečný soud (jeden z mnoha v Brechtově dramaticel), kde se za těžké zločiny lidé osvobozují a za nezaplacení tří lahví whisky a rozbití jedné záclonové tyče se odsuzují na smrt. Nacisté „vidoucně“ žádali stažení opery jakožto „šmejdou nehodnotného a nemravného obsahu“! Berlínské provedení s osvědčeným týmem však našlo už i nadšené publikum přicházející na chuť „*tristnímu veselí*“ i „*temperamentnímu nihilismu*“ opery, která Brechtovi posloužila i k napsání „*poznámek*“ je to mnohem spíše zásadní a zavile formulovaná studie o jeho pojetí divadla v konfrontaci se starým tzv. dramatickým divadlem. Tento teoretický text vznikl už souběžně s rozpracováním teorie i praxe tzv. naučné hry...

Už tehdy bystří duchové rozpoznali to, co si Brecht nechával lstivě pro sebe: že jako nejintenzivnější předloha stojí na pozadí Mahagonny bible. Kniha – o níž Brecht v těch letech prohlásil, že patří k jeho četbě č. 1 – se tu bod za bodem převrací naruby. „Morální opora“ kapitalismu se ukazuje jen jako chatrné lákadlo pro široké masy. Zdá se, že právě tyto analytické

znaky, hudbou ještě znásobené do neuvěřitelné rafinovanosti, umožňují opeře trvalou životnost. V roce 1970 např. i „dobyta Brodwaye“ a o sedm let později i vychodního Berlína ve vynikajícím, strhujícím provedení.

Více než půlstoletý odstup tedy ukazuje, že ve Vzestupu a pádu města Mahagonny podařilo se Brechtovi na výmluvné kulise Divokého západu nejen v mravolichných obrazech načrtnout – jak se psává – „podobnosti o kapitalismu“ první třetiny 20. století, nýbrž v drsných tazích namalovat monumentální obraz o krizi kapitalismu a jeho budoucích podobách.

Na čem pracujete? ptali se pana Keunera.

Pan Keuner odpověděl: Mám velice mnoho práce, chystám svůj další omyl.

(III)

NAUČNÉ A CVIČNÉ HRY A JINÉ

ŠESTICE

Nedosti na tom, že Brecht způsobil svým termínem „epické divadlo“ tolik zbytečných nedorozumění, vedoucích ke zplytčení jakékoli diskuse, takže přemýšlel o jeho záměně za jiný termín, on předtím také vymyslel pro kratší hry vznikající od roku 1929 slovo „Lehrstück“ a přímo si jím zatarasil cestu ke spoustě lidí, kteří to slovo „jen tak“ zaslechli – a těch byla většina. Překládá se u nás buď jako „naučná hra“ anebo jako „hra didaktická“, možný by byl i termín „učební hra“, i když to je vlastně „Lernstück“, teoretici připouštějí, že právě tento termín by byl dokonce bližší Brechtovým záměrům. Zůstaneme u termínu „naučná hra“ – slovo „didaktický“ je natolik zatíženo protivně preceptorскими asociacemi, je to vtělený ukazovák!, že bychom opět strávili zbytečný čas odklizením slovních nedorozumění a rozpravou toliko terminologickou. Ostatně instinktivní („citově podložený“) odpor vůči „Brechtovu didaktickému divadlu“ – – – to není jen specificky česká, ale přímo celosvětová záležitost a dá se dnes doložit na každé druhé knize z nespočetné sekundární brechtovské literatury. Je to poněkud nepochopitelné především v tom, že není přece důvod, proč vymyčovat i eventuální didaktickou funkci, proč ji soudobému divadlu odpírat a zapovídat, když v minulosti se objevovala nejednou a leckde a nadlouho a není tedy proč ji „jednou provždy“ škrtnat. Za druhé plyne odpor vůči „Brechtovu didaktickému divadlu“ z mnohem jednodušší příčiny, totiž z fatální neznalosti jeho naučných her i z neznalosti teoretických poznámek k nim.

Té hrstce lidí, kteří se včas obeznámili s naučnými hrami i s teorií o nich (jíz podstatně přibývalo teprve v sedmdesátých letech), imponovalo většinou Brechtovo údobí naučných her jako pokus, jako experiment zcela mimořádné, vzácné jednostrannosti a důslednosti: pro zcela nová poslání byl vytvořen zcela nový jazyk a verš, onen asketicky ostrohanný „litinový styl“

tvrdě a ostře hnětoucí význam, styl pracující neobvykle umístovanými meziveršovými předěly, svou urputností přímo vtahující posluchače do procesu vzniku a pohybu myšlenky. Nejasný zůstával společenský dopad tohoto experimentu, který mohl trvat jen krátce, neboť byl politickými událostmi z počátku roku 1933 přímo přetrat. Mimořádně abstraktní jazyk poznámek k těmto hrám ztěžoval jejich zařazení do souvislosti celého díla i do souvislosti teorie epického divadla. Pojem naučné hry se jakýmsi samopohybem enormně rozšiřoval, takže se začalo tvrdit, že vlastně všechny Brechtovy hry od roku 1929 jsou „naučné“. Dokonce i jediný zasvěcený soudobý vykladač, jímž byl Walter Benjamin, řadil mezi naučné hry např. i Matku, naznačil však, že Brechtova naučná hra je „zvláštní případ“ v mnohem širším rámci teorie epického divadla. Doplňme: naučné hry tvoří uzavřený celek her bezprostředně na sebe navazujících a lišících se od ostatních, které vznikaly i souběžně. Tyto „ostatní“ hry patří mezi tzv. Schautücke (tj. hry na dívání) a liší se od Lehrstücke (tj. her určených k učení) především tím, že se obrací k širokému, každý večer se měnícímu publiku „konzumentů“, kdežto naučné hry jsou určeny účinkujícím, „producentům“. Jejich smyslem není „poučování“ diváků, nad nimiž exceluje vešlechytrý autor a režisér, nýbrž učít se mají sami herci. Naučná hra jim k tomu dává možnost, „arénu“. Pojem epického divadla je tedy – opakujeme a podtrhujeme – nadřazen pojmu naučné hry. Pokud se Brechtovy naučné hry chápaly jako pomíjející epizoda na jeho umělecké cestě, jako pomínutelné svědectví mylné periody, jako naivní agitprop, ne-li jako vulgárně marxistická přechodná fáze, mívá tyto soudy bezpečně mimo cfl. Brecht sám napsal svou nejzávažnější stať o naučném divadle až roku 1938, kdy už mělo být po všem, a nemínil ji jako resumé uzavřené kapitoly, nýbrž jeho 18 vět danou problematiku vlastně teprve otevírá. A svou nejpodstatnější naučnou hru Opatření označil několik hodin před smrtí jako „model pro divadlo budoucnosti“.

Šestice naučných her vznikala v rozpětí let 1929–1934/35 a Brecht je zčásti zařadil do stroje šedivých sešitů s věcným názvem Versuche (Pokusy). K uzavřenému celku těchto šesti her se svým rázem druží ještě několik málo fragmentů (faterovský fragment, fragmenty Zlý asociál Baal a Obchod s chlebem, který však asi měl být spíše epickým divadlem) a námětů či plánů.

Zásadu, že naučná hra je pouze pro účinkující, nelze chápat jako dogma. Brecht se také nijak nebránil, aby se „kvůli možnostem demonstrovat naučné hry“ tyto kusy nepředváděly před publikem; mělo však vždy být aktivní! Tak hned Let přes oceán si žádá, aby publikum bylo připravené a dále se cvičilo. Nejlíp by se hodili žáci jedné třídy: kompaktní celek. (Navíc tu Brecht v době, kdy rozhlasová hra teprve tápavě hledala svou specifčnost, vytvořil experiment dodnes řádně nevyužitý, určený však masám posluchačů!) V Badenské naučné hře o srozumění se publikum učilo během hry. „Předzpěvák“ pro ně předříkával věty, promítaly se i noty. Kdo říká ano a Kdo říká ne se přímo označují jako školní opery, tedy pro žáky, kdežto kých pěveckých a recitačních souborů, hrané scény předváděli žáci nebo dělničtí ochotníci. Hra Výjimka a pravidlo v určení role publika kolísá, v raných verzích se tam však počítá s chórem i protichórem a herci se obrací k publiku. V náčrtech k Horátům a Kuriátům jsou zaznamenány „rozhovory“ mezi chóry a diváky.

I když Brechtova práce na naučných hrách byla politickým zvratem násilně převrátná a dramatik nemohl nepřesunout svůj zájem na protifašistický boj v nejširším slova smyslu, tvořil šestice vzniklých her bezděčně uzavřený celek a jako takový jej v souvislostech celého

Brechtova díla nutno chápat. Vše se tu na sebe váže, posuzování jednotlivé hry bez ohledu na ostatní může vést a většinou vždy vedlo k nejhrušším zkomoleninám, ba fantasmagoriím. První naučná hra *Let přes oceán*, dokument o dobývání přírody člověkem, končí Zprávou o dosud nedosaženém (V 1. verzi: nedosažitelném). Následující Badenská naučná hra o srozumění touto zprávou (jen s nepatrnou variací) začíná, jenže se už jmenuje *Zpráva o létání*. Izolovaně posuzován je vlastně *Let přes oceán* nezřízená chvála technického pokroku. Avšak v Badenské naučné hře je důležitý verš, který se stává východiskem ke společenskému ohledání problému: „*Chleba tím nezlevnil.*“ A objevuje se klíčový termín: srozumění. A to všeobecné. Které však nestačí. V školní opeře *Kdo říká ano* se i otázka po srozumění konkretizuje: řeší přesně situovaný případ bytí a nebytí; a nezbytí. V textu jedné z četných, až nepřehledných verzí je verš, jenž umožňuje uvidět i rub mince: „*Mnozí jsou srozumění s nesprávnými věcmi.*“ I vzniká varianta téže hry, odlišná od první jen v několika klíčových místech, tentokrát pod názvem *Kdo říká ne*. A Brecht doporučuje, ba žádá, aby se hrály vždy obě verze po sobě. Reiner Steinweg, jenž v 70. letech významně přispěl k poznání skutečné podoby a funkce naučných her a o jehož bádání se z dobré poloviny opíráme, k tomu poznamenává, že „v každém ‚srozumění‘ s rozhodnutími nějakého kolektivu musí jako možnost zůstat ‚uschován‘ protiklad, nemá-li se postoj srozumění otočit ve fašistický (‚bezpodmínečná poslušnost‘)“. Ve hře *Opatření* používá Brecht obdobného příběhu jako v dvojici školních oper. Problém srozumění (to slovo se v krátké hře opakuje patnáctkrát!) se dále prohlubuje. Situace je ještě konkrétnější, neschopnost dialektického myšlení vede Mladého soudruha do situace, v níž jeho usmrcení je vůči kolektivu jediným možným opatřením. Výjimka a pravidlo je další variací tohoto tématu a končí osvobozujícím rozsudkem soudu: kupec zabil svého nosiče, přestože byl „*proti všem pravidlům*“, „*výjimečně*“ neviný. Což vykořisťovatel nepředpokládal. V rukopisném 2. dílu téže hry zabíjí dělník pána, o němž předpokládá, že je zlý, ačkoli je „*výjimečně*“, „*proti všem pravidlům*“ dobrý. Ve společnosti určené třídním bojem je pravidlem, že v „*obou případech se laskové chování nedalo očekávat, a vražda v domnělé sebeobraně je dané řešení.*“ (Steinweg). Horáty a Kuriáty autor později sám označil za „*naučnou hru o dialektice*“: odehrává se v trojúhelníku příroda – poznání – sociální pozice (=poměry), jemuž v jedné z verzí Badenské naučné hry odpovídá trojúhelník svět – pravda – lidstvo a v revolučním postupu pak zlepšení – zdokonalení – změna. Jako celek tvoří tedy šestice naučných her soustavný – řečeno Brechtovými slovy – „*sociologický experiment*“.

V některých z Brechtových naučných her se zřetelně projevuje působení japonského a čínského divadla. Traduje se, že prostředníkem k japonské kultuře bylo dílo Paula Claudela (nic nevdá, že stál světovým názorem jinde, „patron“ Brechtovy fiktivní Indie Kipling byl dokonce „básník britského imperialismu a kolonialismu“!), prostředníkem k Číně pak nejen dílo, nýbrž osobnost básníka Klabunda, překladatele čínského Křídového kruhu i čínské lyriky. Tyto vztahy musí literární historie teprve probádat. Jisté je, že „předlohou“ her *Kdo říká ano* a *Kdo říká ne* byla japonská nó-hra. Pouchme se aspoň heslovitě o její podobě a významu: „*Hry nó jsou dramatické básnické vize, jejichž osnovu spíše než děj tvoří jedna nadčasová lidská situace nebo emoce, nazíraná z mnoha úhlů pozemské i nadreálné existence. Svěbytným, zhuštěným způsobem je sdělen pouze výsek osudu postavy, známé většinou z legendy nebo z historie. Hry nó jsou jevištním vyjádřením filozofie krásy, formulované*

zkratkou a náznakem, jednoduchou uměřeností a hlubokým souladem člověka s přírodou v její věčné proměnlivosti“ (Dana Kalvodová). Brechta jistě zaujalo, že v původní podobě byla hra nó tanec, kterému předcházela dialog, v němž se vysvětloval význam tance i důvody, proč se tančí. Hec hry nó někdy přímo oslovoval publikum a celý děj hry byl vlastně rituál s jasným didaktickým účelem. Brecht musil být jistě fascinován i výtvarnou stránkou her nó: prázdné jeviště s minimem rekvizit, stylizované pohyby, na tváři herce často maska, hudebníci i chór seděli viditelně na jevišti. Hlas japonského herce „*komíhal lyricky mezi mluvou a zpěvem a fungoval jako nějaký hudební nástroj*“. To vše zasáhlo Brechta natolik, že je asi jen malá nadsázka, tvrdí-li jeden z monografistů, že „lze téměř říci, že Brechtovy vlastní naučné hry jsou vlastně hry nó, přesazené ze souvislosti 14. století do přítomnosti: buddhistickou nauku nahradila marxistická dialektika“ (Frederic Ewen). V nó-hře *Taniko*, která je předlohou obou školních oper, se jedná o příběh rituální pouti buddhistické sekty, k níž se připojí chlapec, který se chce pomodlit za nemocnou matku. Sám však onemocní, „*pozbude nutně čistoty*“ a ritus velí, aby byl svržen ze skály. Předloha, kterou měl Brecht v ruce, byla nejen překladem, nýbrž už i zpracováním: rituální nuance byly jako nepřeložitelné vynechány. Brecht pokračoval v úpravě směrem k zesvětštění. „*Mýtické nahradil racionálním.*“ (Peter Szondi) Z pouti je vědecká expedice, chlapec jde matce pro lék atd. Brecht předložil první verzi této hry skutečně školákům a podle jejich připomínek vznikla druhá hra: *Kdo říká ne*. To, co dosud přetrvávalo z iracionalismu předlohy, zcela zmizelo. V následující hře *Opatření* se však rozvádí dále a důsažněji. Navzdory antické látce opírá se hra *Horáty a Kuriáty* hlavně o čínské divadlo. Brecht se s ním obeznámil v Sovětském svazu, kde shlédl pohostinská vystoupení slavného čínského herce Mei Man-fanga, jehož postupy později i teoreticky zpracoval ve stati *Zcizující efekty v čínském hereckém umění*. V Horátech a Kuriátech převzal Brecht od Čiňanů především některé výtvarné prvky: neutrální scénu, praporky=armády, ale i typ postav, které nejsou nikdy v transu, nýbrž vždy „*hrají*“. Text poskytuje mezi řádky i dosti možností pro eventuální užití artistických, ne-li artistických prvků – což v 30. letech v Evropě nebylo běžné.

Sporů kolem Brechtových her bylo vždy nespočet. Ale zdaleka nejvíce se jich nakupilo kolem hry *Opatření*. Před rokem 1933 byla uvedena i uváděna „koncertantně“, a to před velkým počtem diváků=účinkujících. Napadána byla už tehdy zprava, zleva i ze středu. Brecht na sklonku života zapověděl její uvádění: byl zřejmě nespokojen s tím, že hra zavdává podnět k najfantastičtějším a nejprotichůdnějším výkladům, že si příliš „*žije po svém*“. Jednou se chválí jako prototyp tragédie, jindy se haní jako příklad ahamánnosti atd. Základní nedopatření odstraňuje Brecht v rozhovoru, který s ním u příležitosti prvního francouzského překladu hry uvedl na jaře 1956 Paul Abraham. Zní zkráceně takto:

Brecht: Tato hra není ke čtení. Tato hra není k divání.

Abraham: A k čemupak?

Brecht: K hraní. K hraní mezi sebou. /.../ Pro pár chlapců, kteří si dají práci a sevcí to. Každý z nich musí přecházet z role do role. /.../ Pod touto podmínkou se smí do diskuse vmísit každý a dochází konečně k poznání – praktickému poznání – toho, co to je dialektika.

Brecht pak pokračuje prohlášením, že jeho naučné hry jsou „výlučně cvičení mrštnosti pro jakési atlety ducha, jakými musí být dobří dialektici...“

Abraham: Jinými slovy: poskytnete tu tréninkovou metodu, jakousi gymnastiku pro sportovce, jejichž svalstvo se tak má stát ještě pevnějším a ohebnějším, aby ho pak využili pro svůj zvláštní druh sportu? A nehodláte se starat o to, chtějí-li z nich být běžci, skokani, fotbalisté anebo cyklisté?

Brecht: Přesně tak.

Jakkoli Brecht relativizuje textovou stránku svých naučných her, je text – a zvláště u hry Opatření – jediné možnou cestou k jejímu výkladu. Dosud si např. téměř nikdo nepovšiml jazyka Mladého soudruha, postavy, která si podle některých interpretů jediná zachovala lidskou tvář, a proto musila zemřít. Při bližším zkoumání vychází najevo, že jazyk Mladého soudruha je složen z celé řady typických „ideologických“ rčení idealistického ražení: Mé srdce tluče pro revoluci; Jsem pro svobodu; Věřím v lidstvo... Zvláště slovům „víra“, „věřit“ se tu přikládá mimořádný význam. Jeho jazyk je tedy jen vnějškově radikální, nepromyšleně a zdánlivě revolucionářský. Naproti tomu je jazyk agitátorů přesný a věcný; skrytá, ale všudypřítomná je v něm dokonce i vrstva soucítění. Patří k překvapivějším zjištěním, že do něho prosáklý doslova či v parafrázi četné myšlenky z Leninovy stati „Dětská nemoc levičáctví v komunismu“, jež ostatně vyšla německy téhož roku 1930, kdy vznikala hra Opatření. Skladatel Hanns Eisler, který tehdy docházel po řadu měsíců od 9. do 13. hodiny do Brechtova bytu, kde kriticky diskutovali o každé řádce Opatření, zaznamenává, že oba – Brecht i Eisler – vydání Leninovy práce netrpělivě vyhlíželi a po vyjití „začali docela nově myslet“. Pokud jde o polaritu rozumu a citu v Opatření, všimněme si ještě, že ve chvíli, kdy Mladému soudruhovi chybějí argumenty, začíná prostě řvát – a myšlení je zcela ve psí. Takovými a podobnými – začasť filologickými – analýzami textu můžeme odstranit nejedno z chronických nedorozumění, která hra za sebou vleče jak potrhaný vdovský závoj.

Zopakujme si pro jistotu několik zásad o naučné hře, zásad, jejichž neobvyklost, ale i rozptýlenost v 90 tištěných Brechtových statích či výrociích a v neurčitelném počtu poznámek skrytých v rukopisné pozůstalosti způsobily, že dosud unikaly pozornosti (i odborníků) a bránily tak poznání:

Z pasívních posluchačů nutno udělat aktivní producenty, kteří pouze „nepřejímají“, nýbrž i „vysílají“. Tím, že je položeno rovnítko mezi konzumenty a producenty, nezkouší se tedy politické chování jakoby v laboratoři, nýbrž v politické praxi. Tzv. abstraktnost těchto textů je záměr, nechť je to být hotová „díla“, ale pomůcky k rozhodnutím. Estetická měřítká naučné hry jsou tedy jiná, nežli u „normální“ dramatické tvorby, včetně epických děl Brechtových. Mezi přísnou formou a volnou improvizací existuje estetické napětí. Jde o vztah mezi vědomím a skutečností, ne o etickou problematiku. Naučné hry umožňují velkou rozmanitost. Příklad: Při provedení Badenské naučné hry o srozumění pohybovali se autor a skladatel po jevišti a trvale do hry zasahovali. Autor veřejně určil klaunům místo pro jejich vystoupení, a když diváci s velkým neklidem a nelibostí reagovali na promítání filmu ukazujícího mrtvolu lidí, přikázal autor Mluvčímu, aby nakonec zvolal: „Opětovně promítání s nelibostí přijaté smrti!“ A film se opakoval.

Nad obzvláště ptažlivým, ale i obzvláště nesnadno interpretovatelným fragmentem naučných her (tento plurál je od Brechta) s názvem Zlý asociál Baal si poznačil Brecht roku 1941 myšlenku, že největší překážkou vleklé realizace je tu jeho vlastní definice socialismu jakožto „velikého Řádu“. Mnohem spíš prý je to „veliká produktivita“, a to, v nejčistším

slova smyslu, a v boji jde o to „osvobodit od všech pout produktivitu všech lidí. Produkty pak mohou být chléb, lampy, klobouky, hudební skladby, šachové tahy, zavodnění, plet, charakter, hry atd. atd.“ Myšlenka naučné hry vynořuje se dnes pod jinými názvy či bez nich na celém světě.

SVATÁ JOHANKA Z JATEK

Podhoubí této hry je mimořádně bohaté. Předně se zařazuje do dlouhé řady děl o Johance z Arku, z nichž Schillerova Panna Orleánská je snad neznámější. O tom, jak byl Brecht fascinován myšlenkou zpodobit heroický boj mladičkého dívčího stvoření se zlobou mocných svědčí i fakt, že se po Svaté Johance z jatek ještě dvakrát vrátil k obdobné látce: ve Vidění Simonky Machardové a v jevištní adaptaci rozhlasové hry Anny Seghersové Soud nad Johankou z Arku.

Za druhé nutno tuto hru chápat v souvislosti s dvěma Brechtovými zájmy druhé půle dvacátých let, to jest s jeho studiem hospodářského světa se všemi machinacemi a zvláště se snahou pochopit dění na burzách, téma pro laika velmi nesrozumitelné. K prvnímu tématu se víže několik fragmentů a her takzvané naučných (zvláště Obchod s chlebem je náčrt skoro dovršený), k druhému (Armáda spásy) mimo jiné hra Elisabeth Hauptmannové Happy End, k níž Brecht napsal a Weill zhudebnil několik klasických už songů. Kvůli oběma tématům se Brecht po svém zvyku obklopil enormní literaturou; pomeňme nepřehlednou naučnou literaturu a jmenujme aspoň dva romány: Močál Uptona Sinclaira a Obilní burzu Franka Norrisa. Zvláště ze Sinclaira převzal Brecht mnohé motivy a detaily a dokonce i jméno pro svého „masného krále a lidumila“: Mauler se odvozuje od to maul, což znamená rozsápání.

Štědrou zásobárnou nářeků a citátů je zvláště Schiller, jenž Brechta trvale podněcuje k parodickým (někteří říkají, přehánějíce, že polemickým) náběhům. Fausta díl druhý přispěl mimo jiné ke scéně nanebevzetí, z Goetha prostě nelze necitovat. Ojedinelý v divadelních souvislostech je Hölderlin. Mnohem později uhranul Brechta jeho překlad Antigony, ve 20. letech však spíše jeho ódická poezie. Závěr básně Hyperionova osudová píseň na příklad zní:

„....padají / trpící lidé / poslepu z jedné / chvíle do druhé, jak voda z útesu / na útes je vrhána / po léta dolů k nejistotám.“ V ústech jednoho z masných baronů se z toho stalo: „Cenám totiž / od kursu ke kursu bylo dáno padat / jak voda od útesu k útesu je vrhána / hluboko do nekonečna.“ V popisech burzovních bitev byl Brecht inspirován Homérem a Vergíliem, překvapivě se uvádí i Bernard Shaw. To už se však vzdalujeme doslovnostem do oblastí tzv. atmosféry.

K půvabům hry přispívá verš, který se v náhlých střizích střídá s prózou, verš přiklání se nejčastěji k půdorysu blankversu, při bližším zkoumání však zjišťujeme, že se místy prolíná s hexametrem, což ještě zesiluje mírně archaický a umný ráz těchto veršových pasáží, daný slovosledem i tzv. přesahy (verš končí většinou uprostřed vět, svár mezi veršovým a větovým řádkem je zdrojem významového napětí). Takovýmto jazykem se ve hře líčí a komentují hospodářské transakce – jako přírodní katastrofy, jako divá povětrnostní vyšínutí. Burza je tu džunglí a stezky v ní vroubí nesčetní mrtví.

Postava Johanky Darkové (Dark=d'Arc!) je jednou z Brechtových nejlásyplněji napsaných postav, v drsném, ostrohranném světě je vtělenou křehkostí; její jímavost nenese stopy sentimentality. Neboť je i věčná a chybná. Mauler, její úhlavní protihráč, průmyslový dravec i filantrop v jedné osobě, je prototyp Ameriky 20. let a patrně i dneška. Šťastně diferencované jsou postavy dělníků, ale i Černí Slamáci (to jest příslušníci Armády spásy), kteří tu zastupují element kolísající a nejistý, pochybný a sporný.

Hra Svatá Johanka z jatek má velice zvláštní úděl: těší se obecné chvále, její krásy (vzácně nebrechtovské slovo) oceňují i Brechtovi protivníci, a to jak umělečtí, tak političtí, ale její recepce je neuvěřitelně chudá. Patří k ní i rozhlasové vysílání její velmi zkrácené verze v dubnu 1932. Podíleli se na ní herci zvukných jmen: Carola Neherová, Helena Weigelová, Fritz Kortner, Peter Lorre. O reprázách nic nevíme. Divadelní verze se nabízel v Berlíně a ve Vídni – divadla se však omluvila pro „nevhodné politické klima“. Hessenské zemské divadlo v Darmstadtu ohlásilo pak premiéru na 25. leden 1933, protestovala však městská rada a vyhrožovalo se i jinak, takže ze záměru sešlo. Gustav Gründgens, herec a režisér, zpodobněný Klausem Mannem v klíčovém románu *Mefisto*, obdržel znenadání od Brechta tento telegram z 18. 1. 1949: „Vážený pane Gründgens! Roku 1932 jste mě požádal o svolení uvést Svatou Johanku z jatek. Moje odpověď zní ano. Váš Bertolt Brecht.“ Gründgens váhal, sondoval možnosti v Düsseldorfu a v Curychu, ale pak od této inscenace na dlouhá léta upustil. Teprve roku 1959 ji uvedl v Hamburku, hlavní roli hrála Brechtova dcera Hanne Hiobová.

Ze sporých dalších inscenací vynikla curyšská (1968) a mnichovská (1974). Všechna ta tři provedení patřila k úspěchům, většinou bouřlivým.

Jen jediné české divadlo zkusilo roku 1961 štěstí s touto hrou: ostravské. Režisérem byl Evžen Němec. Výsledek byl velice slušný, ohlas skoro žádný. Zato v myslích herců utkvěla tato ve všem všudy nová a nezvyklá inscenace dodnes. Divadlo pro herce? Proč ne?

MATKA

Východiskem této hry je román Maxima Gorkého, román, který v carském Rusku nesměl vyjít a šířil se – paradoxně – zprvu, to jest v letech 1906–1907, v Anglii a poté v Německu. Berlínské divadlo Volksbühne, blízké sociální demokracii, požádalo o dramaturgii Matky dramatika Weisenborna a svého dramaturga Starka, výsledek však nebyl uspokojivý, a tak byl o spolupráci požádán Brecht. Přestože byl v té době plně vytížen přípravou „projektu *Mahagonny*“ a textem Svaté Johanky z jatek, neodřekl, přibral k práci svůj tým (Slatan Dudow, Hanns Eisler, Elisabeth Hauptmannová, Emil Burri) a ze „zakázky“ se stala vášeň. Oba původní dramaturgoři s Brechtovými velmi radikálními zásahy nesouhlasili a od práce se odtáhli. Hra o revoluci roku 1905 se protáhla až do roku 1917 a nevyhýbala se ani problematice počátků 30. let, do hry se promítlo zklamání z nezdařilé německé revoluce po první světové válce i tzv. krvavý květen 1929, kdy berlínská policie utopila dělnickou demonstraci v krvi. Tvarově se hra stala „modelem“ vyhraňujícím se principu Brechtova epického divadla.

Nyní projevilo s touto podobou Matky nesouhlas divadlo, našlo se však jiné řešení a premiéra se v lednu 1932 uskutečnila. Jako režisér se pod inscenaci podepsal Burri, výtvarníkem byl Neher, titulní role byla triumfem Brechtovy ženy Heleny Weigelové. Divácky hra překvapivě

uspěla, kritika se rozpoltila ve dva tábory. Takzvaný měšťácký nenalezl na hře a inscenaci jediné pozitivum: „prastarý román zkomolený pro analfabety, popaprikovaný songy“ – příklad za mnohé, ještě mírný... Takzvaná marxistická kritika byla blahovolná. Vytýkala sice „měšťáckému synovi“ chabé znalosti dělnického prostředí, nebyla však odpudivě vševědoucí a pochopila, že podstatný je i nový tvar této hry.

Psal se však už únor 1932 a fašizace v Německu byla na postupu. „Protipozární policie“ vymýšlela záminky, jak narušovat představení. Netušila arci, že trvalým přerušováním jevištních akcí vnáší do inscenace ozvlášťující prvky: úspěch byl veliký, „nepopsatelně komický“. Brecht sám reagoval na kritiku obštrnými Poznámkami k „Matce“ s bohatou sbírkou nejkriklavějších citátů a s názornými, to jest dokládanými, náčrtly metod epického divadla.

„*Čirou katastrofou, zcela strašlivou*“ byla roku 1935 inscenace Matky v New Yorku uvedená dělnickým divadlem Theatre Union. Na počátku tohoto absolutního nedorozumění stál překlad, který vymýtil všechny nové – „epické“ – prvky a text postaru zploštil. Když Eisler na zkouškách prohlásil, že je to pustý naturalismus, byl i s Brechtem prostě vyhozen. Tisk přizvukoval odmítnutí hry. Psalo se o „směsici Čechova s ohavnými žvásty v žargonu, ve slangu, beze vší poezie“. Samá měřítka starého divadla, ani náznak pochopení. Teprve roku 1951 dochází v Berlíně k realizaci vskutku modelového představení, Weigelová opět hrála matku, režisérem byl autor.

Text hry prošel v průběhu dvacetiletí mnohými změnami, jejichž popis dnes zachycují obšírné studie, verš takzvaně epických pasáží se přiblížil hexametru, útvaru králů a hrdinů, ale i líčení bitev a pohnutých antických dějů, otevřel se prostor i pro pantomimické vložky, k chórům na jevišti mohly se přidružit i drobné chóry v hledišti, které by se obracely na „praktika u divákovi“. Brecht přímo vybízel režiséry k aktualizacím a uváděl jejich příklady. Jako by předjímal pozdější debaty o tom, je-li Matka zařaditelná mezi naučné hry (určené spíš hercům, souborům, školám) nebo mezi „totální divadlo“ pro nejširší publikum, definoval Brecht Matku jako „*hru na divání*“ (Schaustück), byl „*napsanou ve stylu naučných her*“.

Hereckých možností přináší Matka dosti – a nejsou to žádné „dělnické šarže“. V titulní roli našla Weigelová tóny až švejkovské podšitosti.

Bertolt Brecht: Z poznámek k Matce

Hra „*Matka*“, napsaná ve stylu didaktických her, ale vyžadující si herců, je hrou anti-metafyzické, materialistické, nearistotelské dramatiky, která neužívá divákova pasivního vctřování tak bez rozmyslu jako dramatika aristotelská a staví se rovněž k některým psychickým účinkům, jako například ke katarzi, podstatně jinak. Tak, jako není zaměřena na to, aby svého hrdinu vydala na pospas neodvratnému osudu, neusiluje ani o to, aby diváka vydala na pospas sugestivnímu divadelnímu zážitku. Ve snaze, aby divák vedla k naprosto praktickému, na proměnu světa zaměřenému chování, musí ho už v divadle přimět k zásadně odlišnému postoji, než na jaký je zvyklý.

Nepřímý účín epického jeviště

Při prvním provedení Matky neměla scénická výprava (Caspara Nehera) předstírat žádné skutečné místo; jeviště jaksí samo zaujímal postoj k dějům, citovalo, vyprávělo, připravovalo a připomínalo. Ve svých skrovných náznacích nábytku, dveří atd. se omezovalo na předměty, které hrály s sebou, to je na takové, bez kterých by se děj neuskutečňoval nebo uskutečňoval jinak. Pevný systém železných trubek o málo převyšujících lidskou postavu, které byly v různých vzdálenostech vmontovány visle do podlahy jeviště a na které se daly zavěsit vodorovné, výsuvné, tedy libovolně prodlužovatelné trubky s plátěnými závěsy, umožňoval v Berlíně rychlou přestavbu. Mezi tím visely v rámech dřevěné dveře, které se daly zavírat. V New Yorku bylo jeviště (Maxe Gorelika) podobné, ale přece jen stabilnější. Na velké plátno pozadí se promítaly texty a obrazové dokumenty, které tam během scény zůstávaly, takže i tato tabule měla charakter kulisy. Jeviště tedy nenaznačovalo jen skutečné prostory, nýbrž pomoci textů a obrazových dokumentů i onen velký duchovní proces, ve kterém se děje odehrávaly. Projekce nejsou jen prostými mechanickými pomůckami ve smyslu doplňků, nejsou oslími můstkami; nemají pro diváka funkci pomocnou, nýbrž právě naopak: zabraňují, aby se úplně vcítil, aby se mechanicky sžil s dějem. Vyvolávají účín nepřímý. Proto jsou organickými součástmi uměleckého díla.

Epické znázornění

Epické divadlo člení smysl dějů co nejprostěji a přehledně. Opouští se „náhodné“, „život předstírající“, „nucené“ členění: jeviště nezrcadlí „přirozený“ nepořádek věcí. Žádoucí pořádek přirozeného nepořádku je přirozený pořádek. Spořádající hlediska jsou historicko-sociální. Postoj, který má režie zaujmout, se necharakterizuje dostatečně, ale přece jen pro leckoho prospěšně tím, že jej nazveme postojem zobrazitele mravů nebo historika. Ve druhé scéně Matky jsou například obsaženy přibližně tyto vnější děje, které režie musí od sebe jasně odlišit:

1. Mladého dělníka Pavla Vlasova poprvé navštíví soudruzi revolucionáři, kteří v jeho bytě chtějí ilegálně pracovat.
2. Matka jej nerada vidí ve společnosti revolučních dělníků. Pokouší se je vypudit.
3. Máša Chalátová písničkou prohlásí, že dělníci musí celý stát „obrátit na ruby“, aby si vybojovali chléb a práci.
4. Policejní prohlídka ukáže Pelageji Vlasovové nebezpečnost nové synovy činnosti.
5. Přestože je Pelageja Vlasovová surovostí strážníků zděšena, prohlásí, že podle ní je násilníkem syn, nikoli stát. Má mu to za zlé a ještě více těm, kteří jej svedli.
6. Pelageja Vlasovová pozoruje, že její syn byl vybrán pro nebezpečnou práci: má rozhodit letáky. Aby jí nemusel vykonat, nabídne se, že úkol spíní sama.
7. Revolucionáři jí po krátké poradě odevzdávají letáky. Nedovede je přečíst.

Těchto sedm dějů je třeba bez patetizování znázornit stejně významně a nápadně jako nějaké známé děje historické. Herec tohoto divadla sloužícího dramatické nearistotelské se přitom bude muset ze všech sil snažit, aby na sebe upozornil jako na někoho, kdo stojí mezi divákem a dějem. I tato snaha upozornit na sebe způsobuje, že se účín stává chtěně nepřímým.

Jako příklad: Popis první herecké realizace „Matky“

Několik věcí, které první představitelka Matky (Helena Weigelová) epickou hrou ukazovala:

1. V první scéně mluvila představitelka – která zaujímala některý z typických postojů ve středu jeviště – tak, jako by věty byly napsány v třetí osobě, to znamená, že nejen nepředstírala, že opravdovou Vlasovovou je nebo že se za ni pokládá, nýbrž dokonce zabraňovala, aby se divák – z nedbalosti nebo ze starého zvyku – přemístil do určité světnice a měl dojem, že se stal neviditelným očitým svědkem a tajným naslouchačem neopakovatelné intimní scény. Naopak divákovi otevřeně předváděla osobu, kterou od této chvíle po několik hodin uvidí, jako osobu, která je subjektem i objektem jednání.

2. Pokusy Vlasovové, aby revolucionáře dostala pryč, znázorňovala představitelka tak, že stačilo jen málo pozornosti, aby se poznalo, že to sama nemyslí tak zcela vážně. Výčitky, které revolucionářům dělala, byly spíše poděšené než prudké, nabídka, že letáky rozdá, plná výtek.

3. Při pronikání do dvora továrny ukazovala, že by pro revolucionáře bylo výhrou, kdyby takovou bojovníci získali.

4. Při májové demonstraci se mluvilo tak, jako by zúčastnění stáli před soudem, ale nakonec se naznačovalo její zhroucení tím, že představitel Smilgina poklesl na kolena a že se představitelka Matky předklonila a při svých posledních slovech uchopila prapor, který mu padal z ruky.

6. Od té chvíle byla Matka předváděna mnohem laskavější a vyrovnanější, s výjimkou úplného začátku těchto scén, kde působila poděšeně. Chválu komunismu zpívala lehce a klidně.

Scéna, ve které se Pelageja Vlasovová s jinými dělníky učí číst a psát, patří pro její představitelku mezi scény nejtěžší. Směř-li se diváci jednotlivým větám, nesmí jí to odvést od snahy ukázat namáhavost učení starších a poměrně těžkopádných lidí, aby se tím dosáhlo přiměřené vážnosti pro opravdu historický pochod socializace vědy a duchovní expropriace měšťáctva vykořisťovaným a na tělesnou práci odkázaným proletariátem. Tento pochod se neuskutečňuje „mezi řádky“, nýbrž je jasně vyslovován. Když se v některé scéně něco jasně vyslovuje, hledají v ní někteří naši herci ihned neklidně cosi, co v ní „přímo“ vysloveno nebylo, a snaží se to předvést. Vrhají se na to, co mezi řádky vyslovit nelze a co podle nich scéna potřebuje. Poněvadž se tím však vyslovitelné a vyslovené stává banalitou, je takový postup škodlivý.

V malé scéně „Ivan Vesovščikov již nepoznává bratra“ dávala představitelka najevo, že Pelageja Vlasovová nevěří, že učitel je nezměnitelný. Neupozorňovala však ani v nejmenším na změny, kterých se již dosáhlo.

7. Pelageja Vlasovová musí před očima nepřítelky vykonat svou revoluční práci a klame vězeňského dozorce tím, že se k němu chová tak, jak se podle něho má chovat každá matka, která je dojata a nechce, aby z toho chování vzešly následky. Umožňuje mu soucit, z něhož by nevzešly následky. Tak používá – ac ji sama příkladem naprosto neobvyklé, aktivní mateřské lásky – svých znalostí mateřské lásky staré, rodinné, která se přežila. Představitelka ukazovala, že si je Matka humornosti situace vědoma.

8. Také v této scéně ukazovala představitelka, že nejen ona sama, nýbrž i Vlasovová si uvědomuje mírnou komičnost své přetvářky. Tlumočila jasně přesvědčení, že by zcela pasivní, byť i plastický postoj (právem zraněného) musel stačit, aby řezníka statku přivedl

k tomu, aby si uvědomil třídní příslušnost. Hrála onu drobnou, nepatrnou kapičku, která způsobuje, že nádobu přeteče. Chvála Vlasovových (příklad chvály, která zná meze) se zpívala před oponou, a to v přítomnosti Vlasovové, která stála poněkud stranou.

9. Matčin smutek nad ztrátou syna se dá naznačit tím, že má teď bílé vlasy. Smutek je silný, ale jenom se naznačuje. Samozřejmě není schopen ji zcela zbavit humoru. Popis vypařování se boha jím musí být naplněn.

10. Působivost scény je závislá na tom, zda se vyčerpanost Pelageje Vlasovové zřetelně ukazuje. Je pro ni značně obtížné mluvit jasně a hlasitě. Před každou novou větou načerpává dlouhou pauzou čerstvé síly. Pak pronese větu jasným hlasem, určitě a bez emocí. Tak ukazuje své dlouholeté školení. Představitelka udělá dobře, když potlačí soucit s postavou, kterou znázorňuje.

11. Představitelka zde nezaujala jen postoj proti dělníkům, s kterými mluvila, ale zároveň také ukazovala, že je jednou z nich: vznikl tak celistvý obraz proletariátu v době vypuknutí války. Zvláště ono německé „Jaa“ (Budíž), kterým začíná svou poslední repliku ve scéně dvanácté, bylo proneseno velmi pečlivě, takže v něm téměř spočíval hlavní účín scény. Ohnutá (jako stařenka), pozvedla představitelka bradu, usmála se a protáhla ono ticho a hrdelním hlasem pronesené slovo, jako by chápala svůdnost rozhodnutí všeho zanechat zároveň s nutností, aby v situaci, v níž se proletariát ocitl, každý neustále nasazoval všechny síly.

12. Protiválečnou propagandu prováděla představitelka tak, že zprvu mluvila sehnuta, odvrácena a zakryta velkým šátkem, který si přetáhla přes hlavu. Ukazovala krtčí podstatu této práce.

Stále však volila ze všech myslitelných rysů ony, jejichž znalost umožňovala politickou interpretaci Vlasovových v nejšířším rozsahu (tedy i rysy zcela individuální, jedinečné a zvláštní!) a pak rysy takové, které Vlasovovým samy o sobě jejich práci umožňují; tedy tak, jako by hrála před skupinou politiků – aniž přitom slevovala ze svého herectví nebo se dostávala mimo oblast umění.

Sbory

Aby se bojovalo proti divákovým „volným“ asociacím, proti tomu, aby byl dějem „unášen“, je možno v hledišti umístit malé sbory, které mu správný postoj navozují, které ho vybízejí, aby si utvořil vlastní názor, aby přivolal na pomoc vlastní zkušenosti, aby vykonával kontrolu. Takové sbory apelují na praktika v divákoví, vyzývají ho k emancipaci od znázorňovaného světa a také od znázorňování samo o sobě.

KULATOLEBÍ A ŠPIČATOLEBÍ

Bořivoj Srba, dramaturg jediného českého uvedení hry Kulatolebí a špičatolebí roku 1963 v Brně, uvedl ji takto:

„Roku 1932 ujal se Bertolt Brecht úkolu dramaturgicky přepracovat a k jevištnímu provedení v berlínském divadle Volksbühne připravit známou Shakespearovu komedii Veta za

vetu, již mnozí považují za Shakespearovo nejfilosofičtější a nejpokrokovější dílo. Brecht splnil svůj úkol – jak je pro něho příznačné – zcela originálně: jeho adaptace hry Veta za vetu obhajovala sice ze všech sil pro naši dobu, jak Brecht sám poznamenal, totéž stanovisko, jaké veliký básník humanismu obhajoval pro svou dobu, ale její vlastní obsah tvořily aktuální politické a mravní problémy současného světa, v němž se již schylovalo k válce. Avšak k premiéře Kulatolebých a špičatolebých ve Volksbühne již nedošlo. Ještě dříve než byla práce dokončena, dostali se v Německu k moci nacisté, a nastudování hry, jakož i její připravované otisknutí v 8. sešitě Brechtových Pokusů bylo znemožněno. K prvnímu jevištnímu provedení došlo pak až roku 1936 v Kodani. Pro premiéru v malém kodaňském divadle Riddersalen Brecht na základě zkušeností z prvních let Hitlerovy vlády ideovou problematiku své hrůzostrašné báchorky ještě více prohloubil a myšlenkám, které se více méně dotýkaly pouze německé skutečnosti 30. let, dal obecnější filosofickou platnost. V této podobě byla pak také hra otisknuta: nejprve r. 1936 v moskevském časopise Das Internationale Theater, poté roku 1938 v druhém svazku Brechtových sebraných spisů, které byly – což je pro nás jistě zajímavé – tištěny pro londýnského vydavatele v Československu.

Obsahem komedie Kulatolebí a špičatolebí aneb Boháč boháče si hledá (tak zněl konečný název definitivní verze) je odhalení třídního pozadí snah různých měšťáckých ideologů odvrátit pozornost pracujících vrstev od hospodářských problémů a nahradit třídní boj bojem rasovým a nacionálním. Smyšlený jihoamerický stát Jahoo se dostane po ekonomické stránce do tak svízelné situace, že se vládnoucí kruhy právem obávají, že každým dnem propukne všeobecná nespokojenost lidu v otevřenou vzpouru. Poděšený místokrál, nevěda si rady, postoupí svůj úřad podivnému individuu, které se vynořilo z hlubin měšťácké společnosti – fanatickému rasistickému proroku Iberinovi, člověku bez jakýchkoli mravních zábran. Za pomoci svých „sundavačů klobouků“ a zfašizované armády zavede nový místrodzitel v Jahoo „nový pořádek“, spočívající v podstatě v tom, že obyvatelstvo je rozděleno podle tvaru lebek na kulatolebí a špičatolebí a lidé se špičatými lebkami jsou postaveni mimo zákon. Tímto způsobem se Iberinovi podaří rozložit třídní jednotu chudých vrstev národa, zbavit vládnoucí třídu v Jahoo jejího vnitřního nepřítele a umožnit jí soustředěnou přípravu expanzivní války do sousední země. V závěru hry vystupuje místokrál ze své anonymity, aby z rukou zdiskreditovaného Iberina převzal opět řízení nyní již zkonsolidovaného státu: kulatolebí i špičatolebí statkáři a podnikatelé hodují v společné tabule, zatímco zdáli zaznívá revoluční píseň popravovaných kulatolebých i špičatolebých vzbouřenců.

Posuzovatelé Brechtova díla, hledající za tímto podobenstvím reálný historický model – hitlerovské Německo, nemohli se nikdy smířit s řešením, které domněle odporovalo fašistické skutečnosti válečných let: Hitler přece pronásledoval všechny Židy bez ohledu na majetkové postavení. Z toho důvodu také tato pozoruhodná hra, jejíž ideové a umělecké kvality jsou zcela mimořádné, zůstávala po léta stranou pozornosti i těch divadel, kterým se stal Brecht programovým autorem. Teprve po více než pětadvaceti letech od své kodaňské premiéry – v říjnu 1962 – objevili se Kulatolebí a špičatolebí znovu na jevišti. /.../

Smyslem naší inscenace Brechtova pohádkového podobenství z dějin Evropy první poloviny XX. věku je rozkrýt širší společenské problematiku než jakou přináší otázka „Die Rasse oder die Klasse?“, jakkoliv i dnes zůstává rasismus v různých částech světa velmi aktuálním problémem. V centru naší pozornosti není rasistický prorok Iberin a jeho zločinecká tlupa,

nýbrž především pachtýř Callas a jeho dcera Nana, představitelé politicky nezralých lidových mas, chudí lidé, kteří pro osobní výhody jsou schopni jakékoliv zrady na svých soudruzích. Skrže tyto postavy míří Brechtovi Kulatolebí a špičatolebí přímo do naší současnosti. /.../“

Borivoj Srba uzavírá své úvahy akcentováním „široce nazírané společenské problematiku“ Kulatolebých a špičatolebých a v tom právě je šance. Impozantní bohatost textu skýtá spoustu možností, a to jak aktuálních adaptací, ostatně ryze brechtovských, tak ryze divadelních. Dokážeme si představit, že možným inscenátorům se po prvním studiu textu prostě zatočila hlava a – upustili od svého záměru. Slovní šerm bývá většinou dvojnásobný a brání se zploštění, každodenní banalizaci. Perfektní shakespearovský blankvers („vysoký styl“!) se zhusta střetává s lumpenproletářským žargonem (proza!), „švy“ tedy volají po zdůraznění, nikoli po běžné režiséřském zahlazování. Několikrát je nebo spíše: může být, funkce songů. Nejpobulárnějšímu z nich, Baladě o vodním kole, věnovala věda zvýšenou pozornost. Ve hře je plno dvojpólovosti (nejzjevněji: jeptiška-nevěstka), otvírá se tak pole pro „skoky“, pro gagy. Džungle obtížností!

I není divu, že inscenační historie není nijak obšírná, ale není ani slavná. Běžně uváděné první provedení v Dánsku se časem zpochybilo: předcházela prý inscenace v Moskvě za Brechtovy návštěvy na jaře 1935. Recenze ani divadelní program se však nenalezly, jediným, zdá se, svědectvím je vzpomínka pamětníka: nasvědčuje tomu, že to byl brechtovský večer, kde se četly verše, zpívaly songy a kde skupinka amatérů předvedla v režii Alexandra Granacha několik scén z Kulatolebých a špičatolebých. Skutečná premiéra byla zřejmě až ta kodaňská. Setkala se však u kritiky s velmi nevlídným, a také pramálo zasvěceným ohlasem. Hra se totiž šmahem odmlítala pro „nedramatičnost“ a záporné kritiky se pak slily v ostré odsouzení Brechtova „pesimismu“(!). Byla to řádná tisková kampaň a skončila zákonitě stažením hry z repertoáru. Víckrát se v té souvislosti opakovalo hanobení „divadelního komunismu“ a zazněl i hlas, že takovýnto „mezinárodním zločincům“ poskytuje dánský stát útluk na svém území. Brecht nemohl než opakovat větu, kterou pronesl na spisovatelském kongresu v Paříži, totiž že nacionální socialismus nezvítězil pouze v Německu...

Uplynulo mnoho let než došlo k prvé německé inscenaci tohoto scénického podobenství. Bylo to teprve roku 1962 v Hannoveru. Ohlas? V jediné tradované a citované recenzi se praví, že diváci dávali najevo „blahovolnou, místý lehce pobavenou nudu“, což prý není ani úspěch hry ani úspěch provedení.

Režisérem české inscenace, skutečnosti v mezinárodním kontextu vevězácné, byl Miloš Hynšt; brechtovsky poučený, invencí neskrblíc, k hudebnímu řádu tihnoucí. Byl jednohlasně chválen za čistotu divadelních prostředků. Propadák to rozhodně nebyl. Ale nadšený úspěch rovněž ne. Inu, hra se zakopaným psem politična...

HORÁTI A KURIÁTI

Tato hra psaná v letech 1934 a 1935 se netěšila a netěší přízni teatrologů, často se v různých pojednáních i soupisech vypouští, v někdejší NDR přesunuli její vznik před Matku (1932), leč který badatel se ani nenamáhal přečíst si tento „pokus“. Ve skutečnosti je to dovršený Brechtova letitého usilování o naučnou (didaktickou) hru, upřesněnou jako „*Schulstück*“, to jest „školní hra“ či „hra pro školy“, a zaměstnávala autora i mnohem později, např. roku

1941 a 1955, kdy také vyšlo její nové vydání i s původním Pokynem pro herce. Zvláště tvar této hry – – – Dejme však slovo Janu Grossmanovi, jenž s jedinečným bystrozrakem rozpoznal novost i půvaby tohoto nevšedního dramatického textu:

Typicky jednoduchá fabule Horátů a Kuriátů vypravuje o loupežném přepadení malého národa národem velkým. To, co zazní jako aktuální narážka v naší Bílé nemoci: „To by člověk nevěřil. Takový malý národ. Začali se bránit. Jako křečci.“ – stává se tu námětem celé hry. Brecht ovšem nechce jen uchvacovat patetickou poezí hrdinství; nejprve hledá, na pohled střídavě, zdroje a metodu heroismu. Nechce jenom získat povzbuzující sympatie pro Davida; zajímá ho, jak a proč se David trefil.

Tvar hry je krajně účelový: není než výrazem ekonomické, výsostně soustředěné služby myšlenke. Tento funkcionalismus snad vnuká divákovi nebo čtenáři málo fyziologických impulsů a jeho divadelní působivost zůstane vždycky omezená či příležitostná. Nesmíme však přehlédnout, že Brechtova naučnost přesto není deklarativní. Brecht nepřednáší z katedry nebo katedry hotové pravdy, ale „přivádí k poznání“. A třebaže přitom drží posluchače až příliš zřetelně za ucho, má v sobě tento způsob nepominutelnou podmínku dramatického: tou je ovšem ne vzrušení, ale proces, odehrávání se. Jakmile přistoupíme na základní dramatikovo pojetí rozumového díla, zjistíme, že Horátů a Kuriátů jsou opravdovým procesem, plným napětí, důmyslné dialektiky a inteligence, procesem, z něhož hutně formulované poučky teprve vyplývají jako závěry a verdikty: „Máš-li malý luk, musíš se o to blíže dostat k nepříteli.“ „Nemůžeš-li svůj oštěp prodloužit, můžeš jej vždycky zkrátit.“ A posleze ústřední myšlenka: „V jedné věci je mnoho věcí.“

Jsou malými objevy tato poučení a nabývají velkých rozměrů, jestliže jsme svolni je domyslet. Zaznamenávají etapy myšlenkové práce Bertolta Brechta, jeho cestu k poznatku, že pravda musí být vždycky určitá a konkrétní. Abstrakce a zobecnění se musí nejprve doslova prodírat konkrétním, historicky určitým materiálem. Je pravda, že už raný Brecht přikládá uměleckému dílu měřítko praktičnosti. Ale teprve asi od druhé verze naučné hry Kdo říká ano upevňuje devízu, kterou pak klasicky rozpracoval v eseji Pět obtíží při psaní pravdy. Je to devíza učit se v každé nové situaci nově myslet. Na počátku nacistické vlády, kdy mnozí proti tomuto barbarství ohnivě a s nejlepšími úmysly citovali a volali pravdu s velkým P, napsal Brecht v „Pěti obtížích“ svým věcným slohem rozbor překážek, které je třeba na cestě za vítěznou pravdou překonat. Řekneme-li, že Brecht nenáviděl všeobecný humanismus a velká hesla, je to jen část pravdy, neboť je v ní kus nadsázky Brechtovi cizí. Brecht prostě poznal, že pravda a její vítězství není dílem citu, a dokonce ani ne smýšlení nebo rozhodnutí – ale že vzniká složitou prací a že je k ní třeba inteligence a obratnosti. Výrazem Brechtova smyslu pro strategii a taktiku je i hra Horátů a Kuriátů.

Tento naučný kus byl především inspirován Brechtovým teoretickým i praktickým zájmem o ochotnické divadelní a recitačně pěvecké kroužky, zejména dělnické; nebyl to zájem výjimečný.

Jako jinde, tak i v předhitlerovském Německu stáli pokrokoví divadelníci mnohdy blíž amatérům než oficiálním scénám, jejichž celková struktura nebyla s to ideově avantgardní tendence uskutečnit, i když je výjimečně dramaturgicky přijímala. Školní divadla, dělnické soubory a různé amatérské skupiny – to byly celky, sice malé, ale přeče jenom celky, které se jako takové daly ovlivnit a průbojným záměry podřídit. Brecht psal pro taková divadla

v Německu a pokračoval v této práci i v emigraci. Vedle her vznikala z této praxe zajímavá díla jako veršovaná *Řeč k dánským dělnickým hercům o umění pozorování*, *Dopis dělnickému divadlu Theatre Union*, poznámky k inscenaci *Matky*, kterou toto divadlo uvedlo v New Yorku, i jiné pokusy, jež „obyčejně“ divadelníky nejen poučovaly, ale učily se od nich.

Pro toto nové divadlo hledal Brecht často poučení v historii velmi dávno. Tak Horáti a Kuriáti svérázně používají postupů starého divadla čínského a japonského. Upozorňují nás na to nejen převzaté vnější prostředky – praporky, jejichž počet značí sílu vojska, představovanou sólovým hercem; orientální provenience je také neutrální scénický prostor, kde se toliko půdorysně a hercovým náznakem má vytvářet dekorace, nezbytně nutná pro pochopení akce; rovněž nepsychologické pojetí dramatické postavy, která nejedná, ale splš popisuje svá jednání; konečně rozvržení hry na jasně ohraničené části, výstupy. Poněvadž se při předvádění nedá předpokládat pantomimická a akrobatická schopnost aktéra (v čínském divadle obvyklá) a samozřejmě i pro vyslovení záměru hry, zesiluje Brecht textovou složku. Ale ani střídání sóla se sbory není tradicí orientálního divadla cizí.

Sotva však můžeme čínský vliv u Brechta omezit na vliv divadelních postupů. Co chvíli totiž narážíme na zřetelné styky Brechtova myšlení s rozsáhlou oblastí čínské vzdělanosti a jejích tradic. Historicky zakořeněná spojitost filozofa ne s teologem, ale se státníkem, rádcem a vychovatelem; snaha čínské filosofie ne řešit záhady před počátkem bytí na zemi a za jeho koncem, ale provázet člověka pozemským světem a pomáhat mu harmonicky pořádat jeho vztahy; moudrost s výjimečným porozuměním hodnotě nenápadného, ale vytrvalého, pozvolného, ale účinného, jak ji známe z Lao-Tse; zřetel taktické, ať už jsou vyvozeny z řemesla válečnického jako u Mistra Suna nebo mají obecnější platnost; konečně i sklon ke gnómě, mudrosloví, zhuťujícímu aforismu – to všechno musilo na Brechta působit a podněcovat ho k přehodnocení. Spojitost ‘obsahových’ impulsů s impulsy ‘formálními’ je zřejmá a Brechtův zájem o celou tuto oblast trvá i v dalších letech. Projevuje se náměty, překlady čínských básníků, zřetelným vlivem klasicky čínské konciznosti na krystalickou hutnost a prostotu veršů z exilu i z posledního období; nacházíme jej ve volbě divadelních látek (*Kavkazský křídový kruh*, *Dobrý člověk ze Sečuánu*) i v prosté dramaturgické orientaci divadla. Tak po roce 1948 uvedl Brecht v Berlínského ansámbli přepracovanou hru tří čínských autorů *Proso pro Osmou*. Tato aktová agitka zpracovává jednu ze stovek dnes už legendárních epizod z osvobozovacích bojů čínského lidu. Její prostý, ale dobře konstruovaný příběh jako by nově a s novým cílem oživil mnoho z prastaré čínské moudrosti. *Proso pro Osmou* je hra protirromantická: nevítežl v ní jenom mužnost a prudká síla, ale i trpělivost, čekající na svůj okamžik, inteligence, která dovede využít vlastních nedostatků, z nepřítelů učiní svého dodavatele zbraní a potře jej jeho vlastní převahou.

Horáti a Kuriáti byli poprvé uvedeni teprve roku 1958 na půdě Institutu pro hudební vědu v Halle. Bez sebemenšího povšimnutí. Zaznamenávají se ještě dvě tři inscenace v té či oné části tehdy rozděleného Německa. A to je vše.

Bertolt Brecht: POKYN PRO HERCE

1 *Vojevůdcové představují zároveň svá vojska. Podle zvyklosti čínského divadla mohou být armády naznačeny praporky, které mají vojevůdcové na dřevěné liště na šíji. Lišta vyčnívá nad ramena. Pohyby herců musí být pomalé, musí plynout z pocitu, že nesou ramenní lišty, a z jisté rozvláčnosti. Herci naznačují zničení svých armád tím, že s velkým gestem vytáhnou z lišty určený počet praporků a zahodí je.*

2 *Krajina je přesně vymezena na podlaze jeviště. Herci vidí stejně jako diváci nakreslenou řeku nebo údolí. Na stoupající podlahu jeviště lze postavit dekoraci, celé bojiště, lesy do výše kolen, pahorky atd. V kapitole „Sedmkrát využití kopí“ mohou být překážky (průrva ve skále, sněhová závěť atd.) označeny na holé kostře jeviště na tabulkách.*

3 *I pozice kroků by měly být přesně určeny; jako by jeden herec stoupal do stop druhého. To je nutné proto, že čas se musí měřit. V první bitvě představuje hodiny nosič slunce. V druhé bitvě představuje hodiny během „sedmerého využití kopí“ Kuriát. Děje se znázorňují jako na zpomaleném filmu.*

4 *V bitvě lučištníků není zapotřebí šípů.*

5 *Aby se naznačila sněhová vánice, rozhodí se nad kopiníka několik hrstí papírových odstřížků.*

6 *Co se týče přednesu veršů: hlas nasazuje na začátku každého verše. Recitace nesmí však působit rozsekaně.*

7 *Lze se obejít bez hudby, jen s použitím bubnů. Bubny budou za nějakou dobu působit monotónně, avšak jen krátký čas.*

8 *Titulky se mají promítat nebo mají být rozepsány na transparentech.*

(IV)

POLITICKÉ DIVADLO

STRACH A BÍDA TŘETÍ ŘÍŠE

Bertolt Brecht byl odjakživa vášnivý čtenář novin a posluchač rozhlasových zpráv. Pátal totiž, co se skrývá za věcně referujícím jazykem sebemenší noticky – a nalézal tam pod lupou svého břitce analytického ducha svět nabitý intenzivní dramatickostí. Sotvaže den po Hitlerově nástupu k moci (kufrý měl už zbalené) opustil Německo, oddával se studiu novin a poslouchání zpráv ze svého radiopřijímače přímo posedle. K tomu přistupovaly i zprávy očitých svědků, o něž v Brechtově „hustě zalidněném“ životě nikdy nebyla nouze a kteří se za přitažlivým básníkem-iniciátorem trousili na všech emigrantských štacích, ať už v několika dnech pobytu v Praze a ve Vídni, v několika týdnech švýcarských a pařížských nebo od srpna 1933 do dubna 1940 v Dánsku či později ve Švédsku a Finsku a konečně ve Spojených státech. Brechtův zájem se upínal především k vnitřní situaci ve stále znacifikovanějším Německu, jistě zprvu se skrytou nadějí, že nalezne symptomy neudržitelnosti fašistické diktatury, již mnozí němečtí emigranti chápali jen jako krátkodobou „přírodní katastrofu“. Namísto toho ze všech těch zpráv houstlo v Brechtovi vědomí o strachu, jenž v Německu nezadržitelně prosakoval vším životem, a o morální bídě, již tento strach nezadržitelně plodil.

V druhém roce emigrace začínají se Brechtovi z celé té spousty autentického materiálu vyčleňovat uzavřené krátké scény, z nichž posléze vznikl sled 24 scén s názvem Strach a bída Třetí říše, sled, o němž se nepěšně sice, ale koneckonců ne nelogicky mluvívá i jako o hře. Začíná nocí Hitlerova puče 30. ledna 1933 a končí anšiusem Rakouska 13. března 1938.

O tomto pásmu se někdy píše jako o reportážních scénkách, postup se srovnává s metodou dokumentaristického filmu a naznačuje se, že Brecht se tu zřekl svého experimentování s tzv. epickým divadlem a přešel na stranu pravověrného realismu „vyhmátnutého ze života“. Dlouholetý odpůrce veškerého Brechtova experimentování György Lukács dokonce jednu

ze scén pochválil – po prvé za málem dvacet let se k Brechtovi postavil pozitivně! Brecht ve svém Pracovním denku okamžitě ironicky zaznamenává, že Lukács o něm mluví jako o „hrůšníkovi navrátilivším se do lůna Armády spásy“ a v autodefinici charakterizuje Strach a bídu jako „soubor gest, a to gest oněmění, rozhlížení, úděsu atd.“

Z hlediska kontinuity Brechtova dramatického díla je toto pásmo bezpochyby odchylkou od cesty nastoupené roku 1918 Baalem a s urputnou důsledností dočasně kulminující na počátku třicátých let v takzvaných didaktických hrách, leč odchylkou, kterou podnítily německé a světové dějinné události roku 1933. Z toho plynulo pro autora, jenž se nikdy nepovažoval za žulový pomník a pro něhož bylo nejkřutější ránou slyšet „*všbec jste se nezměnil!*“, i jiné základní stanovisko. Ztráta možnosti působit bezprostředně scénicky na německé publikum si vynutila nemenší experiment nežli jakým jsou jeho předchozí dramatické pokusy. Úvaha o proveditelnosti za tvrdých podmínek exilu určila tematiku i stylové zvláštnosti a techniku. Svou roli tu patrně sehrál i náznak možnosti dostat tyto scénky k německému sluchu prostřednictvím rozhlasu. K realizaci této možnosti nedošlo, tzv. Svobodný německý vysílač rozšiřoval kratší a rozhlasově snáze realizovatelné Brechtovy satirické básně, v nichž autor rozvíjel účinnější mluvní verš.

Po uveřejnění scény Špicl v březnu 1938 v německém emigrantském časopise Das Wort, vycházejícím v Moskvě, došlo k prvému uvedení osmi vybraných scén v Paříži pod původním titulem „99%“ v režii Slatana Dudowa. Následovalo uvedení jedné nebo více scén v Londýně, v Moskvě, ve Stockholmu a pro německé příslušníky interbrigád svádějících dosud marný boj ve Španělsku. 13 scén vyšlo roku 1941 v Moskvě tiskem a podle pěti scén byl v zimě 1941–42 v Alma-Atě natočen film Vrazi se vydávají na cestu. Následuje uvedení v New Yorku (opět pro německé emigranty, v režii Bertolda Viertel), k anglickým inscenacím dochází pak ještě na několika amerických univerzitních scénách, ale skutečná americká premiéra se konala teprve 12. června 1945 a její ohlas byl katastrofálně negativní. Američané už neměli sebemenší chuť zabývat se předválečnou německou minulostí! Počátkem roku 1947 dochází teprve k premiéře na německé profesionální scéně, a to napřed ve Švýcarsku (za režie Ernsta Ginsberga). Na půdě Berlína pronikl cyklus až rok poté, režie se tu ujal Wolfgang Langhoff. Další montáž ze Strachu a bídy připravila v témže roce pro svůj vídeňský kabaret Stella Kadmonová. Vídeňské dělnické noviny napsaly v této souvislosti, že kabaret by se po tomto demaskujícím činu, který vyvolal i nenávistnou kampaň nepoučivších se nacistů, mohl klidně přejmenovat na Divadlo kuráže. A tak se i stalo. Berliner Ensemble, tzv. Brechtovo divadlo, které Brecht dostal po návratu z emigrace od vlády NDR k dispozici, uvedlo Strach a bídu Třetí říše teprve rok po Brechtově smrti, tedy 1957; na inscenaci se podíleli Brechtovi žáci, jeho poslední „team“. České uvedení si dalo na čas: 1960. A zůstalo dodnes jedině.

Pro Strach a bídu – v celkovém rozvržení i v nejdrobnějších replikách suverénně vybudovanou montáž – si Brecht vytvořil lakonický styl, k němuž měl vždy předpoklady, styl velmi sevřených, „interiérových“ výstupů zasazených do rozličných prostředří. Ukazuje se v nich, jak nacistická zvůle a brutalita pronikaly do každé rodiny, na každé pracoviště a jak záhy docházelo ke klíčovým momentům, kdy se v lidech lámal vnitřní odpor a kdy z těch, kteří byli zprvu jen pasivní diváci, se samopohyben stávali stále aktivnější přítakávači. Konečnou polohu kapitulantsví demonstroval Brecht zvlášť přesvědčivě – a jistě nejoboestněji – na představitelích inteligence. Zdánlivě reportážní charakter jednotlivých scén se téměř vždy neznamená

přesmykne v promyšlenou kompozici, byť často na ploše dvou tří stran. Neilustrují se tu žádné téze. Postup je právě opačný: vychází se ze situací, z prostředí a z lidských vztahů v něm, ze vztahů proměňujících se pod neúprosným tlakem režimu, a dochází se bez fabulačních efektů ke zjištěním, jejichž součet je sumou morálního bankrotu všech vrstev německé společnosti. Při tom není sled těchto scén ve svém vyznění cestou od pomíjivých depresí k všeobšáhlemu pesimismu, od této polohy jej chrání nejenom tzv. rámec (ironický veršový komentář), nýbrž i většina point, které přes drtivost toho, co konstatují, zároveň rozšiřují dimenzi realismu o myšlenkový prostor, v němž je zřejmé, že takové tragické absurdity jsou neudržitelné. Um, s nímž Brecht provádí tuto neviditelnou a tudíž ve stručnosti i těžko popsatelnou, ale nesmírně účinnou manipulaci, zařazuje Strach a bídu Třetí říše rovnoprávně do řady náročných brechtovských pokusů. Jemnost Brechtovy práce se slovy i motivy vedla ke konstatování, že „teror a ponižení tu přímo čicháme“ (Frederic Ewen).

Ať gymnaziální profesor nebo řezník, ať prominutí lékař nebo dělník, ať fyzik nebo koncentračník, ať sedlák nebo kněz, ať „starý bojovník“ nebo soudce... všichni jsou ve svěráku moci a ztrácejí tvář. Anebo musí volit perspektivu záhuby. Zbabělost, sobectví, maloměšťácká pohodlnost a přizpůsobivost překrývají v magnetickém poli vztahů svým neprodyšným kobercem zvolna vše. Autor, jemuž předhazovali nezáměr o psychologii postav a jenž se také netajil tím, že celkový obrys, ideová stavba, umělecké postupy a účinnost podobenství jsou mu mnohem důležitější, vytvořil ve Strachu a bídě celou galerii mimořádně výrazných postav, a to s minimem prostředků, na nejmenší plošce, v jediné situaci. Zbabělý soudce, jenž je ochoten odsoudit kohokoli, jen kdyby věděl, co se po něm chce, profesor téže ráže, příslušník SA, jemuž se likvidace lidí stává samozřejmostí, propuštěnec, farář nebo sedlák jsou typy, které v myslí diváka či čtenáře přetrvávají. Až nacismus jednou vejde do abstraktnějších dějin, budou tyto postavy ostrohraně vypovídat o tom, co dokázal udělat z „bodrých Němců“. Je tu však i hrstka, která si ve všeobecném zbahnění zachovala lidskost, ušlechtilost nebo aspoň normální myšlení. Jsou to – typické pro Brechta – hlavně láskyplně modelované ženské postavy, např. Služka nebo Žena (ze 24. scény), především však Židovská žena ze stejnojmenné sekvence, ze scény vybrané pro každý „sestřih“ tohoto pásma. (V úplnosti je – už i z časových důvodů – neproveditelné.) Telefonický monolog židovské manželky úspěšného arijského lékaře se stal slavným sólovým výstupem nejlepších hereček na celém světě a proslul zejména v provedení Brechtovy ženy Heleny Weigelové: text na 10–15 minut a přitom obsažnost románu...

Na otázky po podstatách nacistické zvěle a brutality odpovídá Bertolt Brecht chladně věcnou analýzou, která je zároveň jeho neprudčím útokem na ty rysy německví, které po staletí plodily militarismus, pak imperialismus a posléze fašismus. Brechtova slova o tom, že „pravda je konkrétní“, našla ve Strachu a bídě Třetí říše čtyřicetkrát násobné potvrzení.

PUŠKY PANÍ CARRAROVÉ

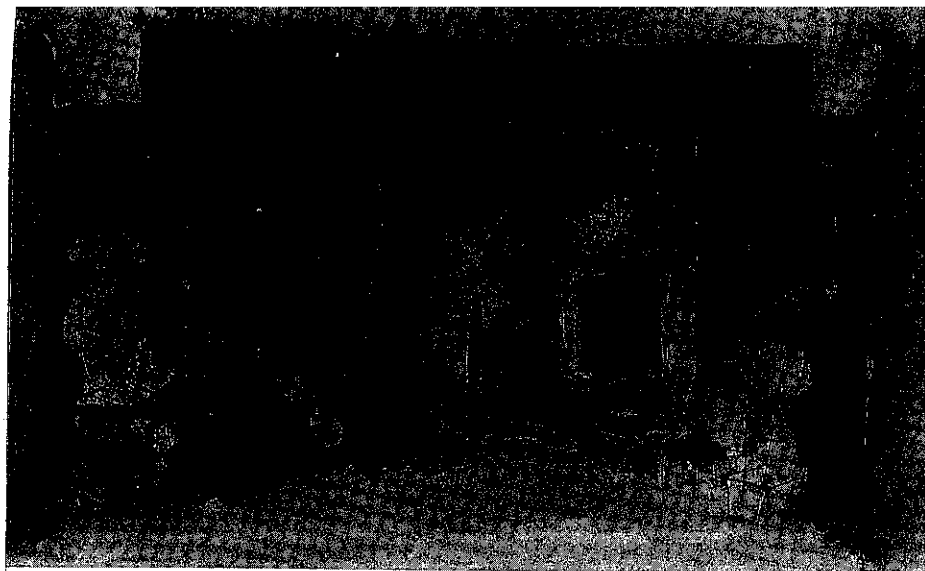
1 Vypuknutí španělské občanské války v roce 1936 je s odstupem let stále zřetelnější i klíčovou událostí evropského a světového umění. Tvář fašismu a nacismu ční náhle nad lidstvem s bezostyšnou ukrutností. Umělci všech odvětví postřehují citlivě toto avízo a usilují svým dílem i znásobenou veřejnou činností nějak pomoci: varovat před blížícím se zlem,



△ 16/ Baal (Die junge Bühne Berlin 1926)

▽ 17/ Bubliny v noci (Kammerspiele Mnichov 1922)

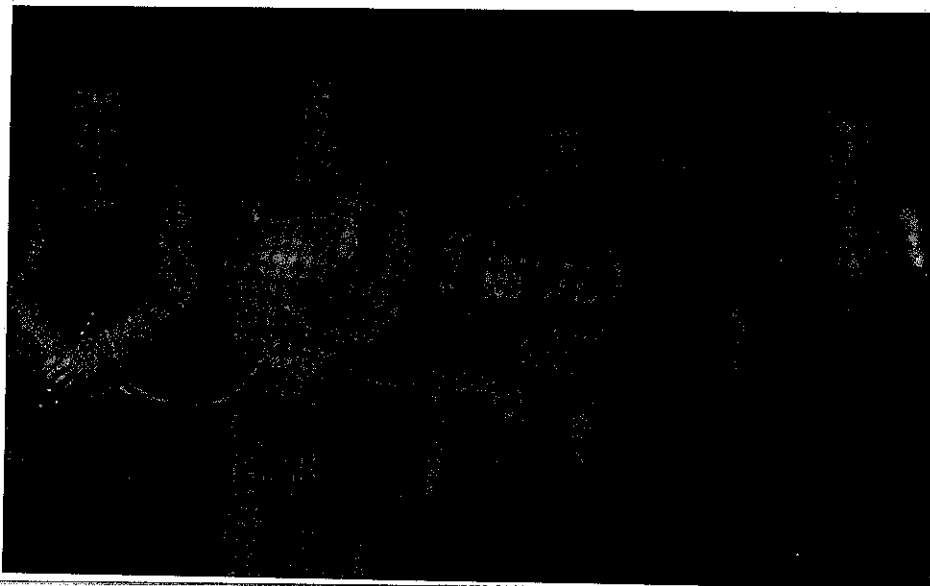




△ 18/ Život Eduarda II. Anglického (Kammerspiele Mnichov 1924)

20/ Muž jako muž (Berlín 1931) ▷

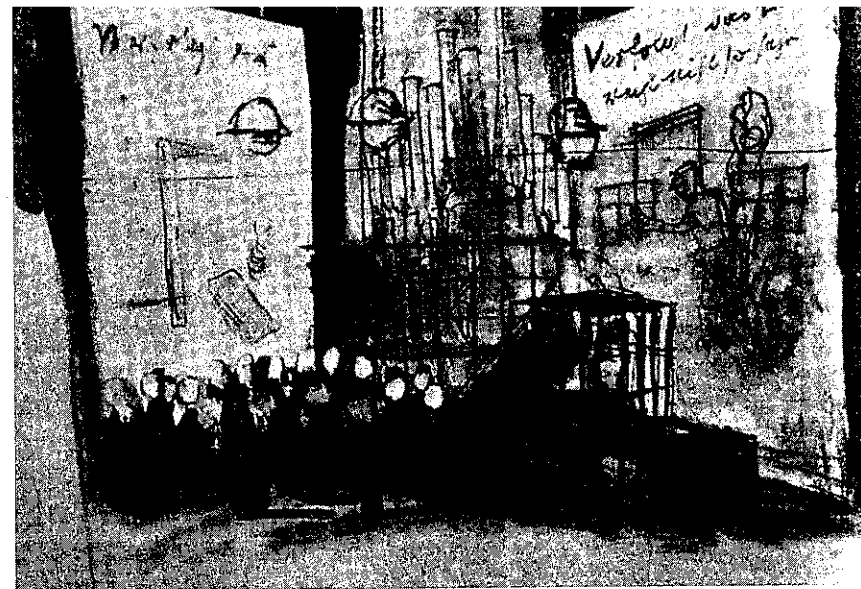
▽ 19/ Život Eduarda II. Anglického (Kammerspiele Mnichov 1924)





21/ Krejcarová opera (Theater am Schiffbauerdamm Berlín 1928)

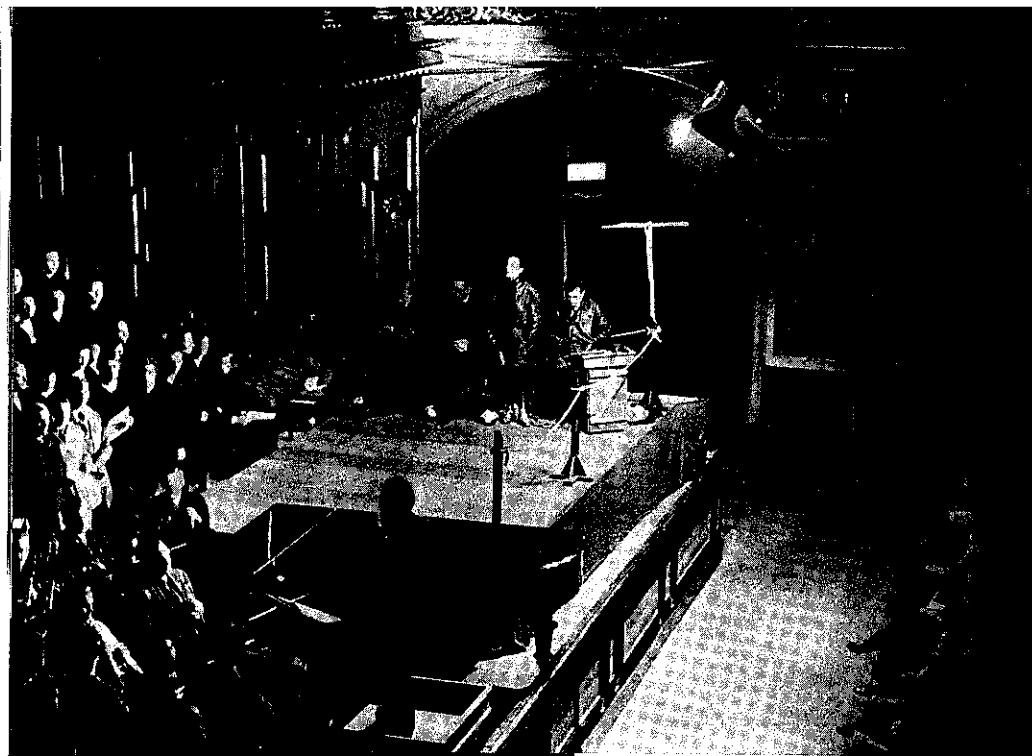
[66]



△ 22/ Krejcarová opera (Theater am Schiffbauerdamm Berlín 1928)

▽ 23/ Krejcarová opera (Berliner Ensemble 1960)





△ 24/ Opatření (Berlín 1930)

◁ 25/ Matka (Berliner Ensemble 1951)

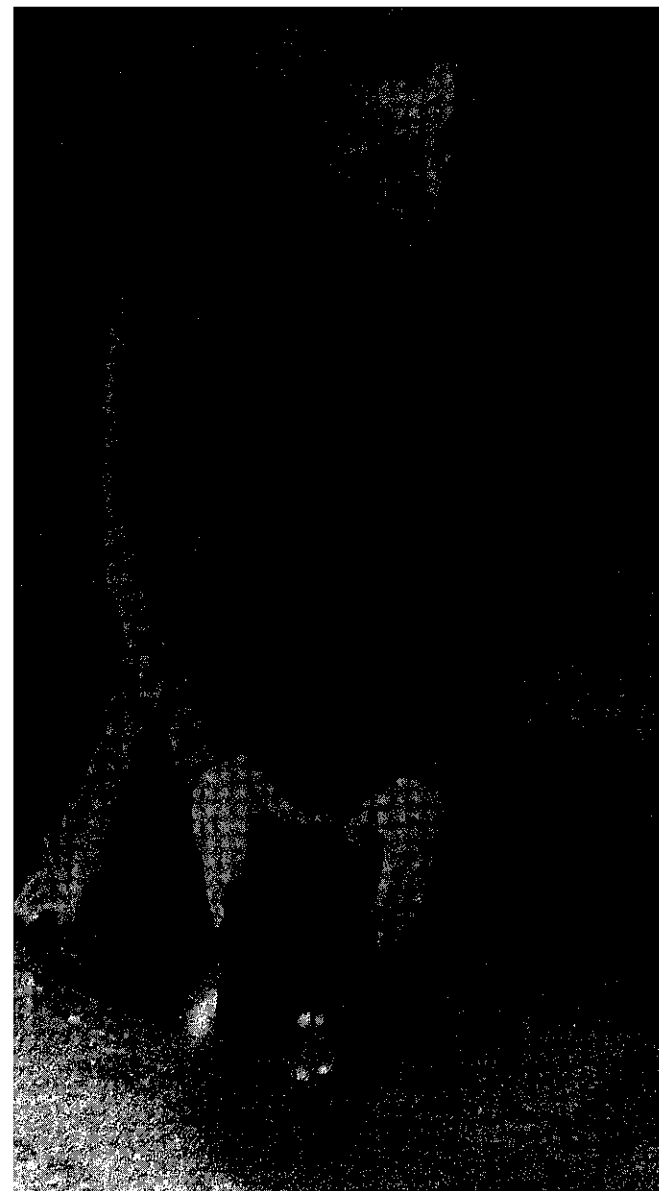
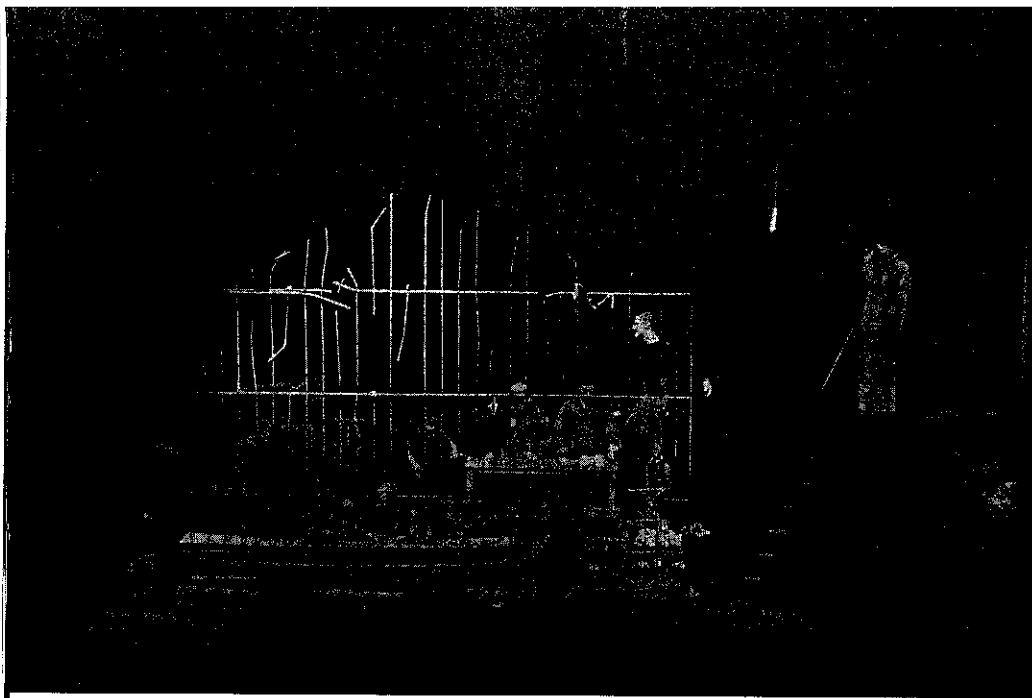


26/ Kulatolebí a špičatolebí (Kodaň 1936)

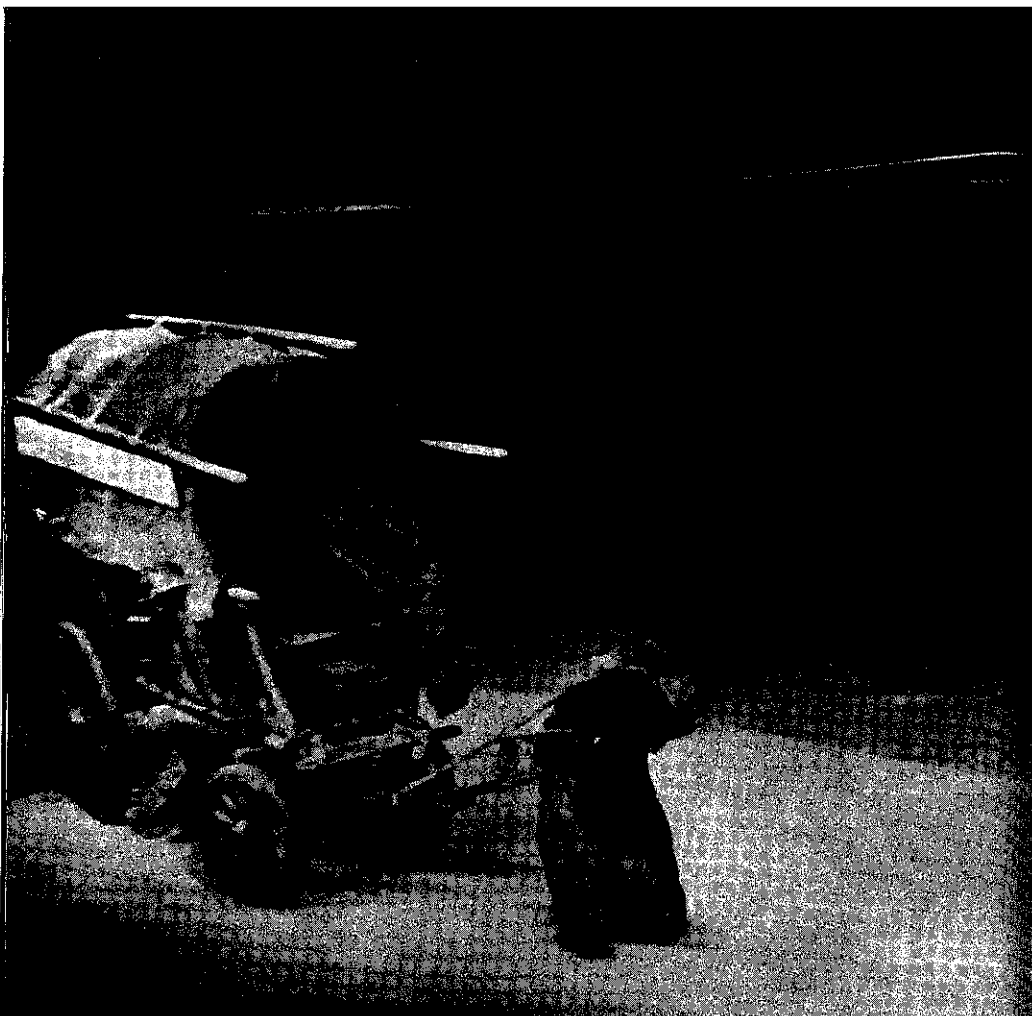


△ 27/ Pušky paní Carrarové (Paříž 1937)
28/ Strach a bída Třetí říše (Berliner Ensemble 1957) ▷
29/ Zadržitelný vzestup Artura Uie (Berliner Ensemble 1959) ▷



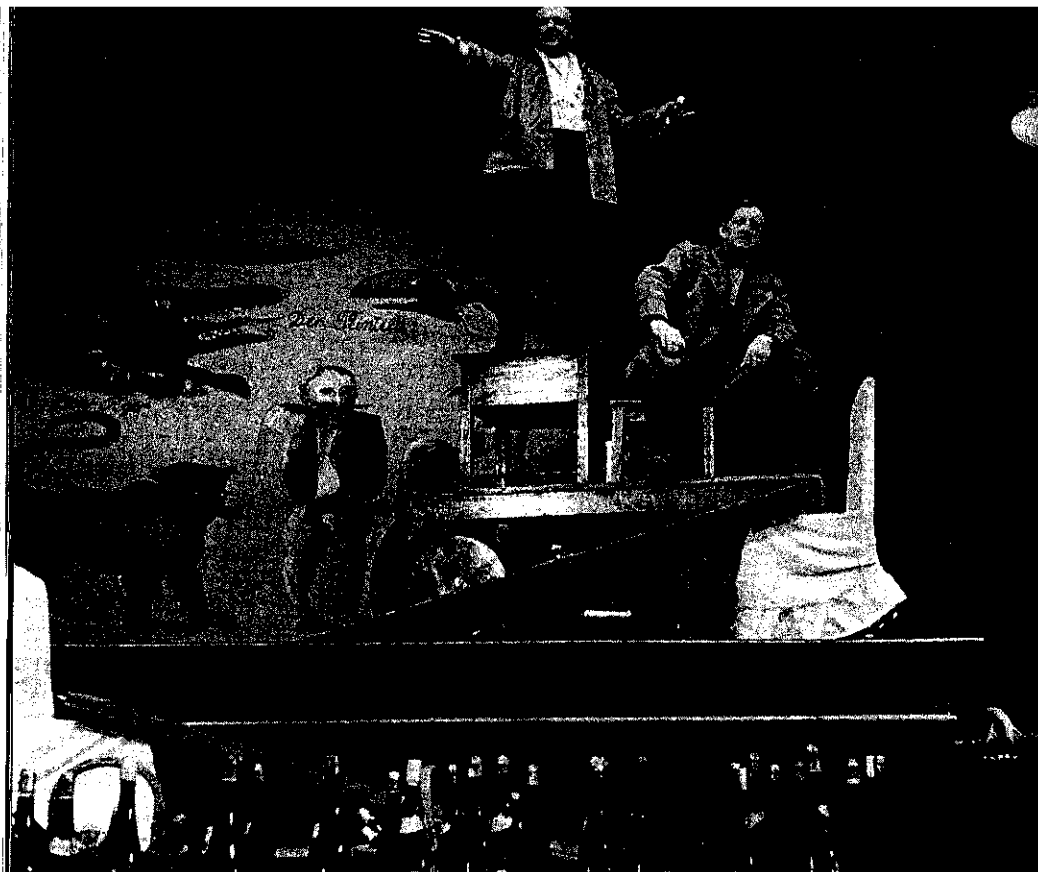


◁ 30–31/ Dobrý člověk ze Sečuánu (Berliner Ensemble 1957)
△ 32/ Sofoklova Antigona (Chur 1948)



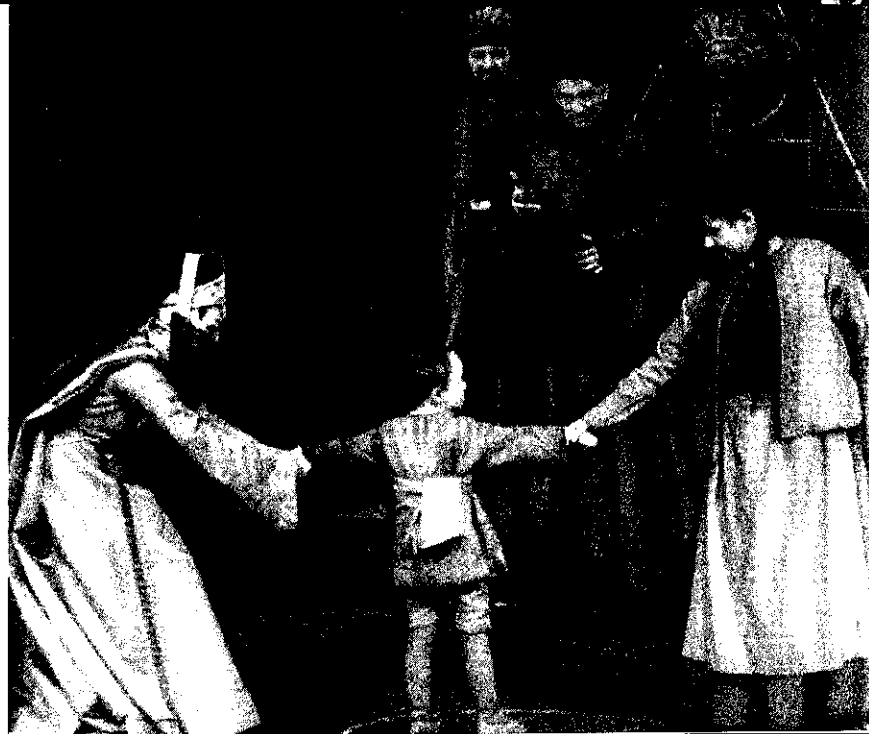
△▷ 33-34/ Matka Kuráž a její děti (Deutsches Theater Berlín 1949)





△ 35/ Pan Puntila a jeho služebník Matti (Berliner Ensemble 1949)

36–38/ Kavkazský křídový kruh (Berliner Ensemble 1954) ▷
▷ ▷



ukázat, že východisko není v neutralitě „nevměšování“ nebo v slepém pacifismu. Zatímco čeští básníci reagovali na španělskou hrozbu velmi rychle desítkami básní velké intenzity a útočné imaginace, zatímco Picasso a jiní malíři burcovali rozryvnými obrazy, napsal Bertolt Brecht, žijící od roku 1933 v exilu, jednoaktovou hru Pušky paní Carrarové. Její první verze – ještě pod titulem Generálové nad Bilbaem – vznikla v březnu 1937, poslední verze v červnu téhož roku. Premiéra se uskutečnila 16. října 1937 v Paříži v provedení německého emigrantského souboru. Autorova žena herečka Helena Weigelová hrála titulní roli.

2 Hra, na níž s Brechtem spolupracovala Margareta Steffinová, je opatřena poznámkou, že vznikla na základě nápadu irského dramatika J.M. Synge, přesněji: podle ideje jeho hry Jezdci k moři (Riders to the Sea, 1904 – hra je známa i z raného českého překladu). Víme-li, že Brecht někdy neuváděl ani předlohy, z nichž čerpal velmi vydatně, je tento výslovný odkaz na Synge poněkud paradoxní: souvislost je tu totiž více než nepatrná. Motiv matky, která nechce pustit posledního syna do nebezpečné situace, není nijak výjimečný. Synge přispěl Brechtovi nejspíš jen tzv. atmosférou: vstupují ženy a němě se rozestoupí podél stěn, aby uvolnily místo pro mrtvého přinášeného na plachtě. V Puškách paní Carrarové se o tomto výjevu jednou vypráví, a to v souvislosti se smrtí muže paní Carrarové, po druhé se v závěru odehrává přímo, když matce přinášejí tělo syna Juana. Brecht, odevždy vášnivý čtenář novin a posluchač rozhlasu, byl – zdá se – mnohem spíše inspirován sledováním situace ve válkou rozpolceném Španělsku, událostmi kolem blokády Bilbao a hrdinstvím dělníků, kteří hájili španělskou demokracii před generálskými hrdlořezy. Autor, který v té době už zdatně rozpracoval své experimentální zásady tzv. epického divadla a souběžně psal montáž o 24 scénách Strach a bída Třetí říše, odvrhl u Pušek paní Carrarové svou pokusnickou vášeň a zvolil prostředky běžnější a obecně přijatelnější. Diktovala to vůle bezprostředně politicky zasáhnout.

3 Namísto mnohovrstevnaté výstavby díla, které by se podobalo např. Svaté Johance z jatek (1931) nebo Kulatolebým a špičatolebým (1934), zvolil Brecht stavbu „podle jediné osy“: jediná postava je centrem hry a ta postava je citově jednoznačně angažována. Účinnost stojí a padá s emocionální přesvědčivostí hlavní postavy. Cílem bylo politické divadlo, agitka, a to v nejlepším slova smyslu – není přitom bez významu, že dramatik musil počítat s tím, že hru budou hrát zprvu jen amatérské soubory složené z německých emigrantů a později spíše dělnická amatérská divadla nežli profesionální scény. Stanoveného cíle Brecht Puškami paní Carrarové bezpochyby dosáhl. Tím však životnost hry neskončila. Naopak. Po druhé světové válce ji inscenovala a inscenuje stále narůstající počet profesionálních divadel, při čemž zájem divadel amatérských rovněž nijak neutuchl. Politické souvislosti hry patří minulosti, její umělecký a všelidský význam však přetrvál. Po letech je ještě zřetelnější, že Brecht ani v tomto případě zdaleka neodložil svůj arzenál a nevrátil se ke konvenční podobě divadla, kterou ostatně v praxi i teorii potíral od svého jinošství. Hra, u níž se vždy zdůrazňuje „emocionální náboj“, „metoda vcítování“, „tragická modelace ústřední postavy“ atp., má Brechtův typicky strohý rukopis, děj probíhá bez excentrických citových výlevů. Přestože protagonisté hry jsou „nabití“ vnitřními rozpory mezi vůlí a možností nebo nemožností ji uskutečnit, je pro hru typická zdrženlivost většiny postav. Ani bratr paní Carrarové, jemuž se sílící dělostřelbou doslova utíkají drahocenné minuty, se nedává strhnout k slovním

výbuchům a ve svém dialogu s farářem je naopak věčnost sama, ani paní Carrarová nezavře hrůzou, když jí přinesou mrtvého syna, nýbrž zahalí údeš tichem, z něhož se vzápětí překvapivě vytrhne – k činu.

4 Brechtovo zdánlivě „nebrechtovské“ pásmo vyvolalo značný ohlas mezi odborníky. To, že se autor tváří v tvář naléhavé politické skutečnosti vzdal svých oblíbených tzv. zcizujících efektů, bylo přijato s povděkem, i když autor jistě litoval, že nemohl prohloubeně ukázat zákulisí této monstrózní politické „transakce“. Za spornější se považovalo vyústění hry. Brechtův přítel, dánský spisovatel Martin Andersen-Nexø byl četbou hry sice nadšen, ale o divadelní působivost jejího konce zapochyboval. Brecht – jindy chrlící verzi za verzí - však text neměnil. A při pozdním berlínském provedení přišel konečně na to, v čem je háček. Došlo prý zhruba k tomuto dialogu: Weigelová: „Carrarová dostává jeden úder za druhým – a účinností těch úderů se nevěří.“ Brecht: „Řekni to ještě jednou.“ Weigelová zopakovala svou větu. Brecht: „Jeden za druhým! Tím se to všechno změkčí. Naši jsme chybu. Weigelová hrála Carrarovou tak, že po každém úderu ustoupila, aby se po nejprudčím zhroutila. Místo toho měla hrát, jak se po každém úderu, jenž jí oťese, stává stále zatvrzelejší, aby se po posledním náhle zhroutila.“ – Postava paní Carrarové nebývá srovnávána ani tak s hlavní postavou Matky (podle Gorkého), jež jí 1932 předcházela, jako spíše s Matkou Kuráží, jež 1939 následovala. Oběma matkám jsou společné série úderů, které na ně dopadají, Matka Kuráž je však z úzce osobních, to jest obchodních pohnutek pro válku, kdežto paní Carrarová je rovněž z úzce osobních, zato však ryze mateřských pohnutek proti válce. Matka Kuráž se nemění a jde po všech debaklech do dalšího tažení, paní Carrarová bere do ruky pušku a nastupuje tam, kam bránila jít svým synům: do války proti válce. Její skutek je aktuálním politickým návodem.

5 Našemu divákovi se nad Puškami paní Carrarové jistě vybaví hra z klasického už českého repertoáru: Matka Karla Čapka. Nutno si především uvědomit, že Čapek se začal přibuznou látkou obírat téměř souběžně s Brechtem, ale dovršil práci o několik měsíců později. Plyne to z dat: předchozí Čapkova hra – Bílá nemoc – měla premiéru 29. 1. 1937; Matka 12. 2. 1938. O nějakém přímém nebo nepřímém kontaktu obou autorů nebo lidí jim blízkých není nic známo. (Nelze jistě vyloučit, že budoucí zveřejnění deníků a korespondence toho či onoho autora může v tomto ohledu přinést překvapení.) Obírali-li se však dva autoři zřetelně evropského významu a navíc evropských styků v tak vypjaté době touže látkou vtělenou do obdobné fabule, lze předpokládat, že o sobě přece jen museli vědět. Pravděpodobněji však je, že povědomí o Brechtově hře proniklo dříve k Čapkovi než naopak. Asi zprostředkovaně, přes pražské divadelnické kruhy. Nezapomeňme také, že tehdy žilo v Praze mnoho německých emigrantů, zvláště umělců všech profesí! Čapek zasadil svou rozlehlejší hru do obecnějšího rámce a v autokomentáři sám konflikt abstrahoval: „V Matce se střetá element mužský s elementem ženským, jednou z mnoha věčných období lidské tragédie...“ Obě matky, Čapkova i Brechtova, docházejí na samém konci hry k novému poznání, že princip života a mateřství, princip lidství se dá uhájit jen zbraní. Obě berou do ruky touž nadosobní „rekvizitu“, to jest pušku. Čapkova Matka, aby jí se slovem „Jdi!“ vložila do rukou poslednímu synovi, paní Carrarová, aby s ní – spolu s bratrem a posledním synem – šla sama do boje: namísto zastřeleného! Není důležité, šlo-li u obou her a autorů o nějaké „ovlivnění“. Důležité je, že vznikly dvě protifašistické hry osobitého rukopisu a silného aktuálního

účinnu, ale i neméně mocné nadčasové platnosti. (Připusťme v závorce, že srovnání obou her, začínající úderu, jež na obě matky dopadají, a končící funkcí radioaparátu, by mohlo být pro odborníky zajímavé. Zajímavé – ale víc nic...)

6 Brecht nedůvěřující tzv. vciťovací (aristotelské) dramaturgii, podle jejíž zásad tuto hru napsal, doporučoval, aby se rámcově nebo doplnila dokumentárním filmem o španělských událostech nebo politickou přednáškou. Pro švédské uvedení hry napsal dokonce prolog a epilog, umístěné do jihofrancouzského koncentračního tábora v Perpignanu, kde byli internováni uprchlíci z republikánského Španělska. Bratr paní Carrarové rozmlouvá v prologu se strážným, který hájí bezúčelnost jakéhokoli boje a dokazuje svou „tezi“ na osudu Československa v roce 1938! Bratr vidí chybu v dlouhém váhání s odpovědí na otázku „Nač bojovat?“ a demonstruje to na příkladě své sestry a jejího nejmladšího syna, kteří sedí opodál.

7 Po zmíněné pařížské premiéře na podzim 1937, jejímž režisérem byl Slatan Dudow, hrály se Pušky paní Carrarové ještě v prosinci v Kodani (titulní role Dagmar Andreasenová, režie Ruth Berlaouová). Tamtéž následovala v roce 1938 nová inscenace (tentokrát opět s Weigelovou, zatímco o režii se s Berlaouovou dělil autor), hra dále byla uvedena v New Yorku, v Londýně, ale i v Praze, a to nejen německy, ale už i česky. Následovaly překlady do četných dalších jazyků a po roce 1945 pak představení na profesionálních scénách. Dominuje tu v Monkově režii představení Berliner Ensemblu (tzv. Brechtova divadla) z roku 1952 – i po letech opět s Helenou Weigelovou. 1954: Varšava. 1955: Praha (Armádní umělecké divadlo) – – – další výčet by pak už nebral konce. Za zaznamenaní však stojí inscenace, kterou roku 1975 s kroměřížskými ochotníky realizoval Alois Hajda. Úprava použila jednoho motivu z prakticky neznámého prologu, spojila jej však se scénickou poznámkou ke hře a důraz pak položila na úvodní montáž Brechtových veršů o divadle z doby napsání hry, veršů, které navíc byly většinou míněny jako přímé instruktivní promluvy k amatérským dělnickým souborům. Herecky v inscenaci dominovala Ludmila Čápková.

Brecht o amatérském divadle

U soudobého amatérského divadla (dělnických, studentských a dětských herců) lze pozorovat oblibu příznivý sklon: osvobozují se od puzení vyvolávat hypnózu. Je myslitelné odlišovat výkony amatérských a profesionálních herců, aniž bychom se musili vzdát některé ze základních funkcí divadla.

(1939)

Zhusta slyšíme, že představení amatérských divadel jsou na nízké duchovní a umělecké úrovni... Podle jiných tvrzení je naopak aspoň v části inscenací vidět mnoho přirozeného talentu a u některých souborů velkou horlivost, aby se všichni zdokonalili. Ale podceňování amatérského divadla zdá se přesto tak rozšířené, že je nutno klást si otázku: Co kdyby úroveň amatérského divadla byla vskutku tak nízká? Bylo by pak zcela nedůležité? Odpověď musí znít: Nikoli!

Malá dělnická divadla osvětlují překvapivě často velké prosté pravdy o spleťtých a nepřehledných vztazích mezi lidmi našeho století. Odkud vznikají války a kdo je rozdmýchává a kdo je platí, jakou zhoubu přináší útlak vykonávaný lidmi na lidech, kam směřuje úsilí mnohých, odkud pochází snadný život ne mnohých, jaké učení je komu prospěšné, jaké skutky komu škodí, to ukazují malá, chudá dělnická divadla. Mluví nejenom o hrách, mluví o těch, kteří je nejlépe a s největším zájmem hrají.

Je naprosto falešné, jestliže se profesionální divadla uzavírají před amatérským divadlem pracujících. A je naprosto falešné, jestliže se amatérské divadlo uzavírá před divadlem profesionálním. Amatérské divadlo dostalo nový smysl a stejně tak i divadlo profesionální. Jsem pro to, aby nejlepší herci profesionálních divadel v amatérských souborech nejen vyučovali, nýbrž i hráli. A nejlepší herci amatérských souborů by měli dostat možnost vystupovat na profesionální scéně. Když Helena Weigelová hrála 1932 v Berlíně „Matku“, vystupovali vedle ní amatérští herci, stejně tak 1951 v Berlíně. A hrála spolu s amatérskými herci v exilu „Pušky paní Carrarové“ v Kodani a v Paříži. Inscenace nebyly nijak rozpolcené.

(1952)

MATKA KURÁŽ A JEJÍ DĚTI

1 Historie vzniku Brechtovy hry Matka Kuráž a její děti není přikryta pláštěm záhad. V létě 1939, brzy po Brechtově útěku z Dánska do Švédska, četla mu švédská herečka Naima Wifstrandová historiku o markytánce Lottě Svärdové obsaženou v Příbězích praporečka Stahla od švédskofinského klasika J. L. Runeberga. To byl prvotní popud, nic než popud. Mnohem víc načerpal Brecht z tzv. Simplicianého cyklu barokního německého prozaika Grimmelshausena, kde se setkal přímo s „arcipodvodnicí a poběhlicí Kuráží“, všestranně zlotřilou ženou, která líčí své osudy před houfem, ba davem svých milenců — aby je pohnula k lítosti! Autor říká této zpustlé markytánce Libuška. Rudolf Vápeník tento „český původ“ Brechtovy hrdinky probádal drobnou studií. Brecht arcí načerpal ze života Grimmelshausenovy hrdinky Libušky z Prachatic jen hrst detailů. Román mu posloužil jako zasvěcená studie drsného prostředí Třicetileté války, jako pozadí. I jako inspirativní jazyková exhibice. Titulní postavu své dramatické kroniky si však modeloval po svém a při této modelaci opět vešel ve styk s Čechami. Jeho Matka Kuráž totiž přijala četné rysy Brechtova oblíbeného románového hrdiny Švejka, a to jak v celkovém postoji, tak zvláště v mluvě. Stala se tak bezprostřední předchůdkyní jiné Brechtovy postavy: švejkovského šoféra Mattiho ze hry o panu Puntilovi.

2 Matka Kuráž vznikla v první a vcelku už hodně definitivní verzi za necelých pět týdnů. Brecht ještě během psaní plánoval možnost hry brzy uvést ve švédském překladu, počítal s Wifstrandovou pro titulní roli a speciálně pro Weigelovou napsal roli němé Katrin: poněvadž neuměla švédsky! K švédské ani později k americké premiéře však nedošlo, hra zato poměrně rychle pronikla na jeviště divadla v Curychu a dočkala se tam (za režie Leopolda Lindtberga) světové premiéry 19. 4. 1941. Byl to legendární úspěch. Matku Kuráž hrála Therese Giehseová. Soubor hostoval s hrou ještě po pěti letech ve Vídni! A opět triumfálně. Dobové posudky,

[82]

většinou pajány, se čtou jako neuvěřitelné divadelní pohádky — zvláště uvážíme-li pozdější, ne zrovna hladké, spíš převelmí zadrhavé a zapeklité osudy Brechtových her na rakouských a jiných (také českých) jevištích. Berliner Ensemble uvedl hru v lednu 1949 za autorovy spoležie a s Weigelovou jako nezapomenutelnou Kuráží, s Hurwiczovou jako Katrin, s Buschem jako kuchařem. Hra dosáhla čtyř set repríz, byla po Krejcarové opeře Brechtovým největším úspěchem a stala se hlavním tzv. modelovým představením Brechtova divadla, na něž se do Berlína jezdili dívat divadelníci z celého světa. Byla to přímo demonstrace nového divadelního názoru nové epochy. První české uvedení hry v roce 1957 za režie Václava Lohniského navázalo nezastřeně na berlínský model a obeznámilo tak opožděně i české diváky se zásadami tzv. epického divadla. V té době šla hra již světem a k vytvoření její inscenační tradice přispívali a přispívají režiséři a herečky nejzvučnějších jmen.

3 Brecht se nedal oslnit obrovským curyšským úspěchem. Nebyl totiž spokojen s výklady, k nimž tato inscenace podněcovala. Psalo se např. o tragédii novodobé Niobé — — — to bylo přesně to, co Brecht nezamýšlel! Proto ještě tehdy zasáhl do textu tím, že jemnými manipulacemi zaslil rysy Kuráže jakožto „hyeny bitevních polí“, která se v ničem nepoučila. „Vemte mě s sebou!“ připsal Brecht na sám konec hry, tam, kde Matka Kuráž vidí, jak po všech válečných hrůzách nové oddíly táhnou do dalších etap Třicetileté války. Chronickým námitkám všech konzervativnějších divadelníků, že tato nepoučitelnost škodí vyznění hry, čelil Brecht argumentem, z něhož se stalo okřídlené rčení: „Autoru nepřisluší, aby dal nakonec Kuráží prohlédnout, záleží mu na tom, aby prohlédl divák.“

4 Brecht sice zasadil pohnuté osudy Matky Kuráže do přesně vymezeného dvánáctiletí 1624–1636, dobové souvislosti však pro něho nejsou prvořadé. Vyhnul se např. efektní možnosti uvést na scénu některou z historických osobností, Tillyho, Valdštejna, Gustava Adolfa, vystačil v jediné scéně s jediným anonymním vojevůdcem a soustřeďuje zcela svou pozornost na osudy malých lidí, kteří žijí na perifériích velkých válek. Postava Kuráže je jednou z nich: obchodnice všemu navzdory, válku prostě potřebuje a nezanevře na ni, přestože v ní zanechá tři děti. Její markytánský vůz není rekvizita. Stává se podobnostvím. Napřed jej táhnou její dva synové, později Kuráž s dcerou a nakonec se do něho zapřáhá sama, aby pokračovala v bludné pouti za vidinou zisku. — Brechtova metoda spočívá mimo jiné na práci s paradoxy. Je jich ve hře nesčíslně a nebojí se dotknout se posledních věcí člověka. Jeden syn je za válečné „hrdinství“, to je za pobití lidí, zprvu vyznamenán, pak popraven. Druhý syn doplácí životem na svou poněkud omezenou poctivost. Dcera platí za lásku k dětem, které nemá. A vždy přitom hraje svou roli bezmezná hamižnost Matky Kuráže, která ztrácí rozhodující chvíli hokynářským smilováním, honbou za směšným obchodem. — Svět, válku a všechny obchodní transakce ukazuje Brecht očima malého člověka, z krtčí perspektivy. Důležité jsou podpatky bagančat, kopyta koní a skřipající kola kár, ale smysl všeho uniká. Dobro, zlo — všecko je jedno. Hlavní je zisk. A mezi řádky, mezi slovy vychází náhle najevo, že tento zvířecí pohled se vlastně rovná nahladu mocných vládců světa. Ani oni nerozlišují mezi dobrem a zlem (náboženství je jim jen měnlivým kabátem), rozhodují peníze. Proto jsou pro válku. Absolutní slepota a nadhled spadají náhle do téže kategorie.

[83]

5 Hra, v níž se smrt objevuje takřka v každé scéně, se přesto nestává neprodyšnou tragédií. Naopak. Jako trvalý spodní proud jí prochází ironie: velmi umná a důmyslná i velmi lidová zároveň. Prosákla v nesčetných nuancích jazykem postav a trvale ozvláštňuje, zcižuje (abychom použili brechtovské terminologie) celou hru. Tvoří její druhý plán. Takže ve hře tak maximálně naplněné drastickými ději, brutalitou, zhovadilostí a bezútešností a ústředí v úplném zpusťování země i lidí, je trvale přítomný humor („podvratný humor“, jak bylo řečeno), koření tu jemnější, tu spíše drsnější, peprné však vždy. S ním souvisejí i erotické rysy hry, které ve vztahu Kuráže k polnímu kurátovi a ke kuchaři bývají volbou starších představitelů titulní role někdy zbytečně pozasuty. Vyšlo to zřetelně najevo, když v brněnské inscenaci 1964 (za režie Miloše Hynšty) hrála titulní roli tehdy pětaticetiletá Vlasta Fialová: rázem se objevily netušené motivy!

6 Bertolt Brecht nazývá hru Matka Kuráž a její děti kronikou. Navazuje tím vědomě na alžbětinské drama s laxním poměrem k tzv. duchovnímu vlastnictví (Brecht ve hře „vykrádá“ sám sebe: použil Písně o Šalomounovi z Krejcarové opery), s uvolněnější stavbou, s prolínáním časů a prostorů, kdy mizí umná konstruovanost příběhu ve prospěch bohatého a pestrého toku děje proměnlivého jako život sám. Jeho velmi vyhraněné pokusnictví si tu našlo opěrné body v staré tradici, namísto psychologické kresby nastoupilo zpodobení společenského procesu. Bezděčně se totiž v matce Kuráži scénu za scénou z dialogů vyvíjející otázka o vztahu války ke společenskému systému, který jí plodí. Kronika z dávné Třicetileté války hovoří náhle velmi dnešní řečí – – – je to hra veskrze soudobá, její problematika trvá, její varovný gestus nezastaral. Ve stavbě a v postupech je Matka Kuráž prototypem Brechtova epického politického divadla, ve spoustě detailů, jazykových i situačních, které hrou prolínají, je však i velkým divadlem poetickým, lyrickým. Jistěže nikoli ve smyslu sentimentálního básničkaření, jakéhosi rozkochaného oparu, nýbrž – nebojme se toho slova – v emocionálnosti vyjadřované často hrubou, drsnou, křiklavou, sprostou, ale náhle zničehonic i něžnou a láskyplnou poezií, která nepopře, že Brecht měl všechny předpoklady stát se „prokletým básníkem 20. století“. Jazyk posléze prozradí vše. A jazyk Matky Kuráže je mimo jiné i jazykem svébytného lyrického básníka.

7 Když Brecht ve finském exilu pracoval na hře o panu Puntilovi a jeho služebníkovi Mattim, poznamenal si 19. 9. 1940 do svého Pracovního deníku: „*Tón není originální, je to Haškův tón ve Švejkovi, který jsem použil už v Kuráži.*“ Tato zmínka, která by mohla být jedním z klíčků, možná i klíčem k jazyku i postoji Matky Kuráže, zůstala pohřbena dosud nevyužita. Se švejkovskými rysy u Matky Kuráže to jistě není tak zjevné jako v Puntilovi, kde je jimi vybaven „sekundant“ titulního hrdiny Matti: vypracují-li se, je Matti přitažlivý, sympatický, nabitý zvláštním humorem; nevypracují-li se, je z něho bezmála nestravný suchar. U Matky Kuráže je to jiné. Nesporná životnost této hrdinky tkví v plodném, životodárném „rozporu“: v tzv. životních postojích, v jejich důsledcích se s ní divák může stěží ztotožnit, nemůže však být nezasazen jejím spontánním a živoucím člověčenstvím. Je protřelá velmi drsnou i pestrými školou života, je přímo nabitá zkušenostmi. A ty se ve spoustě replik vtělily v sérii jakýchsi svérázných rčení, maxim, minipříběhů, jimž navzdory vši krutosti (která je krutostí doby) vládne osobitý smysl pro humor. Pravdy, které Matka Kuráž v podobě konkrétních malých

příběhů servíruje, zrelativňuje utuhlé zvyklosti, zaběhanost řádu (třeba tím, že je přehnaně vychvátil) – a právě v tom asi jsou ty „švejkovské rysy“ Matky Kuráže. Jeden příklad za všechny ze scény o velké kapitulaci, když Kuráž lamentuje nad bédným kapounem: „*Byl prej tak talentovanej, že prej žral jediné tehdá, když mu hráli. Měl prej dokonce svůj zamílovanej marš...*“ Tady si Čech bezděky vzpomene dokonce na Haškův pověstný Svět zvířat! Part Matky Kuráže stejně jako Švejkův se skládá z množství takovýchto fabulačních střepků. Obě postavy čerpají z obrovského životního rezervoaaru. Kudy chodí, tudy trouští historky: „*To já znal...*“ nebo „*To já znala...*“ Díky jejich humorné náloži počítajících s ohlasem u posluchačů vydrží obě postavy všechny rány, jimiž je doba častuje, vydrží celou šlenou anabází válečné rozkotanou Evropou. Někdy tyto historky ústí v jakási ironická „poučení“, jindy v rafinovaně skryté „varování“, ba i v „návod“ k jednání, někdy ústí až v absolutní legraci, jejíž samoúčelnost však posléze přece jen vyjeví skrytý „hlubší smysl“. Podtrhneme-li a sečteme u obou postav tento bujarý kaleidoskop, docházíme k závěru, že u obou vede ke katastrofám, jenže u Švejka jsou takřkajíc obrodné, kdežto u Kuráže – oslepené chtivostí i nezbytností peněz – tragické. Text Brechtovy hry volá po vypracování všech těchto švejkovských epických jadérek a po jejich clevelandém „protažení“ celou hrou. Tak by postava, často ztvárňovaná už příliš „modelově“, mohla dostat nové a neméně autentické kontury.

LUKULLŮV VÝSLECH – LUKULLOVO ODSOUZENÍ

„Hra pro radio“ Lukullův výslech vznikla roku 1939 jako zakázka pro švédský rozhlas. Souvisí s Brechtovou soustavnou prací pro „soumrak hrdinů“, pro odheroizování tradičně a bezmyšlenkovitě nafukovaných „velkých historických zjevů“. (Obdobně, ale jinou metodou postupuje Brecht v románě Obchody pana Julia Caesara, kde je Caesar odhalován v zápiscích svého účetního.) Přímým popudem k napsání hry byla Hitlerova „blesková válka“ proti Polsku. Brecht čerpal z Plutarcha a Suetonia, použil odhalovatelského principu soudu a napsal text s otevřeným koncem nebo, jak se někdy píše, „bez konce“. Po grandiózním výčtu vojévůdcových zvěřstev se zaznamená i několik drobných dobrých skutků: dal netušené možnosti svému kuchaři a přinesl do Itálie třešňový strom. Soud poté nevyřkne rozsudek, nýbrž jde se poradit, a je na posluchači, aby rozhodl.

Tato rozhlasová verze se po prvé nevyšlala ve Švédsku, jak se zamýšlelo, nýbrž roku 1940 ve Švýcarsku (Radio Beromünster). Prvního mimoněmeckého provedení se roku 1959 ujal brněnský rozhlas, a to v režii Vladimíra Vozáka a s hudbou Josefa Berga.

Roku 1949 přepracoval Brecht rozhlasovou hru v operní libreto pro skladatele Paula Dessaua (původně myslel na Stravinského) a dal jí nový název Lukullovo odsouzení. Nejpodstatnější změnou, to jest rozšířením textu bylo, že „drobná grešlička“ (kuchař, třešňový strom) vojévůdci nepomohl. Byl uvržen v nicotu. Tato operní verze se dočkala v březnu 1951 takzvaného „zkušebního provedení“ před obecnstvem, které tvořili funkcionáři, zčásti vysocí. Po této „předpremiéře“ následovalo osmihodinové (!) zasedání ministerské rady NDR. Kritice byl podroben „pacifismus“ opery, nelíbilo se znehodnocení hrdinů, přičila se celá „nová forma“, odpuzoval mýtický zábrobní děj a tak dále. Autor a skladatel byli vyzváni, aby operu zásadně přepracovali. Brecht celou „diskusi“ ironicky komentoval („*Kde jinde na světě existuje*

vláda, která projevuje tolik zájmu a péče o svoje umělce?"), ale námitkám on i Dessau vyhověli, byl v rafinované míře. Tuto druhou operní verzi s nečekanou pohotovostí vydalo přední nakladatelství Aufbau, Brecht však souběžně zařadil do řady svých Pokusů verzi první opatřenou navíc poněkud zašifrovaným poznámkovým aparátem. Oficiální premiéra druhé verze opery se konala v říjnu roku 1951, nejvyšší stranické úřady ji však naplánovaly jako propadák. Lístky se neprodávaly, nýbrž rozdávaly, a to funkcionářům a především „spolehlivému“ a „instruovanému“ publiku z továren, od policie, z mládežnických organizací. K pečlivě narežirovanému vypískání však nedošlo, vysokí činitelé se přepočítali. Takzvané spolehlivé obecenstvo o vykřičeně modernistickou operu nemělo zájem, zato se rychle dozvědělo, že může lístky výhodně prodat západoberlínským zájemcům. Propadák se změnil v senzační triumf, potlesk trval téměř půl hodiny, na jeho počátku tiše opustili čestnou lóži dva „nejvyšší“: Pieck a Ulbricht.

Plánované reprízy se rychle odřekly, v novinách NDR se o premiéře vůbec nepsalo, zato vládnoucí strana záhy vydala drtivé odsouzení formalismu, nesmyslných prý experimentů a „buržoazní dekadence“. Divadlu ve Frankfurtu nad Mohanem poskytl Brecht první verzi Lukullova odsouzení.

Zásiluhu o uvedení této opery u nás má brněnská opera. Premiéra byla v březnu 1974, o hudební nastudování se postaral Václav Nosek, režii měl Milan Pásek, v titulní roli vystoupil Vilém Přibyl.

*Žralokům jsem unikl
Tygry jsem skolil
Sežraly mě
Štěnice.*

(V)

TOTÁLNÍ DIVADLO

ŽIVOT GALILEIHO

1 V Brechtově Pracovním deníku čteme pod datem 23. listopadu 1938: „*Život Galileiho ukončen. Potřeboval k tomu tři týdny.*“ Čistě akademické jsou úvahy objevující se v enormně narůstající brechtovské literatuře, je-li doba tří týdnů dobou „čistého“, „úplného“ vzniku hry nebo jen dobou „sepsání“ něčeho, co se – i materiálově – připravovalo delší čas. Hra s tak rozložitým historickým půdorysem a s tolika svízelnými ideovými uzly zrála v Brechtově mysli jistěže přinejmenším půl roku a musila být podporována studiem odborné literatury. Tvrdí proces pak po zaznamenané „tečce“ pokračoval, a to vlastně až do Brechtovy smrti, tedy ještě plných 18 roků.

2 První verze hry, *Leben des Galilei*, takzvaná dánská (z roku 1938, ale i z počátku 1939), má podtitul: *Země se točí (Die Erde dreht sich)*. V předsluvi se podotýká, že práce na hře započala „*po zprávě o tom, že fyzik Otto Hahn a jeho spolupracovníci rozštěpili atom uranu*“. Ve skutečnosti však postupovala asi práce fyzikova souběžně s prací dramatikovou a zmíněná zpráva pouze urychlila její relativní dovršení poté, co Brecht konzultoval odborné otázky s asistenty dánského atomového fyzika Nielse Bohra. Galilei této dánské verze dokládá Brechtovu nedlouho předtím formulovanou zásadu, že pravdu je – mimo jiné – nutno šířit i lstí. Odvolává před inkvizicí své učení prostě proto, aby mohl pokračovat ve vědecké práci, a to nejen pro samotnou rozkoš z myšlení a vědění, nýbrž i proto, aby své spisy mohl pašovat do zahraničí. Tato verze ležela pět let na stolku dramaturga curyšské činohry, nežli se jí tam v roce 1943 odhodlali uvést.

3 Ještě před koncem druhé světové války začal Brecht pracovat se slavným anglickým hercem Charlesem Laughtonem na druhé, takzvané americké verzi *Galileia*. Východiskem

byl špatný překlad první verze do angličtiny, který se slovo za slovem upřesňoval, při čemž průběžně docházelo i ke změnám originálu. Práce pokračovala velmi zvolna, ale byla – Pracovní deník o tom vypovídá víc než dost – výjimečná, vzácná, ba přímo ideální, neboť neuspěchaná. Herec přicházel s návrhy, autor je přijímal nebo odmítal, především však oba vše vyzkoušeli. V pokročilém stadiu této ojedinelé tvůrčí spolupráce přichází zpráva o svržení atomové bomby na Hirošimu. „Ze dne na den,“ píše Brecht, „četl jsem biografii zakladatele nové fyziky jinak. Infernální efekt Veliké bomby postavil konflikt Galileiho s vrchností své doby do nového, ostřejšího světla.“ Tento zásah zvenčí hluboce ovlivnil vnitřní podobu vznikající druhé verze hry. Dramaturgická stavba se příliš nezměnila, výpověď však byla náhle z gruntu jiná. Byl-li Galilei dosud „coś jako ilegální pracovník“, který ve jménu vědy, ve jménu pokroku, byl s to učinit cokoli, jen aby pohyb pokračoval, je to nyní téměř zločinec. Téměř. Přínejmenším velký zbabělec a kompromisník, jenž zmaten strachem z mučení neodhadl poměr sil a jednal proti kladným společenským proudům. Galileiho morální prohra je úplná. Nedovoluje ani svému žákovi, aby se pokusil jeho odvolání omluvit poukazem na objevný rukopis knihy „Discorsi“. Tato verze Života Galileiho se hrála v anglickém jazyce v červenci 1947 v Beverly Hills v Kalifornii. Laughton byl skvělý, obecenstvo však více než distancované. V Americe Brechtovým hrám štěstí věru nepřálo!

Třetí verze vznikala v Berlíně od roku 1955 a Brecht, který hru režíroval, během práce na inscenování 14. srpna 1956 zemřel. Režii dovršil Erich Engel, k premiéře došlo půl roku po autorově smrti, Galileia vytvořil velký brechtovský herec Ernst Busch.

4 Do posledních dnů se Brecht při výkladu hry potýkal s dilematem hrdina-zločinec: „To je největší svize: vydolovat z hrdiny zločince. Přesto: je to hrdina – a přesto: stane se zločincem.“ Hra je to nesnadná v souvislosti Brechtova celého rozlehlého díla i svým vnitřním ustrojením: až na velkou kramářskou baladu je bez songů, veršový rámec, který by měl zpívat dětský sbor (v praxi vždy nutně bez valné srozumitelnosti), je neobvykle skoupý na slovo a tudíž téměř vnějškový, formální, autor sám pocítoval rušivě, že hra je „technicky velký krok zpátky (...), příliš oportunistická“.

Navzdory tomuto autopolemickému postoji neprošla hra od druhé ke třetí verzi přílišnou proměnou, dramaturgické úpravy směřovaly k sevřenosti textu a k preciznosti ideových téžisek. Zdá se, že tato – u Brechta neobvyklá – „pietnost“ vůči vlastnímu textu a jeho výkladu souvisí s tím, že Život Galileiho je hrou, do níž Brecht asi vložil nejvíce svých nejnějnějších svárů, nejvíce vlastních zkušeností, hlavně však otázek. Váhání je podloženo životopisem. A tak jako předtím u Matky Kuráže a později u Azdaka z Kavkazského křídového kruhu, jenže akcentovaněji, nemohl autor dost dobře vyklouznout ze své kůže. Postoj je postoj a Brecht je Brecht – jenže švejkovské hledisko se nedá aplikovat vždy a všude. Urputné zápolení o autentický brechtovského Galileia-Brechta nedorazilo k nejzazšímu scénickému dovršení. Boj nebyl ukončen. Takže není divu, že po takzvané klasické inscenaci, započaté režiséřsky ještě Brechtem, to Berlínský Ansámbl v roce 1978 zkusil i s verzí v podstatě dánskou.

5 Jisté je, že ze všech Brechtových her – snad s výjimkou Pušek paní Carrarové – je Život Galileiho nejvíce tzv. normálním divadlem. Je sice rovněž postaven jako volnější sled scén, jako brechtovsky otevřené drama, ale scény tíhnou poněkud k tzv. velkému divadlu, což

může slabší režisér pochopit i velkooperně. Odtud i leckteré fiasko – tam, kde se vypůjčily kostýmy jakoby z Rigoletta a inscenoval se „pohnutý život“ bez přílišných otázek. Přitom – zdá se – hře nechybí k brechtovské důsaznosti mnoho. Snad pevnější (to jest méně viditelné) vklínění filozofické do roviny dramatické. Snad několik prudších střihů, zdaleka ne jen formálních. Snad jiný „rámec“. Snad i méně naivně naučného předvádění a více prvků rušících „výuku“ v základech astronomie ve prospěch velmi elementárních vztahů mezi aktéry.

6 Galilei, posléze téměř slepý, ale slepotu navíc předstírající, mění se ke sklonku hry až v jakýsi fantom věrohodnosti, jenž svými prostředky zápolí s fantomem inkvizice. Papež, dlouho se zdávající jazyčkem na váze, se prokázal jako slabší, ba jen zdánlivý partner sporu – a zmizel. Zbývají vykonavatelé, strážci, a to dobrovolní (dcera Virginie) i placení. Ale trvá žízeň a hlad, zdaleka ne jen přízemní pojmy. Žízeň a hlad po vědění. A třeba i po vědění pro vědění! Nenasytnost, tedy neřest, je tu koneckonců klad. Ale kam míří a co způsobuje? Kam může mířit a co může způsobit? V tu chvíli se žrout i pijan Galilei mění v onen fantom. V monstrum obojakosti. Zvlášť názorně se rysuje na pozadí brilantně, důmyslně pointovaných scén, ve třpytu monologů, v oslnivé záři dialogů...

Měnlivý i rozporný vztah autorův ke Galileiovi je nutno chápat v přímé úměrnosti se světodějným vývojem i s postavením Německa v tomto vývoji. Meze zodpovědnosti se neustále pohybují. Tvořivost (produktivnost, kreativita... brechtovská slova) umělecká, vědecká, občanská se ztotožňují i oddalují. Cesty poznávání a vědění jsou zdůrazněně neurčitě, vágní.

7 Takže nakonec – při zacházení s Brechtem se nebojme paradoxů – je možno přijmout i tvar hry, byť jej autor tak zpochybňoval. Můžeme jej přijmout, chápeme-li jej jako neustálé kolotání kolem magnetických pólů pravdy či pravd. Chápeme-li jej jako dramatické theatrum mundi, tedy sérii převleků, kdy hrdina podoben Komenského Poutníkovi prochází labyrintem nejpestřejších prostředí a poznává nejroztodivnější lidi. Galilei v takové podobě je pak mnohem víc než pouhý Galilei. Odpoutává se od svého historického podstavce a stává se – nyní váháme, hledáme co nejpřesnější slovo. Předobrazem? Podobenstvím? Symbolem? Neukvapujme se v jednostrannost. Galilei ve verzi Brechtovy poslední ruky je prostě přebohatý rezervoár možností a výkladů. Tvůrčí dramaturgie se s ním bude potýkat trvale. Aniž dorazí k jednoznačnému konci. A tak tato hra splní své poslání. Bude podněcovat, bude rozdávat moudrost i banality, bude dráždit k doslovení, bude provokovat, bude povzbuzovat nadšení i zklamání, bude v trvalém pohybu číhat i zanikat: bude žít.

KE ZLÍNSKÉ INSCENACI 1981

Inscenátoři zlínského uvedení přistupovali v několikaletém přerývaném procesu k Brechtovu Galileiovi s úctou i náklonností, ale co se týká jejího tvaru, tak bez piety. K tomuto hledisku, které by brechtovští dogmatici mohli nazvat kacířským, si vypůjčili svolení od samotného BB, který se až do smrti netajil jistými pochybnostmi o tvaru hry. V Brechtově Pracovním deníku čteme pod datem 25. 2. 1939, že by se musila „napsat zcela znovu, kdybychom chtěli vyvolat ‘brázu vanoucí z nových břehů’, červánky vědy. Vše víc direktně, bez interiérů,

bez 'atmosféry', bez vcitování (...) Rozvržení by mohlo zůstat, charakteristika Galileiho rovněž. Práce, veselá práce by mohla vzniknout jedině v divadelní praxi, v kontaktu s nějakou scénou.“

Následují ještě dvě věty: „Napřed by bylo třeba studovat fragment hry *Zánik egoisty Johanna Fatzera a fragment hry Obchod s chlebem*. Oba tyto fragmenty představují technicky nejvyšší standard.“ Je pozoruhodné, že Brecht se v této souvislosti rozpomíná na dva fragmenty, které dovršil (slovo je voleno záměrně!) před 9–10 lety, tedy v letech 1929–1930. Obě práce vycházejí se soudobé problematiky, jsou to „zeitstücker“, a nalézají pro velmi neobvyklé myšlenky velmi neobvyklý tvar: ostrohranný drsný verš („litinový styl“!), ale i próza, popěvky i zpěvy, metoda krajní redukce, nic než fragmentární střípky, nic než dějové a charakterizační náznaky, nic než nejhrubší kontury – a přece velká plasticita, čistota i přesnost.

Poučení tím vším museli inscenátoři zlínského Galileiho především vyřešit prakticistní otázku celkových proporcí hry, neboť původní text by se hrál pět hodin. (Leckde se tak dosud hraje.) Škrty a stažení některých obrazů, dále pak vytvoření tzv. rámce – to spadá víceméně pod pojem dramaturgické úpravy, která je jen poněkud náročnější než obvykle a spoluvytváří koncepci. Neobvyčejně svízelná práce započala při detailním obrábění textu, při modelování významu a významů od repliky k replice. Na konci této práce stojí text, v němž próza hry někdy přechází ve verš, a to zvláště v akcentovaných, klíčových promluvách Galileiho, kterých je – jak notoricky známo – hojně. Tento verš je obdobou Brechtova „nerýmovaného verše s nepravidelnými rytmy“, o němž dnes existuje celá teorie vydatně rozvíhající poněkud zamrzlé povodí versologie. Je to zkrátka nehladký, nenaolejovaný, skřípavý verš plynoucí z úporné snahy zprostředkovat co nejpřesněji význam. Verš apelativní, to je umožňující promlouvat někdy i k publiku, komentovat, zevšeobecňovat. – Pokus nutno jistě chápat jako jednorázový, určený jen pro jednu inscenaci.

Některé pasáže z dialogů církevní a světské hierarchie jsou naskicovány – v příkrém protikladu s typem verše právě charakterizovaným – v hladkém běžném blankversu. I Galilei ho dvakrát užije: když pronáší oficiální projev, v němž se přizpůsobuje zvyklostem a na němž mu nezáleží, a když v závěrečné scéně jako vězeň inkvizice chce odpoutat pozornost svých hlídačů.

Ale nic nového pod sluncem. V den zahájení zkoušek vedlo listování v jedné z méně známých a méně používaných brechtovských monografií (Helmut Jendreich: Bertolt Brecht – drama v proměně, Düsseldorf 1969) k tomuto nálezu: „Komentářový charakter některých pasáží Brechtovy galileovské hry se zpravidla odlišuje i od textu dramatické roviny, a to jazykově. Jde zhusta o rytmizovanou prózu, přeměna těchto míst by byla bez obtíží. Jsou jazykově tak konstruována, že by snadno mohla přejít ve veršový tvar. /.../ Stejně tak by bylo beze všeho možné, aby mluvčí komentářů vystoupili ze svých rolí a obraceli se k publiku. Struktura textů sama od sebe přímo naléhá na takový způsob prezentace.“

Nutno ještě říci, že inscenátoři při své úpravě vydatně – a kromě německé oblasti asi poprvé – použili prvé, tzv. dánské, verze hry, aniž přejímali úpravu, která se hrála v Berlíně. Volili zhusta mezi tou či onou verzí a docházeli k výsledkům, které už se poznají jen pod mikroskopem. Nejvíce dialogů z dánské verze je v posledním obraze – tak, aby na ostří břitvy zůstala zachována rozpornost. Neboť Brechtova galileovská hra, vklínějící rovinu filozofickou do roviny dramatické, není už „podle principů epického divadla“ napsané drama, nýbrž je to divadlo vpravdě totální.

DOPIS HERCI CHARLESU LAUGHTONOVI TÝKAJÍCÍ SE PRÁCE NA HŘE ŽIVOT GALILEIHO

*Dosud se naše národy rozsápávaly, když jsme
Seděli nad ohmatanými sešity, ve slovnících
Se pídíce po slovech, a mnohokrát
Jsme svoje texty proškrtávali a pak
Zpod škrťů opět vykutávali
Počáteční obraty. Pozvolna -
Zatímco valy domů v našich metropolích se hroutily -
Hroutily se i valy jazyků. Společně
Jsme podle diktátu postav a dějů
Začali sledovat nový text.*

*Neustále jsem se měnil v herce a ukazoval
Gestu a intonaci některé z postav, a ty
Ses měnil v pisatele. Ani já ani ty
Jsme však nevybočili ze svého povolání.*

DOBŘÝ ČLOVĚK ZE SEČUÁNU

1 Zapomenuto je motto, jímž hra měla být původně opatřena: „Svět má vážnou chybu: zlým se na něm daří dobře, dobrým zle. Všichni bohové jsou tím zneklidnění; neboť i jejich situace je morálce na škodu. /K praktikování ctnosti je potřebná jistá míra komfortu.“ Zapomenuty, že tmy na světlo nevytaženy, jsou důležité obecnější souvislosti: že Brecht svůj raný pojem „kulinarismu“ (který chápal negativně, jako podbízení chlemtavému vkusu publika) postupně, ale důsledně nahrazoval pojmem zábavnosti divadla, míněným jistě pozitivně, ba co nejpozitivněji: jako kýžený cíl všeho teatrálního úsilí, dále že posléze už nemluvil o „epickém divadle“ (pojem natropil spoustu primitivních, banálních nedorozumění), nýbrž – mnohem přesněji i náročněji – o dialektickém divadle. Stále clevědomější bylo úsilí, aby se divák bavil, ale zároveň byl trvale ve střehu (aby „zaujímal kritický postoj“). Podtrženo, sečteno: atakuje se krok za krokem v průběžném klenutí příběhu lhostejnost člověka a lidí.

2 Je-li hra Brechtovým „hlavním dílem o šanci lidí zachovat se vůči skutečnosti mravně“, je-li „systematickým zkoumáním problému“ a projevem mimořádně velké „analytické síly“, je-li „nejkomplexnějším Brechtovým pohledem na svět a všechny varianty lidské existence na něm, a to za pomoci velké dávky čisté, oproštěné poezie, ale i ironie“, je-li „nepřetřžitým, ba zoufale tvrdošijným výzkumem až po nejzazší zákruty labyrintální dialektiky“, je-li tím vším a mnohým jistě ještě navíc, můžeme ji prostě a jednoduše chápat i jako podoběnství o dobrotě a laskavosti (ale i jejich opaku), o té laskavosti, která je jedním z klíčových Brechtových pojmů a již se dotýká verše z básně Budoucním: „I nenávisť

k nízkostem / Pitvoří rysy. / I hněvem nad bezprávím / Hrubně náš hlas. Ach, my / Kdož jsme půdu chtěli připravit laskavosti / Sami jsme nemohli být laskaví.“

3 Andrzej Wirth, zkoumá stereometrii (tedy prostorové vztahy a vlastnosti) Brechtových her, zjistil v Dobrém člověku maximální mnohost pohledů, mnohoperspektivnost, srovnatelnou snad s obrazy Picassovými a vedoucí diváka zároveň třemi směry: 1. dopředu (či dozadu) – v rovině dramatické, 2. do šíře – v rovině poetické, 3. do hloubky – v rovině filozofické. Pojem času je tu zrelativizován, ztrácí svůj absolutní charakter, takže – jako u Einsteina – nelze, mluvit o jednom času, nýbrž o „časech“.

4 V této souvislosti často slychané slovo „poetický“ bývá matoucí. Může totiž nasugerovat jakési „vyvolávání nálady“, trans jakéhosi „kouzlení“, neřku-li tremolo – – – a to vše narušuje, ba bourá Brechtovy záměry. Omezíme-li (záměrně, exemplárně) poetičnost tolika na veršové pasáže, tedy vezme, že spočívají na jemné (ale někdy i nevybíravé) hře a souhře významů. Je nutno vědět, co se říká, a hledat, jak to říci. A nezapomeňme, že Brecht podotýkal, že i při lyrice vždy myslel na mluvené slovo, na hlasitý přednes, že jeho gestický volný verš je veršem mluvního typu a že je na hony vzdálen „poetizování“.

5 Verš je tu apel k divákům, lyrický či filozofický komentář, jímž se shrnuje morálka scény či výstupu. Mnohonásobné „vystupování z role“ a oslovování publika neznamená zasypávat jeho hlavy přes rampu těžkými náložemi pravd a myšlenek, ta apelativnost má přemnoho jemných odstínů a zprvu zneklidněný divák by ji měl prostě přijmout jako pravidla hry. Mate tu zhusta slovo „myšlení“, které se u diváka chce uvést v pohyb. Jako by to musila být vysoce nepřijemná robota, zařezávající se jho, těžké železné koule přikuté k nohám. Jako by se mělo odehrávat v neprodyšném prostoru kantovské superabstrakce. Brechtův prostor je však rozkomfňané magnetické pole s trvale přitažlivou silou dvou pólů a myšlení je – spíš po románsku než à la Hegel – jedním z velice lidských druhů rozkoše.

6 Epilog už vešel do dějin divadla tohoto století jako prototyp „otevřeného konce“. Bezradnost, s níž se tu předkládají alternativy řešení, je jistě jen hrou na bezradnost, zdánlivou bezradností, divadelní rafinesou, jíž vzniká „dynamičnost fragmentu“, napětí nedosloveného. Veleúčinnou pákou tohoto „konce bez konce“ získává podobnoství ještě na síle. Divák, podnícený výzvou, řeší si pak problematiku – ať chce či nechce – sám.

K CESTĚ DOBRÉHO ČLOVĚKA ZE SEČUÁNU SVĚTEM

Po curyšské světové premiéře 1943 (režie Leonard Steckel) byl zájem o hru zprvu váhavý. Ve Vídni se 1946 v její titulní roli navrátila na jeviště slavná Paula Wesseley a fascinovala „tichostí gest“. Jako inscenátorský čin figuruje v dějinách divadla inscenace Harry Buckwitze ve Frankfurtu nad Mohanem 1952 se Solveig Tomasovou. V té době se už hra těšila masovému zájmu četných studentských scén po celém světě a mládež to také byla, kdo se postavil proti frankfurtskému hanobení hry jako rouhačské a protináboženské.

Mnichovské představení (režie Schweikart, výprava starý Brechtův kamarád a spolupracovník Caspar Neher) ukázalo Šen Te velmi emocionálně (E. Wilhelmiová), v Sunově matce zazářila slavná Therese Giehseová. V NDR vyzkusil hru ještě za Brechtova života v Rostocku jeho žák Benno Besson s Käthe Reichelovou v titulní roli a zopakoval inscenaci už po Brechtově smrti na jevišti Berlínského Ansámbli. Vzniklo představení překonávané snad jen dalšími a dalšími a stále svéráznějšími Bessonovými inscenacemi této hry na jevišti berlínské Volksbühne (1970, 1972, 1975) se skvělou Ursulou Karusseitovou. Tehdy se už všude psalo, že je to po Krejcarové opeře Brechtův největší jevištní úspěch. Z nespočetných inscenací na celém světě se vymklo Strehierovo uvedení v jeho milánském Piccolo Teatro (1958). Na Slovensku uvedl hru poprvé J. Budský (1962) s Evou Kristínovou. Nejtrvalejší byl úspěch hry v Moskvě, kde ji Jurij Ljubimov nastudoval v divadle na Tagance roku 1964. Hrála se ještě roku 1980!

Z PROMLUVY K SOUBORU PŘED PRVNÍ ZKOUŠKOU (PRAHA 1980)

Geneze hry

Exkurs možná dosti odborný, ale v souvislostech dosud přesně nepopsaný, jen naznačený, a namlouvám si, že zvláště pro herce nikoli nezajímavý.

1. Na samém počátku je zárodek nápadu, a to nikoli s rozštěpením člověka, nýbrž napřed tu byla myšlenka o třech bozích. Je plná literárních narážek, přesto ji přečtu, už abyste viděli, jaké drobné popudy stojí na počátku velikých projektů:

MATINÉ V DRAŽDANECH

1

Pozvali tři bohy

Do Alibi na řece Alibe

A dali veliký příslib

O 150 hekatombách pro jednoho každého z nich

A že poct se jim dostane, kolik budou chtít.

2

Ale když dorazili, byl tam jen déšť

Aby je přivítal

A když se blížili k slavnostnímu domu města Alibi

Zaslechli z jeho nitra mohutný hlomoz

Neboť tam byla slavnost k poctě velikého Aley.

I vešli dovnitř a spatřili své židle

*Tam, kde visely kabáty a vařila se shnilá vajíčka.
I zaplakala božstva mezi kabáty
Které přijaly déšť.*

3

*Přistoupil k nim však Sibillus, muž z tohoto města
Jenž je znal od dřívějšíka, a utěšoval je:
A chodil kolkolem, aby shromáždil lidi dobré vůle
Kterí by v Alibi, městě na řece Alibe, uctili dobré bohy.*

4

*Promluvil Sibillus, muž z města Alibi:
Jděmež ke stolu tlustého Aley
Jenž je přítelem světa, abychom sbírali drobký
Které padají z jeho bohatého stolu.
I šli a dorazili ke stolům
Nespadl však ani drobeček.*

5

*Tu Sibillus zmalomyslně a pravil ke třem božstvům:
Nezoufejtež a nevrhnětež se
Do řeky Alibe, že se vám nedostalo náležitých poct
Aby snad řeka nevystoupila z břehů a
Nezaplavila naše město Alibi!*

2. Druhým stadiem je o rok později, tedy 1927, nápad vtělený do čtyř řádků:

*Fanny Kressová aneb Jediný přítel nevěstek
Je to nevěstka. Převléká se za muže (obchodníka s tabákovými výrobky, trafikanta), aby
pomohla všem nevěstkám. A je nyní svědkem toho, jak se navzájem zrazují a jak se každá
snaží, aby toho muže (tedy sebe) ulovila.
To je vše.*

3. Uplynuly nyní tři roky, nežli BB asi v roce 1930 po svém zvyku zaznamenal v několika větách příběh, „story“, hypotetické hry. Měla se jmenovat Lásky zboží (nebo Lásky jakožto zboží) a story zní takto:

Mladá prostitutka vidí, že nemůže být zároveň zbožím i tím, kdo prodává. Šťastnou náhodou dostane do rukou menší sumu peněz. Jejich pomocí si otevře krámký s kuřivem, v němž v přestrojení za muže hraje trafikanta, zatímco pokračuje ve svém zaměstnání prostitutky.

Výchozí nápad je maličko rozváděn: Trafikant má pomocníka, kterého vykořisťuje. ten pomocník však s ní, coby s dívkou, spí – a pak on vykořisťuje ji. Potom ona otěhotní, je bezbranná, je vosk v jeho rukou, musí zmizet. Atd. K tomu dvě kratičké promluvy dívky. Tato prae-verze je ještě umístěna do Evropy.

4. Za devět let, kupodivu 15. března 1939, v den okupace ČSR1, zaznamenává BB do svého Pracovního deníku:

„Před několika dny jsem vytáhl starý projekt Dobr. čl. ze S... Je to šarádovitá práce, už kvůli převlekům a líčení. Mohu však přitom rozvinout epickou techniku a dostat se tak konečně zas na úroveň. Pro šuplík člověk nemusí dělat žádné ústupky!“

V květnu téhož roku se moří pořád s touto hrou už v brechtovské „Číně“. Jako handikap vidí: příliš mnoho děje. Podotýká, že musí bojovat s nebezpečím chinoiserie. Má na mysli předměstí velkého města s cementárnami. Dosud tam existují bohové, ale už i letadla. „*Že by mileneček byl nezaměstnaný letec?*“

Za dva měsíce je pořád ještě v tom. Zmínky o předělávání scén. O délce hry. Dvě a půl hodiny by stačilo. (!)

A opět za dva měsíce, v září 1939. „*Celek jsou jen samá místa. Hezká, realistická, ostrovtipná – a jiná.*“

Tohle je asi první verze.

Životopis hovoří o tom, že ve věci započaté v Berlíně pokračoval v Dánsku a Švédsku. Pak jí dal bokem.

5. Během léta roku 1940 vzniká ve Finsku tzv. finská verze. Přetlak problematiky si vynutí variantu v podobě Puntily... Ta hra má taky svou historii, ale proti Sečuánu je přímo kratičká. Mamutí stavba vedle lehce napsané komedie!

Z úvah nad vlekle dokončovacím pracím nás především zaujme samo sdělení, že látka skýtala veliké obtíže a několik pokusů, jak se jí zmocnit, ztroskotalo, neboť především bylo nutno vyhnout se schematičnosti. Hrdinka musila být člověk, aby mohla být dobrý člověk. Od příběhu, fabule, se musil oddělit a zároveň jí musil zvládnout velký experiment s bohy, to jest příkazání lásky k bližnímu přičlenit k příkazání lásky k sobě. Nebojí nejen „*Bud' ke svým bližním dobrý*“ (laskavý), nýbrž i „*Bud' sám k sobě, na sebe dobrý*“ (laskavý). Dále konstatuje BB, že ho tato hra stála víc námahy než kterákoli z předchozích. A následuje postesknutí exulanta: „*Je nemožné dokončit hru bez jeviště.*“ A oblíbené rčení: „*Kvalita pudingu se pozná, když se sní.*“ Za pozoruhodnou pro všechny budoucí inscenátory považují zdánlivě detailní poznámku: „*Hodně jsme dumali nad otázkou: zda-li chleba a mléko anebo rýže a čaj v sečuánském podobenství. Samozřejmě, v tomhle Sečuánu jsou už letci a ještě bohové. Veškeren folklór jsem pečlivě vymýtil.*“ (Rozumí se: čínský folklór. Exotičnost à la Madame Butterfly. Termín, který se později zhusta opakuje.) Dále mluví BB o tom, že jeho předchozí, jak říká, „poetické koncepce“, se podařily. Rozumí jimi Londýn Krejcarové opery, Kilkoa hry Muž jako muž. Můžeme k nim přidat jeho Ameriku z více her (Uí nebo raná V džungli měst, jeho Gruzii z Křídového kruhu), to jsou samá exotická prostředí, ale fiktivní, vymyšlená, brechtovská. Výjimkou je Puntila, autenticky finský podle hesla, když už jednou, tak už. (Ostatně budiž už zde řečeno, že učení sinologové byli odjakživa s čínskou sečuánskou hrou hrozně nespokojeni...) Pro zajímavost uvádím další pracovní poznámku: „*Malé korektury v Dobrém člověku mě stojí tolik týdnů, kolik dnů mě stálo napsání scén. Vyvracejí názor, že převlek titulní postavy před oponkou má v sobě něco mystického, vidí to prostě jako artistní (oblíbené slovo!) řešení, jako pantomimu eventuálně se songem. Láme si hlavu s promluvy Šen Te k publiku; z které role, kterým hlasem tak má učinit. A razí důležitou větu: jak snadné je pro Šen Te, aby byla dobrá, a jak těžké je, aby byla zlá. V konečné fázi*

tzv. finské verze připisuje teprve Brecht některé verše a texty písní. Zdůvodnění je zdánlivě kuriózní, paradox pro BB typický. Píše: „*Poněvadž hra je velice dlouhá, chci ji vybatit ještě poetickými prvky, to jest verši a písněmi. Stane se tím lehčí a kratochvilnější, když už nemůže být kratší.*“ Mluví při tom o délce her dnes a dříve, řecká i alžbětinská dramatika se odehrávala ve dne, měla tak k dispozici více inteligence a svěžesti! (Vždy ve svých poznámkách zobecňuje, pohybuje se nad staletími!) Následuje v prudkém střihu (nálady nahoru dolů) stesk, že Sečuán je už 6. hra, která nebude provozována... Na závěr finské verze v lednu 1941 došlo teprve k přejmenování hrdinů (Li Gung – Lao Go), k věnování hry Heleně Weigelové (přestože hlavními spolupracovnicemi tu byly jiné dvě ženy) a k rozeslání četných exemplářů do světa (do Švýcarska, do Ameriky atd.)

Tímto rozesláním BB definitivně rukopis nezapakoval do svého pověstného kufru s rukopisy, existuje ještě pozdní zápis (z doby, kdy hra už kolovala po stolech četných dramaturgů, herecká poznámka, proto ji přečtu celou):

„*Herec Revy míní, že zmínka o očekávaném dítěti by mohla dát závěru hry to minimum pozitivnosti, které všichni postrádají. Podle mého názoru by stačilo, kdyby Šen Te, prosíc bohy, aby ji nenechali na holičkách, prostě poukázala na své dítě, které se neodvažuje přivést na takovýhle svět.*“ A opět zobecnění: „*Všem dosud neprovedeným hrám chybí to či ono. Bez vyzkoušení inscenováním nemůže být žádná hra dokončena.*“

Především se – ať chci nebo nechci, a já moc nechci – vnučuje otázka, kterou milují všichni režiséři: O čem to je?

Nalezení jednovětě kouzelné odpovědi, která by byla klíčem, to je skrytý sen většiny dramaturgů. Málokdy se to však podaří – a zvláště ne na počátku zkoušek, spíš je naděje, že někdy uprostřed. Režisér AH mi vyprávěl, tuším, že hovořil jednou o Dobrém člověku ze Sečuánu s Janem Grossmanem, režisérem jistě výsostně teoreticky vybaveným, a že on naznačil, že je to velmi složitá hra o životě, o světě a všech roztočivnostech, které život člověku na této zemi přináší. To je jistě pro režiséra velmi neuspokojující, to věru není ta kouzelná formule. Pokusím se ji přesto hledat a poskytnu jich na vybranou větší počet. S obavou že se napoprve stejně nestrefím. Je-li člověk příliš v té pověstně složité struktuře, stěžejně nalazne odstup.

Vcelku zapomenuto, tj. pozdě vyhrabáno, je motto, kterým hra měla být původně opatřena. Škrt plyne asi z úvahy, že je to příliš polopatistické podávat hned pod titulem už výklad. Motto je – aspoň v druhé části – z Tomáše Akvinského.

Jiná málo známá souvislost, která zčásti patří k prehistorii hry, hypoteticky arcí:

Je zachováno svědectví, že mladý Brecht vysedával – v době, kdy se snažil „dobýt Berlína“ – fascinován na zkouškách Strindbergovy Hry snů, kterou režíroval slavný Max Reinhardt. Nebylo to – zdá se – vysedávání tak neplodné. Připomeňme si, že v té hře dcera boha Indry sestoupí na zem, aby poznala, jak tam lidé žijí. Nejtřesnější zkušenost: lidé musí konat zlo, aby mohli vůbec žít. Potud BB ve svém podobenství tuto prazákladní myšlenku patrně převzal. U Strindberga však poté Indrova dcera propuká v nářek, lituje lidí, že je jich škoda atd. BB z analýzy vyvozuje obžalobu poměrů, světa, systému. Žádná vyšší bytost lidí nezachrání, musí se sami zachránit, sami musí vybřednout z bíd.

Na tomto místě by se možná hodilo přečíst něco z tzv. Fabelerzählungen, z četných BB pokusů vyprávět příběh hry, zpřesňovat, modelovat jej tím vyprávěním. Ale na to bude

třeba vhodnější chvíle, až v tom stadiu zkoušek, kdy vše bude rozdroleno a pak by se to rovnalo volání po dramatické semknutosti. (Tak to bych si ponechal v zásobě.)

Hra je Brechtovým hlavním dílem o šanci lidí zachovat se vůči skutečnosti mravně. (Holthusen) Mluví se o „systematickém zkoumání problému“, což se blíží Grossmanově konstatování velké „analytické síly“ této hry.

Jaký to čas

Kdy rozhovor o stromech je téměř zločinem

Protože zamlčuje tolik zvěrstev!

To je mimochodem jedno z nejcitovanějších, nejpobulárnějších míst německé lyriky tohoto století. Existují tucty básní, které nějak – polemicky, váhavě, nadšeně – na to místo navazují. Při tom je ovšem důležité, že to vlastně není pravda: básně o stromech se vinou celým dílem BB! Pokud jde o tu laskavost, tak přání „*být laskavý*“ figuruje v jedné z posledních básní, velmi oprostě až na jakési přací infinitivy. Jmenuje se Radosti.

Zlatá věta

Zkrátka, abychom se vrátili, hra demonstruje, že špatný svět nutí člověka ke krutému, k nelidskému jednání, neboť dobro a laskavost se nevyplácí – přivádějí člověka do hrozných situací. Ten svět je světem, v němž platí necitelná devíza: platit hotovým. Výlučné peněžní vztahy pak brání lásce i – tvořivosti (produktivně, říká BB).

Ta stereometrie souvisí úzce s tím, čemu Grossman říká stratifikace, to je vrstevnatost BB her. A když jsme u Grossmana, tedy jeho „definice“: hra je mu především komedií o rozdělení člověka. „Dezintegrace člověka tu není dokazována komediální, situačně zápletkovou logikou, ale přesnou a konkrétní analýzou.“ Hru řadí po bok Matce Kuráží a „jako parabola má navíc něco z bujně útočnosti, exotiky, dějové invence a komediální metaforiky „Muže“, i když její ladění je měkčí, lyričtější.“ Grossman má přesné postřehy i k vlastnímu uzlu rozdělení. Šen Te zjišťuje, že je možno buď pěstovat lásku k bližnímu, nebo aspoň minimálně prosperovat, Žít – a mravně žít, se vylučuje. Zbývá kompromis. Říkám to volně. Tento kompromis by Ibsenovská dramaturgie řešila takřka jíc „uvnitř“ postavy, psychologicky, BB jej přenáší přímo do příběhu. Šen Te se rozdělí, rozpolí, rozštěpí, nikoli však psychologicky, nýbrž vskutku viditelně, totiž na dvě osoby.

Jinde (Volker Klotz) se téma uvádí do souvislosti s tragickým rozštěpením osobností ve 20. století a přímo se mluví o schizoidní postavě Šen Te či Puntily.

Do téhle sbírky „definice“ jsem si před lety taky dovolil přispět, říká, že „hra je nejkomplexnějším pohledem BB na svět a všechny varianty lidské existence na něm, a to s pomocí vysoké dávky velmi čisté, oprostěné poezie, ale i ironie.“ To nám asi zas moc nepomůže. Pokud jde o tu ironii, servíruje ji BB záhy, a to tam, kde Wang říká, že teď už zbývá při hledání dobrého člověka jen prostitutka Šen Te, která není s to říci ne.

Ale zanechme pokusů podstříct vám tu zlatou větu, však ji třeba najdeme nebo se ukáže, že se bez ní obejdeme, výjimka potvrzuje pravidlo, ne?

tzv. finské verze připisuje teprve Brecht některé verše a texty písní. Zdůvodnění je zdánlivě kuriózní, paradox pro BB typický. Píše: „*Poněvadž hra je velice dlouhá, chci ji vybavit ještě poetickými prvky, to jest verši a písněmi. Stane se tím lehčí a kratších, když už nemůže být kratší.*“ Mluví při tom o délce her dnes a dříve, řecká i alžbětinská dramatika se odehrávala ve dne, měla tak k dispozici více inteligence a svěžesti! (Vždy ve svých poznámkách zobecňuje, pohybuje se nad staletími!) Následuje v prudkém stříhu (nálady nahoru dolů) stesk, že Sečuán je už 6. hra, která nebude provozována... Na závěr finské verze v lednu 1941 došlo teprve k přejmenování hrdinů (Li Gung – Lao Go), k věnování hry Heleně Weigelové (přestože hlavními spolupracovnicemi tu byly jiné dvě ženy) a k rozeslání četných exemplářů do světa (do Švýcarska, do Ameriky atd.)

Tímto rozesláním BB definitivně rukopis nezapakoval do svého pověstného kufru s rukopisy, existuje ještě pozdní zápis (z doby, kdy hra už kolovala po stoletích četných dramaturgií, herecká poznámka, proto ji přečtu celou):

„*Herec Revy mluví, že zmínka o očekávaném dítěti by mohla dát závěru hry to minimum pozitivnosti, které všichni postrádají. Podle mého názoru by stačilo, kdyby Šen Te, prosíc bohy, aby ji nenechali na holičkách, prostě poukázala na své dítě, které se neodvažuje přivést na takovýhle svět.*“ A opět zobecnění: „*Všem dosud neprovedeným hrám chybí to či ono. Bez vyzkoušení inscenováním nemůže být žádná hra dokončena.*“

Především se – ať chci nebo nechci, a já moc nechci – vnucuje otázka, kterou miluji všichni režiséři: O čem to je?

Nalezení jednověté kouzelné odpovědi, která by byla klíčem, to je skrytý sen většiny dramaturgů. Málodky se to však podaří – a zvláště ne na počátku zkoušek, spíš je naděje, že někdy uprostřed. Režisér AH mi vyprávěl, tuším, že hovořil jednou o Dobrém člověku ze Sečuánu s Janem Grossmanem, režisérem jistě výsostně teoreticky vybaveným, a že on naznačil, že je to velmi složitá hra o životě, o světě a všech roztočivostech, které život člověku na této zemi přináší. To je jistě pro režiséra velmi neuspokojující, to věru není ta kouzelná formule. Pokusím se jí přesto hledat a poskytnu jich na vybranou větší počet. S obavou že se napoprve stejně nestrefím. Je-li člověk příliš v té pověstně složité struktuře, stěžší nalezne odstup.

Vcelku zapomenuto, tj. pozdě vyhrabáno, je motto, kterým hra měla být původně opatřena. Škrtnutý plyne asi z úvahy, že je to příliš polopatistické podávat hned pod titulem už výklad. Motto je – aspoň v druhé části – z Tomáše Akvinského.

Jiná málo známá souvislost, která zčásti patří k prehistorii hry, hypoteticky arcíř:

Je zachováno svědectví, že mladý Brecht vysedával – v době, kdy se snažil „dobyt Berlína“ – fascinován na zkouškách Strindbergovy Hry snů, kterou režisoval slavný Max Reinhardt. Nebylo to – zdá se – vysedávání tak neplodné. Připomeňme si, že v té hře dcera boha Indry sestoupí na zem, aby poznala, jak tam lidé žijí. Nejtřesnější zkušenost: lidé musí konat zlo, aby mohli vůbec žít. Potud BB ve svém podobenství tuto prazákladní myšlenku patrně převzal. U Strindberga však poté Indrova dcera propuká v nářek, lituje lidí, že je jich škoda atd. BB z analýzy vyvozuje obžalobu poměrů, světa, systému. Žádná vyšší bytost lidí nezachránit, musí se sami zachránit, sami musí vybědnout z bídy.

Na tomto místě by se možná hodilo přečíst něco z tzv. Fabelerzählungen, z četných BB pokusů vyprávět příběh hry, zpřesňovat, modelovat jej tím vyprávěním. Ale na to bude

třeba vhodnější chvíle, až v tom stadiu zkoušek, kdy vše bude rozdrobeno a pak by se to rovnalo volání po dramatické semknutosti. (Tak to bych si ponechal v zásobě.)

Hra je Brechtovým hlavním dílem o šanci lidí zachovat se vůči skutečnosti mravně. (Holthusen) Mluví se o „systematickém zkoumání problému“, což se blíží Grossmanově konstatování velké „analytické síly“ této hry.

Jaký to čas

Kdy rozhovor o stromech je téměř zločinem

Protože zamlčuje tolik zvěrstev!

To je mimochodem jedno z nejcitovanějších, nejpůvodnějších míst německé lyriky tohoto století. Existují tucty básní, které nějak – polemicky, váhavě, nadšeně – na to místo navazují. Při tom je ovšem důležité, že to vlastně není pravda: básně o stromech se vinou celým dílem BB! Pokud jde o tu laskavost, tak přání „*být laskavý*“ figuruje v jedné z posledních básní, velmi oprostě až na jakési práci infinitivy. Jmenuje se Radosti.

Zlatá věta

Zkrátka, abychom se vrátili, hra demonstruje, že špatný svět nutí člověka ke krutému, k nelidskému jednání, neboť dobro a laskavost se nevyplácí a přivádí člověka do hrozných situací. Ten svět je světem, v němž platí necitelná devíza: platit hotovým. Výlučné peněžní vztahy pak brání lásce i – tvořivosti (produktivitě, říká BB).

Ta stereometrie souvisí úzce s tím, čemu Grossman říká stratifikace, to je vrstevnatost BB her. A když jsme u Grossmana, tedy jeho „definice“: hra je mu především komedií o rozdělení člověka. „*Dezintegrace člověka tu není dokazována komediální, situačně zápletkovou logikou, ale přesnou a konkrétní analýzou.*“ Hru řadí po bok Matce Kuráží a „jako parabola má navíc něco z bujně útočnosti, exotiky, dějové invence a komediální metaforiky „Muže“, i když její ladění je měkčí, lyričtější.“ Grossman má přesné postřehy i k vlastnímu uzlu rozdělení. Šen Te zjišťuje, že je možno buď pěstovat lásku k bližnímu, nebo aspoň minimálně prosperovat, Žít – a mravně žít, se vylučuje. Zbývá kompromis. Říkám to volně. Tento kompromis by ibsenovská dramaturgie řešila takřka jíc „uvnitř“ postavy, psychologicky, BB jej přenáší přímo do příběhu. Šen Te se rozdělí, rozpolí, rozštěpí, nikoli však psychologicky, nýbrž vskutku viditelně, totiž na dvě osoby.

Jinde (Volker Klotz) se téma uvádí do souvislosti s tragickým rozštěpením osobností ve 20. století a přímo se mluví o schizoidní postavě Šen Te či Puntily.

Do téhle sbírky „definic“ jsem si před lety taky dovilil přispět, říká, že „hra je nejkomplexnějším pohledem BB na svět a všechny varianty lidské existence na něm, a to s pomocí vysoké dávky velmi čisté, oprostěné poezie, ale i ironie.“ To nám asi zas moc nepomůže. Pokud jde o tu ironii, servíruje jí BB záhy, a to tam, kde Wang říká, že teď už zbývá při hledání dobrého člověka jen prostituka Šen Te, která není s to říci ne.

Ale zanechme pokusů podstrčit vám tu zlatou větu, však ji třeba najdeme nebo se ukáže, že se bez ní obejdeme, výjimka potvrzuje pravidlo, ne?

Bohové!

Bohové! Stojí, jak víte, na počátku myšlenky celé hry a jejich pojetí a realizace mohou vřadně ovlivnit celý ráz inscenace. Především mají ve vystupování pramálo božského, myšlením a tudíž i jazykem jsou to spíš drobní úředníci, kteří se úzkostlivě drží své kompetence. Kterážto je ovšem malá. Jsou si vlastně jen pozorovatelé, od nichž se čeká, že potvrdí status quo. Jsou si téměř vědomi své neúčinnosti, ba absurdnosti své zjevené existence. Jejich schopnost kontaktu s lidmi je minimální. Zprostředkovatel Wang pak k nim má přílišný respekt. Jsou stejně málo křesťanští jako čínští. Hovoří o svých zprvu blíže nedefinovatelných božských příkázáních. Šen Te je později trochu zkonkrétní, takže pochopíme, že je to víceméně biblické desatero Božích příkázání. Ozvou se názvuky lutheránského katechismu a někteří badatelé naznačují i prvky nekřesťanských nauk – to jsem nestačil prozkoumat, nejsa v tom příliš zdomácněn. Nejlabilnější ze tří bohů posléze pochybuje o správnosti příkázání, zdají se mu smrtící, naznačuje, že takovéto mravní předpisy by se měly asi zrušit, škrtnout. „*Svět je neobyvatelný!*“ volá v náhlém prozření, které však záhy zmizí, zglajchšaltováno oběma zbýlými bohy. Bohové vyslaní na zem, aby našli dobrého člověka, jehož existence by potvrdila jejich řád, platnost jejich příkázání, hanebně pohořeli a drží se mocí mermo aspoň Šen Te. Na závěrečném soudu neznají žádné řešení, nechávají člověka, lidi ve štychu a horepádem se vrací na nebesa. Zanechávají po sobě povolení, aby se Šen Te aspoň jednou do měsíce opět změnila v Šuejtu. Ten závěr plný nářeků na konce klasických německých her, Schillera atd., je tedy prohrou bohů, kteří se od brutální reality prostě distancují. I oni vlastně byli souzeni – a neobstáli. Během svých výstupů sami pronесли slovo chlad, opět jeden z BB-pojmů klíčových, když chce charakterizovat svět. Je to v souladu s konečným a většinou zcela nesrozumitelným, poněvadž zpívaným chorálem Krejcarové opery. V textu se bohové „*reálně*“ objevují jen rámcově, tj. na začátku a na konci, jinak se zjevují Wangovi ve snech. Bude na režiséřském pojetí, zdali to dodrží nebo zdali je zestřízliví natolik, že se prostě objeví bez božské parády. Je jasné, že to není kus jako kus, jsou diferencovaní. První je typický zpátečník, jde mu o autoritu bohů na zemi, hlavně o to, retušuje slabiny božského režimu. Druhý se tváří „*osvíceněji*“, má méně porozumění pro iracionalitu. Třetí je dobráčisko, které naletí každé lidské lsti. (Tady se snad ještě dá něco udělat, uvidíme, co to udělá.)

Postavy

Dotkli jsme se už v úvaze o dramatickém času bohaté divadelnosti BB-textu. Nebudu vypočítávat, kolikrát se tam „*vystupuje z role*“, ale je to asi rekord v světové dramatičce. Nebudu ani vyčíslovat všechny ty postupy Brechtova divadla, myslím, že jejich bezprostřední poznání za stolem, nad textem, a hlavně na jevišti bude účinnější. A věřím nadto v postupnost divadelní práce, stejně už mám dojem, že vás naráz příliš zasypávám něčím, co by bylo spíš namístě po částech a později. Ale mnohé se dá zopakovat. Proberme si nyní pro odlehčení maličko postavy, aniž bych tím chtěl zasahovat do režiséřovy pravomoci. Možná dokonce, že se budeme lišit, nejsme domluveni a je to tak v pořádku: že něco kloudného může vzejít jen ze sváru, to platí na divadle především.

Je tu Wang. Má v mnohých rozborech přídomek filosofický. Jinde ryzí proletář. To se zapomnělo, že má pohárek s dvojitým dnem. Je hodně pohádkový – on jediný ví, že to jsou bohové, čeká na ně dokonce.

Je tu letec Jang Sun. Cynický a nebezpečný, ale s šarmem, jemuž Šen Te, která přece díky svému zaměstnání musí mít o mužích jakous takous představu, hbitě propadne. Prezentuje své moderní „*letectví*“ přímo exhibicionisticky – a je to působivé. Zapojen do kapitalistického továrního soukolí ještě zesílí své tvrdé rysy. Ale přitažlivý pro ženy musí být pořád.

Je tu jeho matka, paní Jangová. Ta musí obecnost přímo vydráždit k odporu, když interpretuje skutečnost tak prohaně ve prospěch syna, že to volá do nebes. Ten její výjev prochází dnes většinou divadelní literatury jako pozoruhodný technický kousek: předvádění minulé, vytváření dvojího pohledu, jejího a reálného, které publikum zná.

Tři bohové – humor! – o těch už byla řeč.

Šinová, majitelka domu Mi-Tsü, policista, holíč (!), celý gang pseudopřibuzenstva atd. To hrávají obvykle prvotřídní herci a nejsou to ztracené příležitosti. Ale překračují...

Aspoň pár slov k Šen Te ještě. Nejpoezičtější (v tom smyslu, o němž byla řeč), lyrický i myšlenkově nejintenzivnější jsou místa, kdy přechází z běžné prózy do rytmizovaného volného verše, jímž – naléhajíc na jemné i vypíchnuté významy – přímo páčí myšlení publika. Ty švy jsou veledůležitě! Stálo by za detailní rozbor (jistě bude provedeno!) míst, kdy propukne skutečná, nebojím se toho nebrechtovského slova, pietnost stranou, kdy propuká zoufalství. Když se ptá „*Co je to za svět?*“ např. Dítě, které Šen Te čeká, mění její až dosud pasivní morálku: zná se nyní k zásadám džungle, chce být divou zvěří, tygřicí! Je ochotna vzít na sebe jeho bezohlednost, brutality: A pak by zas měla být taková, že přezdívkou „*anděl předměstí*“ je plně oprávněna. Tam by měla v podtextu zaznívat pověstná BB-devíza, že osudem člověka je člověk. – Přeměny v bratrance a posléze v „*tabákového krále*“, ale ne ... to bych lezl do zell režiséřovi, na to nutno hledat klíč a najít jej.

Soudní scéna, tedy divadlo na divadle, je shrnutím vš zdánlivě bujivé, leč přísně vypočítané divadelnosti hry. Má mnohé předchůdce u BB. V Kavkazském křídovém kruhu je humánní, neřku-li humanistická. V Lukullově odsouzení takřkajíc pozitivní. Ve hře Muž jako muž fašistická. V Mahagonny bezmezně brutální. Atd. V „*Sečuánu*“ je apriorní neregulérnost, pohádkovost této scény jaksi vzata v počet. Soud tu neodkrývá pravdu, jak si to přeje naivní lid, ale snaží se ji zaretušovat. Vždyť kdyby neobjevil aspoň jediného dobrého člověka, musili by bohové abdikovat. Zaretušování jaksi nevychází, objevuje se nebezpečí, že by se role mohly otočit a že by obžalování byli soudcové. To visí ve vzduchu. A proto ten překotný útěk soudců-bohů.

Epilog

Ten rovněž už vešel do dějin divadla této epochy jako prototyp otevřeného konce. atd. Především je ten epilog nutný. Představte si např., že by hra zhruba končila výzvou bohů: „*Když budeš dobrá, vše se v dobré obrátí!*“ U BB by to jistě byla ironie, ale jako pointa hry asi velmi nebezpečná, „*přeslechnutelná*“. Parodické mizení v obláčku na divadelním stroji tedy, s nářkami na německou klasiku atd. jsme po zralé úvaze vypustili.

Po triviálním útěku bohů a smlouvání o tom, jak často smí Šen Te povolat bratrance, následuje tedy jakýsi rozhovor z dramatické dílny, v němž se divákovi nabízí několikéře řešení:

Jiný člověk?

Jiný svět?

„Pouze a toliko“ jiní bohové?

Nebo vůbec žádní bohové?

Bezradnost, s níž se tu pracuje, je jistěže jen hrou na bezradnost. Zdánlivou bezradností, divadelní rafinesou. Počítá se totiž se soudným divákem, jenž si vybere alternativu „jiný svět“, která v sobě už zahrnuje alternativy „jiný člověk“ a „žádní bohové“. Budiž nyní řečeno, že v tzv. reálném plánu hry je alternativa „jiný člověk“ zatlačena alternativou „být dobrý, anebo žít!“, buď anebo. Už v Krejcarové opeře se BB ptá: Kdo dobrým člověkem by nebyl rád? Ale: Poměry na to praví ne. Poměry = jiný svět!

To se dá vyčíst ze čtyř alternativ zdánlivě bezradného epilogu, jen to si zmíněný soudný divák může vybrat z toho, co se mu nabízí. Epilog je tedy jen zdánlivě bez řešení. Ta bezradnost je šikovný a úspěšný, divadelně zcela regulérní a objevný trik, vzniká tak „dynamičnost fragmentu“, napětí nedosloveného. Tento „konec bez konce“ je veleúčinná páka, již podobenství získává na síle.

Zároveň je to dovršení tendencí, které probíhají nepřetržitě celou hrou, která je Brechtovým nejpřímějším apelem na spolupráci s divákem. Divák je takto vtažen do hry mnohem intenzivněji (a také zábavněji – myšlení a zábavnost se neruší!) nežli u tzv. uzavřeného dramatu. Divák je

1. nespokojený
2. cítí však výzvu a je jí podnícen,
3. řeší si problematiku – ať chce či nechce – sám.

Jak?

Zbývá několik ryze řečnických otázek, jak hru inscenovat. Položili si ji již nesčetní předkové. Některé otázky zněly:

Jako pohádku?

Jako hru s velkým melancholickým půvabem?

Jako tzv. filosofickou hru?

Jako demonstraci krystalické ostrosti myšlenek?

Jako příběh plný utajené lyričnosti?

Jako artistní velepíseň?

Jako tzv. problém 20. století?

Jako legendu bez závěrečné harmonie?

Jako ataku vůči téžím klasické humanity?

Jako hledání nové humanity?

Mohl bych pokračovat. Ale dost.

Nevím. Nevím.

Vím jen, že ten konec je klasická ukázka toho zcizovacího efektu, o němž jsem tu záměrně nemluvil. Toho ozvláštňení, které jsem záměrně nesklouňoval.

V chytrých posudcích o této hře se nejednou mihlo slovo didaktičnost, pověstné, obávané a notně sepsuté slovo. Je však pozoruhodné, že ve vztahu k této hře nikdy nebylo míněno

jako výtka, nýbrž spíše jako znovunalezení této obtížné a nepopulární, byť v dějinách divadelnictví tak dobře usazené cesty. Bylo míněno jako rehabilitace pojmu, jemuž se nerozumí. A který by se třeba mohl naplnit novým obsahem. Snad, možná, kdožví.

Skončil jsem hypotézami, fantazirováním – a to není dobré. Slibuju pozdější pokračování. Až něco bude vidět. A zdá se mi, že unavené posluchače nebude na škodu vzkřísit několika historkami o panu Keunerovi. Keuner je keiner neboli žádný, ale je to vtíp, neboť je míněn BB sám.

1

„Zjistil jsem,“ řekl pan Keuner, „že mnoho lidí odrazujeme od našeho učení tím, že známe na vše odpověď. Nemohli bychom v zájmu propagandy sestavit listinu otázek, které se nám zdají ještě naprosto nevyřešené?“

2

Pan Keuner se podíval na kolemjdoucí herečku a řekl: „Je hezká.“ Jeho společník k tomu poznamenal: „Měla nedávno úspěch, protože je hezká.“ To pana Keunera rozhněvalo. Odpověděl: „Je hezká, protože měla úspěch.“

3

Snesitelná urážka

Spolupracovníku pana Keunera vytýkali, že se k němu chová málo přátelsky. „Ano, ale jen za mémi zády,“ bránil ho pan Keuner.

4

Muž, se kterým se pan Keuner už dlouho neviděl, uvítal ho slovy: „Vůbec jste se nezměnil.“ „Ó!“ pravil pan Keuner a zesínal.

Čímž jsem chtěl popřát nám všem, abychom nemusili zesínat.

PAN PUNTILA A JEHO SLUŽEBNÍK MATI

1 Na rozdíl od většiny jiných Brechtových her není vznik textu hry Pan Puntila a jeho služebník Matti dosud soustavně popsán. Fakta nutno skládat ze skrytých a málo dostupných pramenů, z nichž nejcennější je zasut v cyklostilované ročence německé knihovny v Helsinkách, kde o genezi hry píše Hans Peter Neureuter (1975). Opírá se při tom hojně o autentická svědectví Brechtova Pracovního deníku (Arbeitsjournal 1938–1955), který představuje vskutku jedinečný pohled do Brechtovy tzv. tvůrčí dílny. Velmi přesně víme, aspoň pokud jde o první verzi hry, KDY vznikla a KDE: koncem srpna a začátkem září 1940 na statku Märlebäk asi 120 km od Helsink. Brecht tam dorazil (po pouti, která začala roku 1933 Prahou a vedla přes Švýcarsko, Dánsko a Švédsko do Finska) v červenci roku 1940 a pobyl tam do října. Hostitelkou byla finská spisovatelka Heila Wuolijokiová, autorka známého cyklu tzv. niskavuorských her.

2 Díky hostitelčině pověstnému temperamentu a její svérázné lidské přitažlivosti se Brecht, jeho žena Helena Weigelová i jeho „štáb“ na finském venkově rychle „ořukali“. Brecht věnuje hostitelce ve svých poznámkách záhy neobvykle vřelá a uznalá místa. Byla pro něho, jenž patřil k vzácným lidem, kteří umějí naslouchat, především „strhující epik“. Za dlouhých večerů na verandě statku (byla doba pověstných bílých nocí!) rozdávala Wuolijokiová plnými hrstmi „finskou realitu“ a Brecht ihned litoval, že tyto své kouzelné historky nikdy nezpracovala v podobě krátkých povídek. Záhy jistě musilo i padnout slovo o tom, co tehdy zrovna leželo na Brechtově pracovním stole: byla to téměř hotová verze hry Dobrý člověk ze Sečuánu, hry o rozpolcení člověka na dobrého a zlého, hry o nemožnosti konat dobro a zároveň se při tom udržet při životě. Wuolijokiová poznala, že i pro ni jako spisovatelku je rozhodující „problém konat dobro, jenž se jako červená nit vine celým Brechtovým dílem“. A vzpomněla na výtržnost s tzv. strýčkem Roopem, která jí byla podnětem k divadelní hře i k filmovému scénáři s názvem Princezna z pily (přesněji patrně: Pilinová princezna). Zmíněný strýček narušil oslavu narozenin velkolepou alkoholickou exhibicí. Ve vzduchu visel skandál a kdekdo přemýšlel, jak strýčka odstranit z dohledu zahraničních hostů a hostitelčiny obchodních přátel. Trapnou společenskou situací tehdy Wuolijokiová šikovně, lidsky a úspěšně rozlatala tím, že strýčka prezentovala jako unikátní typ „finského Bakcha“. Jinými slovy: obrátila „vitálnost národní slabosti v cosi mýtického“.

3 Přestože zasvěcení varovali Wuolijokiovou před Brechtem jako pověstným „zlodějem literární drůbeže“, nezištně ho obeznámila s oběma svými pracemi zpracovávajícími líčenou událost. Díky svému mimořádnému jazykovému nadání byla s to překládat Brechtovi hru rovnou z listu a prokládat ji i sekvencemi z poněkud odlišné a nikdy nerealizované filmové verze. Brecht je ihned zaujat tímto příběhem a hned v nejprvnější fázi si jej nastiňuje: „dobrodružství finského statkáře a jeho šoféra. Je lidský jen když je opilý, poněvadž pak zapomeneme na své zájmy.“ Projekt se poté zřejmě urychlil impulsem zvenčí. Byla totiž vysána soutěž na lidovou hru, emigrant BB potřeboval peníze a tak s Wuolijokiovou „šli do toho“. Nutno ovšem říci, že způsob, jímž Wuolijokiová divadelně zpracovala slibný nápad, Brechta hluboce neuspokojil. Neodradil jej však. Rozhodl se konvenční konverzační hru „zničit“, a to tak, že by vypracoval fraškovitý půdorys, rozbíral psychologizující rozhovory a udělal tak místo pro historky ze života finského lidu, scénicky ztvárnil protiklad pán a sluha a vrátil tématu jeho poezii i komiku. BB si prostě převelice vážil fascinujícího živého vyprávění Wuolijokiové, jako spisovatelka mu však byla mnohem vzdálenější. Zdálo se mu, že dobré nápady a spousta velečinných životních reálií kazí konzervativní postupy. Více než divadelní hry cenil si Brecht filmové verze, v níž nalézal „cenné elementy epického rázu“.

4 Když se Brecht rozhodl, že hru zpracuje, když přemohl opozici Wuolijokiové vůči jeho způsobu (opozici spojenou arci s úctou, ba zbožněním), když si oba řekli, že hru zadají do zmíněné soutěže, nadiktovala autorka jedné z tehdejších Brechtových sekretárek hru německy přímo do stroje, a to už se změnami, které vplynuly z jejich dlouhých diskusí s BB. Tento text, který přijal mnohé z Brechtových podnětů, přesto však je nutně polovičatý, se stal podkladem pro vlastní Brechtovu práci, pro jeho vlastní strojopis. Záhy je „hluboko v Puntilovi“. V této fázi práce spočíval podíl Wuolijokiové zřejmě už jen v živém vyprávění, v předávání

finských zkušeností a detailů, redakci měl BB pevně v rukou a „dílnské“ hovory vedl asi spíše s dvěma tehdejšími představitelkami svého nejužšího týmu, Margaretou Steffinovou a Ruth Berlauovou, které také přispívaly dílčími nápady. Celkový pocit z této práce zachytil BB v této paradoxní, ale přesné poznámce: „Puntila se mne téměř vůbec nedotýká, válka naopak; o Puntilovi mohu psát téměř vše, o válce nic.“

5 Když Hella Wuolijokiová dostala do rukou Brechtovu verzi hry napsanou podle její předlohy, byla zděšena. Brecht to zaznamenává zcela nepokrytě. Hra je jí „málo dramatická“, není veselá, všechny osoby mluví stejně, místo aby mluvily „jako v životě“ různě, šofér není sdostatek finský, vše je „příliš epické, nedramatické“ atd. „Večer jsme o tom mluvili a podařilo se mi ji poněkud uklidnit“, píše Brecht a naznačuje protiargumenty, podotýkáje ihned, že se mu nepodařilo Wuolijokiovou o všem přesvědčit. Kdo by nyní očekával, že tato spolupráce skončí roztržkou (o něž v kariéře BB není nouze), velmi se mýlí. Hra se totiž nyní opět překládala do finštiny a za 9 dnů po tak záporném přijetí si už Brecht poznamenává: „HW je nyní s Puntilou spokojena. Říká, že při překládání do finštiny poznala, že je to hra velmi bohatá a z Puntily že se stala národní postava“.

6 Nutno podotknout, že hra, přestože byla do soutěže včas zadána, nedostala žádnou cenu. Pro konzervativní jury to bylo příliš ježaté sousto. Steffinová poté pořídila ještě čistopis a ten si pak osm let poležel v Brechtově kufříku. Po válce, roku 1946, Wuolijokiová hru sice vydala, a to pod jménem svým i Brechtovým, vymýtila však jméno Puntila, neboť zmíněný strýček Roope, jenž vskutku vlastnil statek toho jména, tehdy ještě žil. Hra se v této finské verzi jmenovala Statkář Iso-Heikkilä a jeho služebník Kalle. Dlouho se udržovalo mínění, že je to nějaký „Prapuntila“, dnešní bádání však ukazuje, že je to smíšená verze předposlední, v níž autorka něco z BB přijala, ale ledacos vrátila do své původní podoby, které odpovídalo jejímu pojetí. Z Brechtova hlediska je to tedy vlastně „triviální zfalšování“, ale Brecht z toho tentokrát záležitost nedělal. Historie ještě zaznamenává, že po světové premiéře Puntily a po knižním vydání v Brechtově řadě Pokusů se Wuolijokiová cítila dotčena. Brecht, po válce mimořádně zavalený prací, jí o premiéře nic nenapsal a formulace v podtitulu („Podle povídek a nástinu hry Helly Wuolijokiové“) jí připadala nepřesná a podcenivá. Přestože se podle tzv. zásady poslední ruky udržuje podnes, pokusili se inscenátoři zlínského uvedení (1979) tuto formulaci upravit a zpřesnit.

7 Inscenační tradici hry zahajuje roku 1948 curyšské divadlo. Jako režisér je uveden Kurt Hirschfeld, tehdejší dramaturg divadla, jenž Pana Puntilu inscenoval – podle tehdejších švýcarských novin – „v těsné spolupráci s autorem hry“. Ve skutečnosti byl režisérem Brecht – podle příkazů policie nesměl však práci tohoto druhu vykonávat. Z posudků nás dnes upoutává charakteristika, že je to hra o „vdavkách slečny Evy, otázka jen zní: s kým?“ Jeden hlas kladně hodnotí „krok ke kabaretní komedii“, jiný odsuzuje „několik kabaretistických vystřelků“. Z dalších inscenací má primát autentičnosti, ale i perfektnosti, představení v Berlínském Ansámblu z roku 1949 za společné režie autorovy a Ericha Engela. Puntila všem připomínal „velkolepě sarkastické držky George Grosza“, oslíňoval věcně suchý humor představitel Mattiho. Inscenace této hry se pak přímo rojily, a to zdaleka ne jen na německých

scénách. Chudá – a především: pramálo výrazná – je inscenační tradice na českých jevištích: 1951 Pizeň, 1956 Brno (Divadlo bratří Mrštíků), 1958 Praha (Vesnické divadlo), 1960 Praha (Divadlo komedie), 1961 Pardubice. (K tomu přistupuje ještě televizní verze z roku 1973.)

8 Zdálo by se, že se tato hra divadelníkům „snadno nabízí“: postupy jsou víceméně konvenční, předvádí se vděčná galerie typů s použitím prostředků starého naturalistického divadla. Jako historická veteš se bezmyšlenkovitě pomíjejí myšlenky o vztahu hry k Chaplinovu milionáři s touž duší, o švejkovské inspiraci (tón Mattiho, historiky, jazykové nuance), o roli přírody (která se projevuje i v drsnosti, konkrétnosti, „dřevitosti“ jazyka), o erotické euforii finských bílých nocí.

9 „*Je v tom víc krajiny než v kterékoli jiné mé hře s výjimkou snad Baala.*“ Praví Brecht. Hra o panu Puntilovi má v tomto punktu vskutku výjimečné postavení. Nikoli tedy brechtovská fiktivní Indie (jako ve hře Muž jako muž), nikoli brechtovská fiktivní Gruzie (jako v Kavkazském křídovém kruhu), nikoli brechtovský fiktivní Londýn (jako v Krejcarové opeře), nikoli brechtovská fiktivní Amerika (jako v četných hrách), nýbrž Finsko veskrze finské! Vyba-vené spoustou velice konkrétních, hmatatelných, hmotných detailů a rekvizit, za něž autor bezpochyby vděčí Helle Wuolijokiové. Už prolog navozuje tuto konkrétnost zdůrazněním typických zvuků a vůní. Jako by si autor řekl: Když už jednou něco tak přesně umísťuji, tak z toho udělám záležitost. Z mnohosti teatrálních prostředků využil tu Brecht hlavně hyperboly. Zveličuje zhusta do grotesknosti až mýtické. Ostatně to sám říká: „*Puntila se zříká svého majetku jako Buddha, vypuzuje dceru přímo biblicky a zve k sobě ženy z Kurgely jako homérský král.*“

10 Když Brecht rekapituloval práci na Puntilovi, konstatoval, že „*tón není originální, je to Haškův tón ve Švejkovi, jehož jsem použil už v Kuráži*“. Práce se mu začala dařit, když sestrojil několik tzv. mluvních modelů: puntilovský tón (když je Puntila střízlivý, tj. zlý), šofé- rův tón (adaptace švejkovského tónu), tón soudce, advokáta, probošta (vyznačující se ironi- zováním lidu). Takto nahrazuje Brecht to, čemu říká „psychologizující rozhovory“, pracuje tedy s gestičností jazyka. Budiž řečeno – po kolikáté už? – že gestus v brechtovském smyslu není totožný s gestem, tj. posunkem, a nevztahuje se také jen na způsob mluvy (intonaci), ale i protikladnost stanovisek – a tím uvádí prudece do pohybu významové vrstvy textu. Ges- tická mluva, gestický jazyk mají schopnost neustále navozovat nové vztahy k tzv. obsahu sdělení. Negestický dialog probíhá jako hladký a suchý „pingpong“, gestický dialog naproti tomu je plastický a přitom miluje ostré kontury, nebojí se zadržávání, zajíkávání (povrchními divadelníky odbývané jako „nemluvnost“), navozuje neklid a přemýšlivost.

11 Zatímco role Evy je postavena na trvalé hře, na trvalém flirtu, při němž by nemělo uniknout, že je dcerou svého otce, kdežto „mluvčí plebejského rozumu“ Matti by měl varí- rovat švejkovské postoje a tóny, kdežto čtyři ženy z Kurgely, nositelky sociální naděje díla, mají přísně odměřené dávky humoru a zemitosti, Puntila přímo hýří v záchvatech opo- jivě jazykové obraznosti a komihá neustále mezi šarmem a nebezpečností. Jako Azdak, matka Kuráž nebo Galilei je vybaven takovou spoustou divadelnosti, že by mohl být snadno pouze

a toliko potěchou pro oči a uši. Naštěstí je tu závěrečné Puntilovo velké opilství spojené s výstupem na horu Hatelmu, opilství, které už vlastně tím bezmezně hravým opilstvím (jako na počátku) není. V oblouku velkého podobenství se ukazuje, že Puntila už se vlastně „po staru“ opít nemůže. Jestliže dříve i v největší podroušenosti jen tvrdil, že v tomto stavu neu- zavírá smlouvy, rozdával však peníze i lidem, dostal se k posledku pod tlak představitelů spo- lečnosti, v níž žije (probošt a advokát), pod ekonomický tlak jakéhosi Ochranného svazu, takže napříště bude sice ve slovním opojení opět horovat o kráse krajiny, ale sotva už bude rozdáv- vat peněženku a provdávat dceru.

12 Hra vznikla mezi Dobrým člověkem ze Sečuánu (byla „*zotavením po sečuánské hře*“) a Hovory na útěku. Svorky jsou zjevné: první je sám princip „*dvou duší*“ v jednom člo- věku, druhou vytváří tón.

Z BRECHTOVA PRACOVNÍHO DENÍKU

5.7.40: ...*hovoříme o tichu tady venku. ale není tiché; zvuky jsou prostě mno- hem přirozenější, přírodnější, vítr ve stromech, šumění trávy, štěbetání a to, co při- chází od vody. ... vůně břez je opojná a také vůně dřeva...*

6.7.40: ...*ty bílé noci jsou velmi krásné. ke třetí ráno jsem vstal, kvůli mou- chám, a šel ven. kohouti kokrhali, ale nebyla tma. hrozně rád močím pod širým nebem...*

8.7.40: *je pochopitelné, že lidé tady milují svou krajinu. je přebohatá a velice různá. vody bohaté rybami a lesy s krásnými stromy s vůní plodů a břez. nesmírné léto nastává náhle přes noc po nekonečné zimě, vedro po mrazu. a jako v zimě mizí den tak mizí v létě noc. pak je vzduch tak silný a chutná tak libě, že téměř stačí k nasy- cení. a jaká hudba na tomto veselém nebi! téměř neustále vane vítr a poněvadž naráží na mnoho různých rostlin, na trávy, na obilí, na keře a lesy, vzniká jemný, narůsta- jící a odeznívající libozvuk, který už téměř nevnímáme, a přece tu stále je.*

30.7.40: ...*nádherné historiky wuolijokiové, o lidech na statku, v lesích, kde kdysí vlastnila velké pily, v heroické době. vypadá hezky a moudře, když trvale se natřásajíc smíchem vypráví o lstech prostých lidí a o hlouposti vznešených, sem tam na člověka pohlédne potměšile přivřenými očima a provází promluvy osob epickými, plynulými pohyby svých tlustých pěkných rukou, jako by bušila do taktu k hudbě, kte- rou slyší jen ona... přes svoje ostrovy a rašeliniště vláčí svou velkou váhu s ohromu- jící energií a v její tloušťce je cosi čínského, záležitosti statku vyřizuje zřejmě velmi snadno, nikdy žádá rozkazovačnost. při tom je velmi jednoznačná a výborně statek reprezentuje. a je velice lidská.*

19.8.40: *sauna na statku je malý čtverhranný domek ze dřeva. šatnou vstu- pujeme do malé temné místnosti ovládané obrovskou kamennou pecí. zvedneme dřevěný poklop a lijeme z velkého železného hrnce horkou vodu na oblázky veli- kosti pěsti, které jsou nakupeny rovnou nad ohněm. pak lezeme po schůdkcích nahoru na dřevěnou palandu, kde si leháme. Až nám vyrazí pot, šleháme otevřené*

póry březovými metličkami a pak jdeme ven a vstoupíme do řeky. když zas vylezeme – chladná voda nám nepřipadá studená – padá z nás březové listí. i v noci, v posteli, najdeme pár lístků, „spíme s březou“, říká hw...

Ke zlínské inscenaci 1979

Statistika praví, že Brechtova hra Pan Puntila a jeho služebník Matti je po Krejcarové opeře druhou nejhranější hrou Brechtovou! Hranější i než matka Kuráž, než Galilei, než Kavkazský křídový kruh! Tak jako u Krejcarové opery je inscenační tradice Pana Puntily hodně rozporná: na jednom pólu jsou prostě zábavné principy zcela v popředí, na druhém pólu se vše zpřísní v jakési „školení“. Uprostřed pak je bezzubost. Obecně se sice uznává „atraktivní divadelnost“ a „vděčná teatralnost“ hry, obyčejně se všechno však jaksi zabrdzí v pojetí postavy Mattiho, s nímž si prostě režiséři nevědí rady. Takže to bývá někdy vcelku poddajný šofér, jindy suchopárny funkcionář. Alois Hajda ve své inscenaci objevil něco, co se rovná klíči: totiž ryzí švejkovský tón Mattiho, který je s to plně vychutnat jen a jedině české publikum, pro něž je tento postoj prostě roven lidové tradici! Německy mluvícím masám nemůže být tento tón plně srozumitelný! Je to tedy mnohonásobný paradox: autor napsal německy hru z finského prostředí ozvučnou však optimálně jedině před českým posluchačem a divákem! V tom je Hajdův nejpodstatnější „grif“. Navíc se mu podařilo ukázat puntilovské rysy jako fašistoidní, takže tento „hrdina“ v závěru přebírá jazyk i tón Artura Uie (to jest Hitlera) – – – ostatně Zadržitelny vzestup Artura Uie vznikl bezprostředně po Puntilovi.

Není náhoda – při notorickém nedostatku lidových veseloher!, – že právě touto hrou zahajoval kdysi Brecht éru svého Berlínského Ansámblu. Nepochopení jejich kvalit může pramenit z módně snobského estétství, jemuž je z duše protivná jakákoli drsnější realističnost, anebo prostě z nechuti jakkoli se veselohrou angažovat. Výtky tzv. nepůvodnosti hry živoří kdesi na x-tém okraji puntilovského bádání a nikdo seriózní se dnes takovými nesmysly neobírá. Hra o Puntilovi není o nic více či méně „původní“ či „nepůvodní“ než kterákoli jiná z klasických už Brechtových her. Tak jako Shakespeare i Brecht „bral“ z mnoha pramenů, ale nikdy ne nekriticky, vždy po břitké analýze. A vždy vznikl skrz naskrz Brecht. V případě hry o panu Puntilovi – nesporná klasika 20. století.

ZADRŽITELNÝ VZESTUP ARTURA UIE

Historie vzniku Zadržitelného vzestupu Artura Uie je oproti jiným Brechtovým hrám více než jednoduchá. Myšlenka napsat „gangsterskou“ hru s Hitlerem jakožto hlavním „hrdinou“ napadla Brechta, když byl v zimě 1935–36 v New Yorku u příležitosti uvedení své hry Matka (podle Gorkého). Hra pak byla napsána na jaře 1941 ve finské emigraci, a to za pouhé tři týdny. Následoval týden „uhlazování“ blankversu a text byl relativně hotov. Brecht jej dokonce poslal, opsaný na tenkém papíru letecké pošty, předem do Ameriky. Mělo to být „avízo“. Ale neuspěl s ním! Američanům asi připadalo vykreslení gangsterských praktik příliš neautentické a demontáž velkých historických osobností (s nímž Brecht započal už ve svém

fragmentu Obchody pana Julia Caesara) je asi příliš nezajímala. Evropanům se později zdála paralela mezi gangsteriádou a nacismem po poznání „praxe“ nacismu příliš krotká. V téže době, kdy Brecht psal Uie, vznikl i Chaplinův film Diktátor, který hrůznost nacismu – z neznalosti evropských poměrů – téměř bagatelizoval.

Z obou těchto děl obstará ve zkoušce času přece jen spíše Zadržitelny vzestup. Fiktivnost Brechtových prostředí nám dnes nevádí, naopak: vychutnáváme jejich měnlivou fantasknost. Mnohé z detailních historických narážek jsou dnes s to pochopit už jen dějepisci, takže autorova obava ze „symbolizace“, z neustálého porovnávání děje hry a historických předloh, už je zbytečná.

Zbytečné arcíř není varovat před nebezpečím fašistických či fašistoidních tendencí, které – pohlédneme kamkoli – jsou stále aktuální.

Brecht byl odjakživa vášnivý čtenář kriminálních románů, po příjezdu do Spojených států se pak přímo zavalil literaturou (včetně výstřížků) o vzestupu velkých gangsterů, zvláště Al Caponově, o tzv. gangsterských válkách a masakrech. Navštěvoval zhusta i gangsterské filmy, jimiž se Amerika jen hemžila, říkal tomu sebeironicky, že chodí „provozovat sociální studie“. Myšlenka prezentace soudobých dějin „v gangsterském rouše“ ho zajímala velmi vytrvale. Je málo známo, že navzdory nevlídnému, totiž nižádnému, přijetí Artura Uie v Americe, uvažoval Brecht o pokračování uiovské hry; pozadím měly být přípravné fáze druhé světové války – španělská občanská válka, mnichovská dohoda, obsazení Polska, francouzské „tažení“.

Důkladně vědci v Uiovi probádali přítomnost citátů, parafází či reminiscencí z jiných dramatických děl, najmě klasických. Uí nacvičující projev k lidu používá řeč Marka Antonia ze Shakespearova Julia Caesara, prototyp rétorické demagogie. Změny v „akntech“ jsou ovšem četné. Z Krále Richarda III. si Brecht zvolil známou scénu námluv: Gloster (=Uí) si namlouvá vdovu muže, kterého dal zavraždit. Richard III. inspiroval i scénu se zjevením duchů zavražděných – návazností by se tu našlo jistě víc. Takzvaná zahradní scéna z Goethova Fausta posloužila Brechtovi přímo k exhibici, kdy dvě dvojice (u Goetha Faust a Markétka, Mefisto a Marta) vedou střídavé dialogy ve stylu tzv. stichomythie: v řecké tragédii se tak říkalo spád-nému dialogu, kdy osoby pronášejí jen velmi stručné, zpravidla jednověšové promluvy. Ze Schillerovy Marie Stuartovny a z jeho Valdštejna se proplétají textem hlavně motivické narážky. K rozvrstvení jazyka přispěla i kriminálněgangsterská frazeologie, rétorika nacistických hodnostářů, ba dokonce parodická „květomluva“. Vysloužilý herec, jenž zasvěcuje Uie (Hitlera) do umění řečnického, prohlašuje, že je „klasikán“ a že lze od něho očekávat poučení v tomto směru. Jazykově podezděné satirické šlehy míří tedy i na adresu německých inscenací klasiků po roce 1933, toho, čemu se někdy říká „goeringovské divadlo“, co kritik Ihering nazval „dávno vyřízeným dvorním divadlem starého stylu“ a co je výrazem teatralnosti německého fašismu.

Svůj Zadržitelny vzestup Artura Uie Brecht dlouho neopatřoval podtitulem, který by hru „žánrově“ zařadil. Hovořil jen přibližně o „historické frašce“ a teprve k poslední jí nazval „Parabelstück“ (hra-podobenství), chtěje ji zřejmě odlišit od poněkud běžnějšího „Parabel“ (podobenství). Snad chtěl svým novotvarem čelit laciným budoucím výkladům, že je to prostě jednovrstevná parodie o vzestupu Adolfa Hitlera.

Striktně pojatému „epickému divadlu“ odporuje v Zadržitelném vzestupu zařazení tzv. Časové tabulky – to jest přehledu politických událostí v Německu let 1928–1938 – nikoli

před jednotlivými scénami, nýbrž až po nich. Brecht tedy nevnucoval aktuálně politický výklad a vzdal se i popření momentu překvapení; zakalkuloval napínavost, úhlavní složku dobrodružné literatury.

Odstup od historického pozadí a soustředění na vlastní krvavou „story“ umožňuje objevit si bohatou a mnohostrannou divadelnost této hry, divadelnost, která se pozvedá nad pouze parodickou rovinu a pomocí zveličené grotesknosti nabývá obrysů podobenství. Brecht chtěl kdysi touto hrou – mimo jiné – naznačit, že nacismus není specificky germánská záležitost, nýbrž jedno z trvalých dějinných nebezpečí: tato pravda je dnes už dlouho zřejmá, trvale vzrušující je však odhalování rozličných uiovských cest k vzestupu. CO stalo se tedy obecným majetkem a pozornost je soustředěna na JAK. Na tomto poli poskytuje text přímo shakespearovskou mnohost variací a řešení, nebrání se vmontování úryvků z jiných Brechtových her a ostrým kolážovým střihům všeho druhu, střihům, k nimž autor sám vlastně nabádá, když staví vedle sebe či proti sobě bizarní karfiól-trust a obdoby slavných scén z Goetha, Shakespeara (i jiných), když spájí nejnižší „džungli velkoměsta“ s vysokými finančními kruhy, bědné zelináře s obchodní „šlechtou“, brutalitu dějů se subtilními narážkami, verš vysokého stylu s nehlubším bahnem...

Zadržitelny vzestup Artura Uie takto dnes vidíme nejenom po boku slavných Brechtových her v nejšířším slova smyslu protifašistických, nýbrž i v přímé souvislosti s jeho ranou tvorbou od divého Baala po barvitě vidoucí fikci Krejcarové opery.

Zadržitelny vzestup Artura Uie patří mezi Brechtovy tzv. šuplíkové hry. Zvídavý autor to však nevydržel a poskytl rukopis hry roku 1953 (v někdejší NDR) skupince mladých spisovatelů. Z diskuse vyplynuly dvě kritické připomínky: předně se vytýkalo, že ve hře není zastoupen lid, natožpak proletariát, za druhé, že postava Romova (jenž má rysy Hitlerova dávného druha Röhma – za čistky v roce 1934 ho Hitler dal odpravit) je silně zidealizována. To druhé Brecht připustil, ale text ponechal v původní podobě. Světové premiéry této své hry se nedožil. Jaksi zkušebně uvedl „Uie“ dva roky po Brechtově smrti jeho bezprostřední žák Peter Palitzsch, a to ve Stuttgartu. Skutečně do světa však hra pronikla teprve počátkem roku 1959 na jevišti tzv. Brechtova divadla (Berliner Ensemble) ve východním Berlíně. Palitzsch si tu našel ještě spolurežiséra, Manfreda Wekwertha. Představení, jemuž v titulní roli dominoval Ekkehard Schall, bylo veleúspěšné a stalo se i jakýmsi modelem brechtovského „stylu“ (což nemusí být vždy pozitivní). Ještě též rok, tedy velmi záhy, následovala česká inscenace v Brně (v režii Evžena Sokolovského, s Rudolfem Jurdou jako Uiem), které dodnes patří k nejpozoruhodnějším českým brechtovským realizacím.

Bertolt Brecht: Pokyn pro uvedení

Aby události dostaly význam, jenž jim bohužel přísluší, musí se hra Zadržitelny vzestup Artura Uie provést ve vysokém stylu; nejlépe se zřetelnými reminiscencemi na alžbětinské historické divadlo, tedy s oponami a podestami. Může se např. hrát před oblépnými režnými oponami, postříkanými barvou volské krve. Může se také příležitostně použít prospektů malovaných po způsobu jarmarečních malůvek a rovněž jsou přípustné efekty

s varhanami, trubkami a bubny. Je však přirozeně nutno vyřít se čisté travestii a také co se grotesknosti týče, nesmí ani na okamžik zmizet atmosféra děsivosti. Je zapotřebí plastickeho znázornění v rychlém tempu s přehlednými skupinovými obrazy ve vkusu staré historické malby.

NEKROLOG ZA XX

*Mluvte teď o počasí a zakopejte
Přehluboko toho
Jenž nežli promluvil
Už odvolal.*

(IV)

Epické divadlo

Jméno Bertolta Brechta je trvale spjato s pojmem tzv. epického divadla. S tím termínem bylo a je mnohé trápení, protože ošidné slůvko „epický“ svádělo zhusta ke slovíčkářským polemikám, které vedly mimo vlastní problém. Říkalo se, že drama si žádá dramatické divadlo a epika že je věc jiná, která se hodí do knížek, ale ne na jeviště. Proto Brecht v posledních letech svého života sám přemýšlel o nahrazení tohoto termínu slovem vhodnějším a to slovo provizorně i našel: dialektické divadlo. (Vžil se i termín antiiluzivní divadlo).

Aby co nejnázorněji ukázal zásady svého pojetí, vypracoval Brecht dokonce „základní model scény epického divadla“. Je jím prostá pouliční nehoda, která se může odehrávat na kterémkoli nároží: očitý svědek tam předvádí – demonstruje – houfu shromážděných lidí, jak k nehodě došlo. Kolemstojící třeba událost neviděli nebo ji vidí jinak a nesouhlasí s demonstrátorovým názorem, hlavní však je – říká Brecht –, že demonstrátor předvádí chování šoféra nebo přejetého nebo obou, a to takovým způsobem, aby si kolemstojící mohli o události udělat úsudek. A podobně jde Brechtovi i v divadle o to, aby diváci neseseděli v hledišti jako hypnotizovaní, vytrženi z normálního života, nýbrž aby je herci na jevišti zábavným způsobem burcovali k duševní činnosti, k utváření vlastního úsudku. Proto Brecht, autor i režisér, soustavně rušil iluzi, jako by lidé v divadle byli přítomni skutečné události:

*Aby divák, když se opře
Viděl přičinlivá opatření, jak všichni usilovně
kvůli němu
Vynakládají svůj důmysl, aby viděl, jak se snáší doů
Cínový měsíc, jak přinášejí
Šindelovou střechu, neukazujte mu příliš mnoho*

*Ale něco mu ukážete! Ať si divák uvědomí
Že nečarujete, ale
Že pracujete, přátelé.*

Celý složitý divadelní aparát pracuje u Brechta s cílem, aby se divák nemohl do hry příliš „vcítit“. Už z této formulace je zjevné, že se tu požaduje něco, co je zcela v rozporu s divadelními zvyklostmi 19. a počátku 20. století. Brechtovi odpůrci (a bylo jich mnoho) vedli vskutku nejčastěji svůj útok tudy, domnívajíce se, že boulivák a experimentátor tu má nekrytý týl, a hovořili o něm jako o chladném rozumáři, kteý se staví proti jakýmkoli citovým hnutím, proti všem emocím na divadle. Odpověď je nasnadě: Brecht je proti sentimentalitě, a to radikálně a vždy. Je pro emoce projasněné, nezatemněné kalnými vlnami podvědomí, je proti omamování publika. V té chvíli, kdy hrozí nebezpečí, že by se divák dostal do takového stavu omámení, přerušuje Brecht plynulý tok děje a zasazuje tam komentář (za autora, za herce, za diváka), song, titulek, obrazový dokument apod. Dochází k tzv. zciuzujícímu efektu, o němž se popsaly už hory papíru, přestože ho bezděky užívá většina herců, kteří tak dávají najevo, že se divák nedívá klíčovou dírkou na tzv. skutečný život, nýbrž na hru; a navozují jej v dramatických textech zhusta i autoři, kteří nevyznávají Brechtovy zásady. (Namísto „zcizení“ by se dalo zjednodušeně mluvit i o „ozvláštnění“.) Odpůrci pak vytýkají hrám rozkouskovanost do malých ploch, neschopnost vytvořit „veliká plátna“ – divákovi se však umožňuje kritický odstup, zaujetí stanoviska a vznik naděje, že člověk je změnitelný a svět rovněž. Jinými slovy: že člověk by měl svět změnit.

Jednou z oblíbených forem zcizení je u Brechta i autorovo přímé vměšování do děje. Tak např. v polovině hry Muž jako muž obrací se jedna z hlavních představitelk, kantýnská, autorovým jménem k publiku a shrnuje to, co diváci dosud viděli, do lapidární poučky:

*Pan Bertolt Brecht dí: Muž jako muž. A basta.
To přece může tvrdit lidí na sta.
Ale pan Bertolt Brecht chce dokázat všemu svému okolí
Že s člověkem se dá provádět cokoli.*

Teorie epického divadla není v dějinách umění žádná tak velká revoluce, jak by snad mnohý na první pohled usuzoval. Je to vlastně částečné obnovení a rozvedení starých tradic divadla čínského a japonského, je to nejednou i navázání na divadlo středověké, zvláště alžbětinské.

V komentářích k většině Brechtových her uvádíme četné konkrétní příklady epických či „epických“ postupů. Teorie trpící někdy až kantovsky abstraktním jazykem se tu názorně prokresluje. Prokrvuje.

VIDĚNÍ SIMONKY MACHARDOVÉ

Jedna z mála Brechtových her, které bezprostředně a přímo, nikoli formou podobenství, reagují na aktuální události, v tomto případě na kapitulaci Francie na počátku druhé světové války. Brecht, mistr kolektivní práce, psal tuto hru společně s Lionem Feuchtwangerem

a je to po Svaté Johance z jatek jeho druhé střetnutí s postavou Johanky z Arcu, tedy s látkou, která prošla mnohým zpracováním. Třináctiletá Simonka čte ve dnech vpádu nacistů do Francie knihu o Panně Orleánské. Skutečnost, jíž je obklopena, jí přechází v sen, vše se prolíná a vznikají scény odhalující ve snovém předivu – u Brechta neobvyklém – souvislosti až neuvěřitelné. V závěru se pak Brechtovi daří to, na čem tolik dramatiků našeho století ztroskotává: dát bez násilných nálepek tragedii vyústit optimisticky. S hrou se pojí Brechtův kategorický požadavek, aby Simonku nehrála dospělá herečka, ale dítě. „Pokyn“ jistě promyšlený!

Náčrt hry vznikl na sklonku finského exilu v červenci 1940, Brecht se k němu vrátil v Americe koncem roku 1941, hra se tehdy měla jmenovat Johanka z Arku 1940 a poté Hlasy. Ke spolupráci s Feuchtwangerem došlo v letech 1942 a 1943, Brecht se staral hlavně o mnohovrstevnatost jazyka, kdežto Feuchtwanger dbal o stavbu hry, o rozvíjení děje. K neshodám došlo při úvahách, jisté velmi předběžných, o hrdinčině věku. Hezky na to vzpomíná Feuchtwanger: „Během práce Brechtovi Johanka-Simonka stále mládlá, mně pořád stárá.“ Brecht původně snil o třináctileté dívce, posléze šel na jedenáctiletém dítěti. Rozličné názory měli oba autoři i na zdůvodnění francouzské kolaborace s nacisty. Feuchtwanger nakonec napsal samostatný román Simonka, podíl na hře mu však Brecht nikdy neupíral. (V Americe zasáhl do podoby hry ještě skladatel Hanns Eisler. Velkou roli tu začíná hrát kniha, totiž dějiny Johanky „svaté války“, úhlavní Simonina četba.)

Autor či autoři se nad Viděním Simonky Machardové mořili hlavně s politickými, ba i historickými a vojenskými problémy (kolaborace, proměna válek, vztah civilního obyvatelstva k okupantům, které někteří chápou jako hosty, blesková, to jest nezákopová válka atd.), výsledný tvar je však pln poetických půvabů. Sny, které nově odvíjejí minulé děje, nezamlžují, nýbrž rozostřují příběh. Rýmovaný verš těchto scén je velmi konkrétní, hýří svěžími detaily – finské poučení věru nebylo marné. Hledaly se stopy, ba „citáty“ ze Schilerovy Panny Orleánské, nenalezlo se však nic. Zdá se, že pramalý zájem německých divadel o inscenování této hry plyne z obav, že děj bude nesrozumitelný, události kolem mimořádně rychlého „francouzského tažení“ rychle vyšuměly, pro Němce navíc to byla dlouho nepopulární problematika.

K prvému uvedení proto došlo poměrně velmi pozdě, až v roce 1957 ve Frankfurtu nad Mohanem. Osvědčený už brechtovský režisér Harry Buckwitz propracoval početné lidové typy s velkou invencí, hlavní hrdinka, jíž bylo deset a půl, přímo zazářila. Obecenstvo prý bylo o přestávce zaražené, rozpačité, neodešlo však. Novost myšlenková i tvarová se prosadily, přijetí bylo posléze až bouřlivé. V někdejší NDR ale zájem o tuto hru byl minimální, přičinila se jen televize. Na česká jeviště se Vidění Simonky Machardové dostala jen dvakrát. Prvně v Praze ještě téhož roku jako prvé německé uvedení, po druhé po pěti letech v Brně. Činem byla až koncem 80. let rozhlasová adaptace tohoto neobyčejného dramatického „pastorka“.

KAVKAZSKÝ KRÍDOVÝ KRUH

Měl jsem z pekla štěstí: byl jsem v Berlíně 7. října 1954, v den, kdy se po devítiměsíčním zkoušení konala v budově divadla na Schiffbauerdammu premiéra Brechtova Kavkazského křídového kruhu. Znal jsem z hry jen několik úryvků, stále opakovaných a varírováných na půl tuctu zkouškách, jimž jsem byl přítomen. Nesnažil jsem se obeznámit s textem,

ačkoli jsem tehdy už tušil, že moment překvapení je na periferii zájmu epického divadla. Ve vzduchu zřetelně visela událost a v duchu velmi mladického entusiasmu jsem si nechtěl rušit vidinu dobrodružství.

To dobrodružství se dostavilo, sotva se zvedla opona: v podobě otřesu. Namísto očekávané neobvyklosti jsem najednou viděl konvenční divadlo. Herci v „jakobykolchozu“ s křečovitou ležérností – diskutovali. Publikum bylo příkladně nepozorné. Hlavy se zhusta k sobě nakláněly, nejednou i s náznakem vrčení. Když se objevil Zpěvák, probleskla pod vědomím jistě myšlenka, že je to jen prolog před „divadlem na divadle“, ale neklid trval. Po deseti či patnácti minutách, když vše už bylo vyhnáno na ostří, ne-li přehánáno přes ostří, Expert na jevišti – zřejmě málo kulturní – položil otázku, zdali by se celý příběh nedal zkrátit, a Zpěvák rázným „Ne“ přetal celé to otrlé divadlo. Jako zvětšené perské miniatuře se snesly kulis a nastal čas zápraků: guvernér v impozantním průvodu kráčí do kostela, mihne se tušená milenecká dvojice, pak se střemhlavým pohádkovým skokem situace mění a vojáci už vlecou guvernéra se smyčkou na krku, milenci, sotva se poznali, už se musí rozloučit a loučí se ve scéně, jejíž obřadná prostota je nezapomenutelná. Gruša se ujímá odloženého guvernérčina syna Micheila a historie jejího útěku před obrněnými jezdci se odvíjí v prudkých střízích, ve scénách v horách na severu se tempo zvolní, v grotesce Grušiny „svatby“, v grotesce, při níž jde mrazík po zádech, se všechny roviny divákovy fabulování rázem rozkymácejí a ještě následuje tečka: Gruša drhne v kádi nahého Jussupa a on jí vyčítá, že mu není pravou manželkou. Po této bizarerii, která zaútočila na divákovy bránice, následuje podle všech zákonů paradoxu nejlyričtější scéna hry: Grušino setkání se Simonem, který se navrátil z války, střetnutí nevyslovených citů, chvíle tragického nedorozumění, kdy obě postavy jen mlčenlivě stojí proti sobě a kdy Zpěvák říká to, co si oba myslili, ale co neřekli. A Simon odchází a obrnění jezdci berou Gruše malého Micheila. Světlo v sále, přestávka.

Teprve nyní je čas konstatovat dominantní výkon Angeliky Hurwiczové, výkon v epickém předivu dramatu – hmatáme po slovech – lyrický. Její Gruša je dívka i matka, je cudná i drsná, zoufalá i odhodlaná. Hurwiczová nemodeluje svou postavu podle zákonů dramatického „vývoje“ od zárodečného Nic po prohnětený monument v závěru, ale jako by jí skládala z různobarevných plošek geniálně primitivní mozaiky. Už první ploška má svébytný tvar, a jakmile k ní přistupují další a další, vzniká mezi nimi trvalé napětí, oscilace, polarita. A když Gruša Angeliky Hurwiczové nakonec zvolá za obrněnými jezdci „Prosím vás, nechte je tady, je moje!“, je to ten konečný Rembrandtův světelný puntík na obraze. Postava se svým mnohovrstevnatým příběhem stojí před námi celá.

Ve chvíli, kdy začínáme rozbírat další zvláštnosti a přednosti představení, a to chůzi jednotlivých postav, pravý div jevištní matematiky režiséra Brechta, začíná další část hry: příběh soudce Azdaka. S předchozí částí ji spojuje jen rámcová, komentující postava Zpěváka. Azdaka, který je bratrem Nasreddinovým z českých jevišť, hraje Ernst Busch. Podává scénu za scénou důkaz, že humor a moudrost jsou spojitě nádoby. Žádná z poloh humoru mu není cizí. Střídá je v bryskním spádu, ráz na ráz, bez přechodů. Hraje, komentuje hru jako Busch, komentuje Busche jako Azdak a dál: na druhou stranu a na třetí a na čtvrtou. Poetický humor vystřídá humorem peprným, až to vyrazí dech. Odhalí žertem hloubku absurdnosti a s úsměvem pronese dvě melancholická slova. Je zbabělý a hned svou zbabělost zperzifluje („*Ale tu radost nikomu neudělám, abych se snažil ukázat lidskou velikost!*“), zaútočí a uhne, vysype

švejkovskou historku nebo odpoví jediným sprostým slovem. A ty jeho rozsudky! Výsměch zepsuté justici! Ale vážnost sama, když nabízí své křeslo „*matičce Gruzi*“. Buschův Azdak...

... Nestačíme dopovědět a je tu závěr: „*historie procesu o dítě guvernéra Abašvilho se zjištěním skutečné matky pomocí pověstné zkoušky s křídovým kruhem*“. Konečně oba příběhy nalezly společně řečiště. Stará pověst je podle očekávání postavena na hlavu: pokrevní matka, pro níž má syn význam jen jako dědic, prohrává. Vyhrává Gruša, ta, která dítě vychovala, která se pro ně obětovala. A jakoby omylem přidává Azdak k rozsudku ještě happy end. A mizí v pozadí jeviště, mizí v čase, a Zpěvák vše uzavírá.

Ovace, jež po několika vteřinách ticha nastaly, jsem v divadle nezažil. Stále a stále vycházeli herci na scénu, a když už tam byli aspoň po dvanácté, odhalil průsečík jejich pohledů v pozadí postranní lóže na balkóně autora a režiséra v jedné osobě. Tvářil se, že se ho to netýká, jen se podšitě usmíval. Nastal dlouhý proces jeho přetahování na jeviště. Konečně ho tam přivedli. Na starého jevištního rutinéra se choval dost rozpačitě, držel se co možná v pozadí jeviště a vlastně se ani neklaněl, jen tak trochu pomrkvával.

Navzdory legendárním desítkám opon, navzdory atmosféře nadšení v divadle, navzdory mínění, že jde o světovou událost, mínění, které se dalo snadno vyčíst z přemnoha tváří po premiéře, musel jsem záhy poznat, že hra vůbec nebude nesporným vítězstvím, jak se mi jevílo, že to bude hra sporná. Ostatně: jako všechny velké umělecké události ve chvíli prvního dotyku s publikem. Především jsem musil z oficiálních úst vyslechnout poučení, že úspěch premiéry není směrodatný, neboť diváctvo tvořili z devadesáti procent „brechtliáni“ a to prý je pouze úzká vrstva intelektuálů. (Naštěstí jsem viděl Kavkazský křídový kruh v Berlíně ještě po letech při repríze bezmála sté: „úzká vrstva brechtliánů“ pořád ještě v hledišti dominovala ...) I někteří němečtí spisovatelé se vyslovovali velice zdrženlivě a nad scénou, v níž Gruša je oddávána se sedlákem, ležícím zdánlivě na smrtelném loži, pohoršoval se nejeden hlas docela po šosácku a kdesi zpovzdáléč zařukala pověstná – vše obsahující i pohlcující – zaklínadla dekadence a formalismu. S údivem jsem čekal na hlasy tisku. List Neues Deutschland premiéru ignoroval. Jeden západoněmecký list mluvil o „proporcích posunutých v neprospěch krásna“ a o tom, že „balast obscennosti je na újmu láskyplné péči o lidovost“. Mezi rozpačitými hlasy v NDR vynikl nerozpačitostí ten, jenž v článku nadepsaném „Brecht kontra Brecht“ dovozoval, že Brecht, „setrvává na názorech, které rozhodně volají po revidování, došel k zarážejícím a matoucím řešením, která v současné situaci divadla v rozpolceném Německu, kde vědomě vyžadujeme připomínání nacionálních zkušeností a cenných podnětů Stanislavského, uvrhují naše divadelníky do pochybností a vnitřního zmatku.“

Pod takovými znameními na oficiální obloze vstupoval do dějin divadla Kavkazský křídový kruh! Pod takovými znameními nastoupila svou cestu hra, jejíž půvaby nyní přitahují odborníky i neoborníky z celého světa!

V čem je přitažlivost této hry, která kromě Krejcarové opery snad nejvíce proslavila Brechtovo jméno ve světě?

V exotičnosti, praví jeden hlas. V Krejcarové opeře je to exotičnost podsvětí a polosvěta, v Kavkazském křídovém kruhu exotičnost orientu. Na to lze odpovědět, aniž se tím tvrzení zcela vyvrátí, že orientologové nad touto exotičností s úžasem vrtí hlavami: je to orient pramálo autentický, mnohem spíše jen Brechtova vize orientu. Ostatně Brecht sám si tímhle hlavu nelámá.

Nepsal cestopis ani pojednání o mravech kavkazských národů, psal divadelní hru. A tak si hrál, v tom nejnáročnějším smyslu slovesa hrát, hrál si s tím, co viděl, co vyčetl a co si vymyslíl.

Orientální zdroje Kavkazského křídového kruhu odpovídají zhusta tradované genealogii Brechtově: Čína, Japonsko. Počátek Brechtova „objevu křídového kruhu“ se dá velmi přesně zjistit. V roce 1925 uvedl známý režisér Max Reinhardt hru Křídový kruh, kterou německý básník Klabund volně přebásnil či zpracoval podle staré čínské hry ze 14. století, jejímž autorem je Li Hsing-tao. (Rodokmen této hry sahá dokonce až do 2. století.) Brecht byl s Klabundem spřátelen, i dá se předpokládat, že se obeznámil s jeho hrou bezpochyby ještě před jejím uvedením. A brzy již použil její ústřední scény v groteskní „*mezihře pro foyer*“ Stúně, která vyšla roku 1927 jako součást hry Muž jako muž a představuje – paralelně s vyhraňováním teorie i praxe epického divadla – Brechtův exkurs do málem apollinairovské poetiky.

V roce 1940 uveřejnil Brecht povídku Augšpurský křídový kruh, která vznikala zřejmě souběžně s Matkou Kurází a je rovněž zasazena do třicetileté války. Je to už vlastně první skica ke hře Kavkazský křídový kruh, napsané pak v americké emigraci v letech 1944–45. Při srovnání Augšpurského křídového kruhu – s pozadím náboženských bojů – s Kavkazským křídovým kruhem – kde pozadí tvoří boje třídní – můžeme motiv za motivem sledovat zárodečné stadium pozdějšího rozsochatého příběhu. V klíčových místech vyprávění a dialogu služky Anny se soudcem Dollingerem nalézáme už formulace velmi obdobné pozdějšímu textu Zpěvákova a dialogu Gruši s Azdakem. Pravda, historie služčina útěku tu dosud není, ani žádný Simon, a historie soudcova je naznačena jen několika větami, ale jinak je tu už v obrysech vše hlavní. Z Klabundovy předlohy zbyl bezmála jen ten křídový kruh, proces nevyhrátá fyzická matka, nýbrž ta, která se dítěte ujala: pustí v kruhu jeho ruku, protože nechce dítěti ublížit. A fyzické matce už tu vlastně také nejde o dítě, nýbrž – přes toto dítě – o majetek.

Takového několikrát zmáhání tétož „úkolů“ není v komplexu Brechtova díla nijak ojedinelé. Brecht např. třikrát dobýval okruhu, řekněme, johankovského: kolem roku 1930 ve Svaté Johance z jatek, po desíti letech ve Viděních Simonky Machardové a po dalších zhruba desíti letech naposlady a – paradoxně – nejlíže k předloze v Soudu nad Johankou z Arku podle rozhlasové hry Anny Seghersové. Takových trojúhelníků i mnohoúhelníků, podstatných, tj. filosofických, i drobných, tj. motivických, bychom v Brechtově díle našli ještě mnohem víc. Ukazují stejně tak – v racionálním názvosloví – na Brechtovu systematickosti a cílevědomost, jako – v „iracionálnější“ hantýrce – na jeho posedlost vyslovit nevysslovitelné a – máme-li oba pohledy spojit – na jeho rozkoš myslet.

Jiný hlas praví, že poutavost hry spočívá v tom, že Brecht navzdory svým teoriím napsal vlastně jedinečné drama v starém slova smyslu. Zvolil si dramaticky výhodné pozadí vzpoury, vyostřil konflikty po nejzazší mez atd. atd. Při dobré vůli se dá na taková volná schémata narážet vše, u Kavkazského křídového kruhu je to však biud. Brecht jím totiž napsal jedinečné drama v novém slova smyslu, vypracoval živoucí prototyp tzv. epického divadla, jehož principy v té době v Malém organonu pro divadlo i teoreticky promýšlel. Nemá smysl vypočítávat a na příkladech dovozovat všechny ty postupy zcizování grandiózních i mikroskopických, jichž bychom tam našli bezpočet. Jsou tam; kdo má zájem, ten si je najde.

V našem století zbytnění formálních experimentů je i zcela ojedinelá stavba Kavkazského křídového kruhu. Po prologu rozvíjí se jako samostatné dějství jeden proud příběhu: příběh Grušin. Pak následuje druhý proud: historie Azdakova. Oba proudy jsou proti všem

zvyklostem „dramatického divadla“ (zato však v souladu s některými tendencemi moderního románu), nepropleteny, plynou paralelně, v téměř časovém úseku.

Jednou ráno v neděli velikonoční

ubíral se guvernér s celou svou rodinou

do kostela -

tak začíná příběh Grušin, první proud. A příběh Azdakův, proud druhý, začíná obdobně: *V onu velikonoční neděli, v den velké vzpoury...*

V závěru hry, ve scéně Křídový kruh, se oba proudy neproplétají, nýbrž se prostě spojí. Tímto monumentálním zjednodušením získal Brecht sdostatek prostoru pro dva příběhy dvou svých postav. A vskutku je jen zcela řečnické ptát se, zdali je hlavní postavou hry Gruša nebo Azdak. Viditelně, proporcionálně, jsou hlavními postavami oba.

Na tomto půdorysu, jehož nekonvenčnost je veskrze funkční, mohl Brecht snad nejdokonaleji rozvinout všechny škály svého pojetí divadla, a to tím spíše, že nebyl jen autorem, ale i prvním, tj. směrodatným, režisérem hry.

Zijeme v době, kdy tzv. choulostivé otázky již opatrnicky neobcházíme. S radostí riskujeme, že nějaký věčný oprávec či hlasatel jepičí správnosti – oba často v jedné osobě – pozvednou prst. A proto nemůžeme obejít prolog Kavkazského křídového kruhu, onu úvodní scénku o sporu dvou kavkazských kolchozů o údolí. Z ptačí perspektivy je tento prolog jistě ústrojnou součástí celku. Bez něho nelze pochopit, že to, co následuje, tj. vlastně celá hra, je divadlo na divadle, že je to – zjednodušeně řečeno – pokus o aktualizování staré pověsti. Neboť „*hlas básníka z dávné minulosti zní i ve stínu sovětských traktorů*“. Bez prologu se sice idea hry nevytrácí, ale pozbývá „použitelnosti“. „Pravda je konkrétní“, tak prý zněl nápis na stěně všech Brechtových pracoven v letech emigrace. Bez tohoto prologu je pravda hry bezpochyby abstraktnější. V principu je tedy prolog na místě. Spor začíná nad textem a končí tím, že na západě se prolog většinou škrtal; ale škrtl se i při jedné – a dobré prý – inscenaci v Československu. Jistěže, na západě se prolog většinou škrtal proto, že samotná představa sovětského kolchozu na jevišti byla pro západního divadelníka absurdní. (I sovětská kritika vytýkala však Brechtovi naprostou neautentičnost ve vylíčení kolchozního prostředí!)

Zkoumáme-li větu za větou text prologu a srovnáme-li jej s textem celé hry, zjistíme, že tento úvod se škrtům příliš nebrání. Pokulhává za ostatním textem, je státní a kromě závěrečných slov bez krve humoru, je negestický, lidé tam hovoří napůl schůzovním jazykem, oslovení soudruhu nebo soudruzi se v něm na několika stránkách např. opakuje šestnáctkrát. To vedlo jednoho českého režiséra k tomu, že po všemožném zkoušení a po trpělivých úvahách k hercům nakonec prohlásil: „Hřejte to jako Kalinový háj, zkrátka docela jinak než všechno další.“ U autora Brechtova intelektu se nakonec nabízí domněnka, není-li forma tohoto prologu záměrná, není-li to pozakrytý jeden z mnoha žertů, jichž nám Brechtovo dílo skýtá vrchovatě. Nezapomeňme, že premiéra hry se konala v roce 1954, kdy od Vladivostoku až po Aš dominoval dogmatický odvar Stanislavského metody! Situace Berlínského Ansámblu, tj. Brechtova divadla, byla v NDR naprosto ojedinělá. Takovéto experimentální divadlo, fundované ze státních prostředků, bylo pak i světovou raritou. Nechtěl Brecht prologem své hry šokovat trochu svoje obecenstvo i obecenstvo takřkajíc oficiální? Představte si: „U Brechta“, kde všechno bylo neobvyklé, začínalo najednou představení tak jako v desítkách a stovkách jiných divadel té doby! Ten kontrast potom – až se rozběhl hlavní děj! Vyslovuji to tu ovšem

jen jako hypotézu, vycházející přitom z nesnází, které režiséři i herci s tímto prologem mívají. Ať to však byl záměr či ne, jisté je, že základní myšlenka tohoto podobenství prolog ani příliš nepomohl, ani příliš neublížil, byť je z hlediska celku od hry stěžejí odmyslitelný. Odkryl jen na ústrojenství Kavkazského křídového kruhu jediné zasažitelné místo.

(Zlínští inscenátoři Kavkazského křídového kruhu /1978/ se s textem prologu dost natrápili – — dokud se neopřeli o jeho první verzi uveřejněnou teprve roku 1966. Je hutnější, výpnější, živější nežli příliš rozvléklé a statické konečné znění, které hru na samém počátku neúnosně zatěžkáva. Zřetelněji z první verze také plyne, že schůze spojená s vydatným popíjením a kouřením trvá už deset hodin. Není bez zajímavosti, že v první verzi existoval i epilog, takže hra měla opravdový rámeček. Starci, který musí opustit údolí, se tu obmyslně radí, že tam může později přijet na návštěvu, ale že pak své údolí třeba už ani nepozná, že z něho bude zahrada. A starce v poslední větě hry odpovídá: „*Bůh vám buď milostiv, jestli ta zahrada nebude.*“)

Síla hlasů hovoří o Kavkazském křídovém kruhu v superlativěch především proto, že v něm Brecht napsal své nejvýraznější dramatické postavy. Porovnejme Grušu alespoň letmo s Polly, s Šen Te, s Brechtovými matkami a s třemi podobami jeho Johaneke, porovnejme Azdaka alespoň se Švejkem, s Puntilou a především s Galileim! Vidíme, že Gruša a Azdak jsou jako většina jmenovaných opravdu už víc než postavy, jsou to pojmy, jejichž cesta světovým písemnictvím je zaručena. A Simon následuje hned za nimi, i když jeho textu věru není nijak mnoho. A bez velkých obtíží nám paměť z této mimořádně zalidněné hry vyplavuje i ty, jimž byly dány jen aforistické role – a přesto a přesto: oba obrnění jezdcí – armáda v malém; Grušin bratr – studie zbabělosti; Anika – studie hamižnosti; mnich – pamflet sám; policajt Šauva – ke všem službám ochotný; Ludovika – nic než tělo, ale i to může být lstivé; bandita Irakli – vzpomínka na staré filmové grotesky; oba velmi staří manželé v závěru hry – láskyplný sarkasmus... A tak dál. A co je zvláštní: záporné typy z vládnoucí vrstvy se téměř nevybavují.

O jazyku těchto postav, o specifické jazykové atmosféře celé hry, by se dala napsat knížka. Základem je ovšem ono lutherovské: „*Koukat se lidem na hubu*“, které Brecht tak rád opakoval. Přitom nejde ani v nejmenším o pasivní kopii lidového jazyka, je to vše Brechtův lidový jazyk a je rozrůzně až neuvěřitelně. Nade vším je jako náznak vůně nebo pachu cítit jakýsi orientální nádech, nic nežli nádech, a to v obou jazykových „pólech“ rovnou měrou: v lyrčnosti, jejíž hlavní reprezentantkou je Gruša, i v humoru, jemuž vévodí Azdak. Mostem mezi oběma póly je jazyk Simonův, zdrženlivě lyrický i suše humorný. Simonova pře s Azdakem, pře, jejíž trumfem jsou přísloví, je pak virtuózním číslem lyrického humoru, jemuž je dán filosofický fundament.

Z analýzy postav plyne mnohohlasný chór: Kavkazský křídový kruh je možná Brechtova hra nejlidovější. Zcizovací postupy nenarážejí tvrdými hranami do divákova vědomí, pohádkovosti se meze nekladou. Jazyk je sice prohněten nebyvalou měrou, ale nenavozuje rušivé procento čistě intelektuálních, knižních asociací. Je to především divadlo od slovesa dívati se, je to nepřetržitá pestrá podívaná. Sem tam snad divák pocítí, že prodleky překračují evropskou míru. Ale myslím, že i tyto vteřinové záblesky jsou konec konců na prospěch hry: „krátké spojení“ mezi neurčitým vzdáleným orientem a Evropou vystřeluje neviditelná vlákna od slov ke slovům, od scény ke scéně, vytváří a nikdy zcela nedotvoří pomyslnou klenbu. A tím zabezpečuje dynamičnost hry, nepřetržitost fabulace, nepřetržitost žánrů, pohyb citění i myšlení.

Je rozšířen hlas, že působivost Kavkazského křídového kruhu tkví v tom, že tato nejepičtější prý Brechtova hra je i jeho hrou nejlyričtější, že tady z jeho celoživotního sváru mezi rozumem a citem (racionálnem a iracionálnem) vychází vítězně cit a že tu vůbec každé slovo a každá situace mají to, čemu se říká lyrické kouzlo. Pod čímž v českých zemích nerozumíme šrámovský opar, nýbrž jistý a nezaměnitelný druh jiskření. Je to lyrika onoho srpnového padání hvězd, kdy se ptáme: Co sis myslil? A přesně to nikdy nevíme, ale rozběhla se nám kolečka a ledacos tušíme a jsme v pomezí poezie jakožto živlu. Brechtova lyrická fantazie se tu rozbíhá do mnoha směrů, ale netěká. Dobíhá k klům určeným – i neurčeným.

Nechybí hlas, že Kavkazský křídový kruh je z Brechtových her nejerotičtější. Širé pole – pravdaže! O erotičnost v rozličných podobách v Brechtově díle věru není nouze. A v Kavkazském křídovém kruhu zkumuloval Brecht snad všechny své erotické rejstříky.

Erotickým centrem hry je od prvního setkání se Simonem Gruša. Erotickými „kalibry“ na ni útočí obrněný jezdec, do erotiky ji zapřádá její bratr, skrz naskrz erotická je její situace v pseudomanželství s Jussupem, i Azdakovi se líbí „jako ženská“. Gruša je dovršením tří Brechtových dívčích postav: svatě Johanky z jatek, Simonky Machardové a Katrin z Matky Kuráže. Všimněme si, že všechny tyto tři dívky jsou vlastně bezpohlavní: první kvůli svému poslání, druhá pro své mládí, třetí vinou své nemoty a zmrzačení. A všechny tři končí tragicky. Gruša, lidsky mnohem plnější, bohatší, zakořeněnější než tyto tři dívky, má naproti tomu silný erotický dar, který je zjevný už i tam, kde se vyznává v třetí osobě. Zásluhou dítěte se tento dar vyvíjí přímo „skokem“. A je to, myslím, právě tento erotický potenciál, který z ní na rozdíl od jejích tří předchůdkyň činí „jedinou nevinou a dobrou postavu v Brechtově díle, která nakonec vítězí“, jak říká Martin Esslin.

Přestože je Kavkazský křídový kruh v prvním svém plánu svárem dvou „matek“ o dítě, nepřidává – zdá se mi aspoň – příliš mnoho ke třem „komplexním“ hrám o mateřství (Matka, Pušky paní Carrarové, Matka Kuráž a její děti) ani k Šen Te z Dobrého člověka ze Sečuánu. Klíč ke Grušinu „mateřství“ je na nejzazším konci hry, těsně před závěrečnými Zpěvákovými verši. (Nelze tedy říci, že by ten klíč byl ukryt, ba právě naopak, přesto je však zvláštní, že v inscenacích, a to i v té nejautentičtější, tj. berlínské, bývá jakoby pohlcován „lyrikou“ šťastného konce.) Mám na mysli Grušina slova k Simonovi, onen poslední erotický akcent hry: „A teď ti povím: Ujala jsem se ho, poněvadž jsem se ti v onu velikonoční neděli zaslíbila. A proto je dítětem lásky. Micheili, zatancujem si.“

Je to pravý opak čistě biologického vztahu, žádná „otřesná síla živočišného mateřství“, proti čemuž Brecht ostatně brojil už v souvislosti s interpretací Matky Kuráže. Dítě se stává živým ztělesněním její lásky k Simonovi a není divu, že pak některé Grušiny promluvy k dítěti nabývají až erotického charakteru, jako by byly spíše už rozmluvami se Simonem ve snu budoucnosti. I nakonec jakoby nedopatřením říká: „Micheili, zatancujem si!“

Ted' kulisy a praktikáby sem!

Svět v podobenství ukázán buď všem!

*Doufáme, že se nám to zdaří, vážení a milí,
a že uvidíte, které rozdílly jsou nad rozdílly.*

To si Brecht sám napsal v prologu ke hře Kulatolebí a špičatolebí a souvisí to bezprostředně s hlasem, jenž pravi, že přitažlivost Kavkazského křídového kruhu je v síle zvoleného podobenství. Hru možno vykládat jako demonstraci čínorodého, nikoli formálního mateřství stejně tak jako fantazijně vyšperkovaný diskurs o vlastnictví – abychom ze širokoúhlého rejstříku zvolili příklady nejkrásnější. Přitom mnohost výkladů, které se nabízejí, nijak neznamená rozptýlenost textu. Kavkazský křídový kruh je konec konců vždy ještě možno vyložit jako pohádku – ne náhodou se dokonce u nás vynořil i podnět hrát celou hru, kromě prologu, jako hru loutkovou! Ve srovnání s Kavkazským křídovým kruhem je jádro podobenství Dobrého člověka ze Sečuánu možná pregnantnější, dostřel podobenství Zadržitelého vze-stupu Artura Uje je asi povrchně prokazatelnější, v Brechtově zpracování Lenzova Domácího učitele přechází podobenství čili parabola přímo v hyperbolu, díčtí podobenství jiných her reprezentují bohaté varianty dramatických knock-outů – abychom v souladu s parabolickými zájmy mladého Brechta použili výrazu z boxu.

Podobenství Kavkazského křídového kruhu je však z všech Brechtových podobenství trvale nejsoučasnější, a to proto, že příběh je časově i místně nejdlejší.

Cože? Má to být nový paradoxní přívěsek k tolika brechtovským paradoxům?

Nikoli. I vědci – třeba Reinhold Grimm – jsou zajedno v tom, že „příkladné dění, které skýtá podobenství, působí tím přesvědčivěji, čím nezaujateji může být posuzováno“. Je tu tedy vytvářen onen žádoucí odstup, z něhož vidíme věci jasněji.

Divákovi se tu dává nikoli direktiva, nýbrž perspektiva, prostor. Svoboda.

(1964)

ŠVEJK ZA DRUHÉ SVĚTOVÉ VÁLKY

Švejk Jaroslava Haška byl Brechtovou velkou láskou. Historii jeho dlouholetých vztahů k Haškovu dílu i s charakteristikou četných švejkovských projektů – realizovaných a hlavně nerealizovaných – zaznamenává Rudolf Vápeník v textu Brecht a Československo. Jeho vstupní kapitolu nalezneme čtenář na stranách 155 až 161 této knihy.

Po, nepřilíš slavném, zdá se, uvedení Švejka za druhé světové války ve Varšavě roku 1957 (traduje se jediná obšírná recenze z pera druhdy proslulého Jana Kotta) následovalo 1958 první německé uvedení hry, a to v Erfurtu. Jeviště tam bylo trvale odděleno od hlediště ostatním drátem, to je však jediná pozoruhodnost, která po této inscenaci daleko od Berlína zbyla...

Ža „velké“ se zato jednohlasně považují inscenace ve Frankfurtu nad Mohanem (1959, režie Buckwitz) a na jevišti Berlínského ansámblu na Silvestra 1962 (režie Erich Engel). Zatímco ve Frankfurtu se tleskalo a volalo bravo najmé režii a „kouzelnickému“ scénografovi (Teo Otto), potlačili v Berlíně hravost hry a rozpomněli se na Brechtovu teorii naučného divadla. To zní českému uchu asi protivně, v Berlíně však 17 roků po pádu nacismu to zdravě rozjířňovalo. A o umění nebyla nouze.

Není však divu, že českému jevišti se tato hra s jedinou výjimkou (ve vzdálené Opavě) vyhnula. Při obecné a značné znalosti Haškova veledla by rizikum bylo věru přílišné. Dokážeme si snadno představit české provedení veršovaných Meziher ve vyšších sférách, jsou to

dialogy (skeče!) nacistických pohlavárů a přímo se tu nabízí možnost řešit je použitím loutkového divadla. To by u nás mohlo být veselé a zábavné a těšilo by se ohlasu. Jenže tyto promluvy zabírají stěží desetinu textu! Těch „zbyvajících“ devět desetin by se otvíralo automatickému srovnávání. Srovnávalo by se s životem v tzv. protektorátě a s Haškovým románem, to jest se švejkovskými postoji, s jeho svérázem, Nečechovi ne vždy pochopitelným, s jeho přebohatým jadrným jazykem. Místy by snad prokoukly rysy „hrůzostrašné pohádky“, jak Brecht zamýšlel, ale většinou by ta srovnání skřípala až běda. Věčná škoda, že Brecht už nemohl napsat druhou verzi hry. Po rozhovorech s českými „poradci“ by asi výsledkem nebyly „drobné textové úpravy“, nýbrž radikálnější řez.

V názorové konfrontaci (k níž přispěl roku 1963 i český badatel Pavel Petr, a to celou knihou o této jediné hře) se vyhranily dva názory: jeden vylučuje možnost adaptace díla z první světové války do zcela odlišných podmínek druhé světové války, druhý ji připouští a zabývá se možnostmi, jak posunout Švejkův charakter k jednoduchému maloměstáctví (včetně idylly) a jeho jazyk k čemusi fiktivnímu. V někdejší NDR hře vůbec nebyli nakloněni a raději se jí vyhýbali. Vrcholu tam ale dosáhli autoři jedné dějin německé literatury: „Přinucen k účasti na válce proti Sovětskému svazu promeškal Švejk příležitost zvolit správné rozhodnutí přeběhnutím k Rudé armádě.“ (!)

Nabízí se otázka, jaké jsou vyhlídky tohoto nezávažnějšího plodu Brechtova švejkovství, této jeho haškovské etudy. Proměna v knižní drama? To není úděl nejkormutlivější. Navíc je tento text ráj pro každého bohemistu a germanistu (v jedné osobě). A kyne vždy ještě výjimka brechtovský potvrzující pravidlo: geniální dramaturg a geniální režisér (co možná rovněž v jedné osobě).

DNY KOMUNY

O této hře, poslední, relativně dokončené velké hře Brechtově se vždy praví, že je „protinávrem“ ke hře Porážka, kterou napsal norský dramatik Nordahl Grieg (1902–1943). Brecht se s Griegem setkal za svého dánského exilu na ostrově Fünen a zahrnul ho asi svými teoriemi o divadle tak vehementně, že Nor se nesmírně vyděsil a vzal prostě nohy na ramena, aby mu Brecht, experimentům vždy nakloněný, nerozvrátil jeho pojetí dramatu.

Tato anekdotická historka, zasazená do roku 1937, dotvrzuje, jak Brecht odstrašoval průměrné, ne-li konvenční autory náročností a novostí své metody. Zvláště v menších a odlehlejších zemích, které naplno neprožily nástup meziválečné avantgardy, působily jeho práce (jeho verš, jeho nápady, jeho způsob myšlení) jako hotové zjevení. Patří k paradoxům, o něž „okolo Brechta“ nikdy není nouze, že právě Dny Komuny nejsou ukázkou přílišného radikalismu, ba nechyběly hlasy, že jsou bouřlivákovým odvratem od pokusnictví k běžnějšímu typu historické hry. O autorových obavách a nejistotě týmu, není-li hra ústupem, svědčí možná i raný nápad vydávat hru jako překlad z francouziny. Nachystaly se dokonce i dva „autentické“ francouzské pseudonymy...

Je na čase říci, že Dny Komuny jsou dramatem o vzniku a pádu Pařížské komuny roku 1871, o 72 dnech tohoto ztroskotaného pokusu. Šmahem se prohláší, že hře chybí hrdina. Individuální hrdina tam není zřetelně, kolektivní hrdinové, vymykající se jaksi tématice i poetice,

by byli nepřesvědčiví: každý z houfu aktérů, „hrdinů ulice“, prochází odlišným vývojem. Výjimku tvoří dva vysloveně negativní hrdinové z vyšších, to jest vládních, vrstev: Bismarck a Thiers. Jim jsou vyhrazeny „kabaretistické vločky“, drobné novum hry. Navíc je komunardi parodují.

Je-li řeč o literárním podhoubí Dnů Komuny, padne zákonitě vždy jméno Georga Büchnera. Tím však „soutpis předků“ končí. I büchnerovský příklon je však jen přibližný, vnějškový. Technika střihů mezi soukromým a obecným (čili politickým) děním je sice vzdáleně příbuzná, Büchner však tihne k maximální redukci: redukci v historii, v událostech, v charakteristice, konečkonců ve větě, dokonce ve slabikách. Kdežto Brecht, jemuž jinak tento způsob není cizí, „rozmachuje se periodicky do šíře, vždy znovu zabrzdí, ale jen nakrátko.“ Ovšem Brechtova záliba v syrovosti výrazu je bezpochyby büchnerovská. A ve Dnech Komuny stejně jako v Büchnerově Dantonově smrti narážíme vždy znovu na slovní a větné „uzly“: výjevy se prolínají, věty se směšují.

Nechybělo mnoho a Brecht, mistr „protinávru“, by se byl dožil protinávru na svůj protinávru Dnů Komuny. Francouzský dramatik Arthur Adamov jej realizoval roku 1959 pod názvem Jaro 71. Pojal téma ve velké šíři: třikrát víc osob než u Brechta představuje sondy do všech možných i nemožných vrstev. Drama je to takřka encyklopedické.

Historie inscenací je chudičká. Brecht svěřil na sklonku svého života hru dvěma režisérům, svým žákům, Benno Bessonovi a Manfredu Wekwerthovi, kteří ji inscenovali roku 1956 v někdejší Karl-Marx-Stadtu, kdysi a nyní v Chemnitz, česky dlouhá léta Saské Kamenici. Závěrečný potlesk se přičítal spíše nedávno zemřelému klasikovi nežli dramaturgii a jevišti. Roku 1961 se hra uvedla konečně i v Berlíně, namísto Bessona ji s Wekwerthem zřezíval Joachim Tenschert. Ohlas velmi sporný.

V dobách rozděleného Německa byl na západě vykladačský i inscenátorský zájem o Dny Komuny nulový. Na východě naopak se dály pokusy včlenit ji mezi jakous takous „novou vlnu“.

Tam i onde se dnes Dny Komuny považují za náčrt, s nímž by bylo nutno něco podniknout. Jenže nikdo neví co a jak.

Jan Grossman: K porážce Komuny

/.../ Je-li vrcholným cílem Brechtova dramatu orientovat člověka ve světě, v němž žije, je pro to revoluční tematika nejhodnější. A z hlediska tohoto dramatika úkolu nezáleží na tom, že byla Komuna porážena. Záleží na exemplárnosti jejích dějin, kde došlo nejen k otevřenému boji dvou tříd, ale i k příznačným konfliktům uvnitř jednoho tábora: k rozporu mezi rozmachem a malou připraveností, silou a lůzem, nesobeckou obětavostí a politickou naivitou. Tak jako v každé revoluci i tu se koncentrují síly, které dlouho pracovaly v skrytu a teď se projeví viditelně, se všemi klady a zápory, a nadto vysloveně dramaticky: poznáváme je podle způsobu, jakým se angažují. Dny Komuny jsou proto i logickým pokračováním Brechtova hledání rozporuplných a nedovršených dějů a „nehotových“ hrdinů – krátce témat, v nichž konflikt probíhá ne schematicky a na přehledné frontě dvou útočících armád, ale krivo-lace, uvnitř obou světů i uvnitř lidí. /.../

/.../ Brecht byl vůči novějším pokusům marxistické estetiky odjakživa neúprosný, ale nyní jí přistihl při nevědomosti o naivitě: „Ti si snad vážně myslíš, že v umění existují velké krásy bez naivnosti. Naivita je estetická kategorie, ta nejkonkrétnější.“ Znali jsme slovo „naivní“ z Brechtových zkoušek, kdy je často připomínal hercům na jevišti. Ale v tak všeobecné souvislosti jsme je od něho slyšeli poprvé. Ptali jsme se, jakže si představuje definici naivity. Myšlenka, že by měl něco definovat nazdařbůh, byla mu zřejmě nepohodlná: to můžeme udělat, až k tomu bude chuť. On může jen uvést příklady zdařilého naivního pojetí, jak mu zrovna napadají. Poznámenal jsem si ty příklady: Naivní je, jak v Johance z Arku skupinka sedmi osob zobrazuje všechno obyvatelstvo Rouenu. Naivní je pozměněný průběh 3. scény z „Komuny“. Naivní je vystoupení jedné postavy, můžeme-li říci: zrovna teď přichází ta a ta. Nebo: zrovna teď se děje to a to. Zpodobení historických událostí u Brueghela je naivní, například Pád Ikarův. Opakem naivního pojetí je naturalismus. /.../ „Nediferencovaná naivita je primitivní.“ Ostatně, dodal, jsme nepředváděti žádnou diferencovanou duševní fašírku, nýbrž diferencovaná pozorování lidského chování. Pojem psychologie bychom měli zaměnit pojmem znalost lidí, aspoň na divadle. /.../ Pokoušeli jsme se uplatnit otázku, zdali se ironie a naivita zcela vylučují. Brecht přeslechl naši otázku a pokračoval, že právě politické hry si žádají naivního pojetí. /.../

TURANDOT ANEB KONGRES PŘEKRUČOVAČŮ

„Již v třicátých letech vznikl úmysl napsat hru ‘Turandot’ a za vyhnanství jsem se pustil do přípravných prací k románu ‘Zlatý věk tuiů’. Zvláště když jsem dopsal ‘Život Galileiho’, v němž jsem vylíčil úsvit rozumu, zachtělo se mi vylíčit jeho soumrak, soumrak právě onoho druhu rozumu, který byl koncem šestnáctého století kolébkou kapitalistického věku.“ Vlastním popudem k Turandot byla asi proslulá Vachtangovova inscenace, která tehdy – za Brechtova moskevského pobytu v roce 1932 – byla na repertoáru už deset let. Důležité také je, že Brecht měl na mysli vhodnou představitelku pro titulní roli čínské princezny: měla jí být Carola Néherová. Politické události daly však Brechtovým záměrům jiný směr, a tak relativně definitivní verze hry Turandot aneb Kongres překrucovačů vznikla až po více než dvaceti letech, přesně: 1953–54. Z předloh, z pohádky Tisíce a jedné noci, z Gozziho hry i Schillerovy adaptace, nezbylo téměř nic, dokonce i hlavní představitelku pojal Brecht zcela opačně: není to už nenávisťnice mužů, nýbrž naopak úplná nymfomanka. Jejím požadavkem je, aby uchazeči o její ruku dobře lhalí. Když lžou špatně, ztratí hlavu.

Slovo tui je brechtovský termín pro intelektuála, arcit ne každého, nýbrž toho, kdo své myšlení bez skrupulí prodává vládnoucí prospěchářské menšině. Tuismus je označen pro myšlení zredukované na zbožní hodnotu. Z komplexu tuiovských prací, vesměs prozaických, se vyčleňuje hra Turandot jako hra o roli intelektuálů v kapitalistickém státě, o jejich závislosti a deformaci. Téma hry tedy zní: užívání a zneužívání myšlení. A jak za tímto zneužíváním udělat tečku.

Brecht pro své tuiovské záměry sbíral materiál, kamkoli přišel. V době exilu byl pro něho zprvu Hollywood přímo zlatým dolem tuiovských nálezů. Ale záhy si musel uvědomit, že se jako uchazeč o nějakou hollywoodskou filmovou zakázku dostává do tuiovské situace a role i on! Rezignovaně si povzdychl: „Tahle země mi můj tuiovský román rozbíjí. Zde se prodej názorů nedá odhalovat. Nahý se všude prochází. /.../ To vše platilo asi jen pro Evropu.“

Dramatik ovšem chápal Turandot také jako paralelní hru k Zadržitelnému vzestupu Artura Uie. Roli Uie hraje v Turandot pouliční lupič Gogher Gogh. Tomu jde o bavlnu, Uiovi šlo o kariólu. Oba ve svých promluvhách přímo citují či parafrázuji „populární“ výroky Adolfa Hitlera. Kromě satiry na výmarskou republiku je tedy Turandot mimo jiné i další Brechtovou variací na téma o vzestupu fašismu. V těchto souvislostech se do hry promítla i někdejší osobní zkušenost s výsledkem před tzv. komisí pro neamerickou činnost. Ve hře se však také zřetelně odrazilo to, pro co Brecht v jiné souvislosti razil pojmenování „obtěže rovin“, v dialogu se např. přímo parafrázuje báseň Řešení z Elegií z Buckowa. Tuiovský kongres se pak autor bezpochyby zhlédl v tehdy se konajícím západoberlínském „Kongresu na obranu svobody kultury“. Hrůzostrašná pohádka se v Turandot mísí s břitkým pamfletickým výpadem, bleskové výstupy se střídají s uzavřenými, málem cirkusovými „číslly“. Když k tomu přičteme nijak jednoduchou „story“, je toho na jednu hru snad až přespříliš. A při tom Brecht předpisuje, že „hra musí mít tempo“! Turandot měla pravděpodobně následovat v repertoáru Berlínského Ansámblu po dvou závažných pokusech vypořádat se skrze klasiku s tzv. německou mizérií, která posléze vždy vedla k zvičená a válkám, totiž po radikální adaptaci Lenzova Domácího učitele a po svrchovaně citlivé úpravě Goethova Urfausta. Oba počiny se nesetkaly s dobrým veřejným ohlasem. V této situaci asi Brecht nechtěl potřeťt draždit kruhy alergické na „kálení do vlastního hnízda“. Hru uvedl poprvé 13 roků po Brechtově smrti jeho žák Benno Besson, a to v Curychu, v témž divadle, které za války přineslo několik brechtovských premiér. Po dalších čtyřech letech se hra objevila i na jevišti Berlínského Ansámblu který výklad hry teoreticky podepřel několika body. Jeden z nich zní: „Hra se odehrává ve feudálním despotickém státě Dálného východu, ale pojednává o postojích intelektuálů ve výmarské republice a v čase nastupujícího fašismu. Což nevylučuje vztahy k naší přítomnosti.“ A právě tento výklad postavil přemíru kvalitní nápaditosti na reálné nohy.

(VII)

AKTOVKY SONGY FRAGMENTY FILM

SVATBA A ČTYŘI DALŠÍ

V době vzniku obou prvních her – Baala a Buňů v noci (v první verzi: Spartakus) – vřel Brechtovi hlavou desítky dalších látek a nápadů. Dvě relativně dovíšené hry z té doby se ztratily. První se postupně jmenovala David, pak Absalom neboli Pověřenec Páně, posléze Absalom a Bathseba. Biblická látka byla prý zpracována stejně razantně jako (v milostných scénách) něhyplně. Druhá hra se jmenovala Letní symfonie a pamětník, Brechtův tehdejší kamarád H. O. Münsterer, praví, že byla zasazena do neurčité minulosti, snad do předreformačního Německa nebo do časů selských válek. Hýřila prý „zlými zpěvy“ a byla prý naprosto nerealizovatelná, neboť jedna jediná scéna z mnohých by v té době byla stačila vyvolat větší divadelní skandál nežli celé hry. Otrlý Brecht prý se text ani neodvážil diktovat písaři a pověřil tímto choulostivým úkolem jednoho z přátel. To se psal podzim 1919. Zchvácen prací na tak náročných dramatických projektech svého snad neplodnějšího roku napsal Brecht tehdy „jen tak pro osvězení“ pět aktovek. Jsou to: Svatba, Žebrák neboli Mrtvý pes, Vymítá d'ábla, Lux in tenebris a Zátah. Brecht na nich, kromě rekreační funkce zdůrazňoval inspiraci na Cervantesových pepných mezihrách. S odstupem doby však zřetelněji vystupuje jiná inspirace: jarmareční divadlo mnichovského kabaretiéra Karla Valentina. Brecht o něm později napsal, že je to muž nadaný zcela suchou, niternou komičností, při níž je možno kouřit a pít a člověk je přitom stále roztrášen chichtotem, který není zvláště dobromyslný, a v roce 1949 dokonce připustil, že ve své režisérské práci přebíral Valentinova aranžmá. Souvislost pěti Brechtových aktovek z roku 1919 s bavorskou lidovou fraškou se dnes omezuje spíše jen na slovní drastičnost, obhroublost, nikoli na realistickou drobnokresbu. Z těchto aktovek se v dvacátých letech na divadle ujala jen jedna, a to ještě až sedm let po napsání: Svatba. Čekala pak 37 let na druhé uvedení, a to už pod novým názvem

Maloměstská svatba či Svatba maloměstáka. Nediouho poté se hry ujala studentská scéna mnichovské univerzity a tím se roztrhl pytel s inscenacemi, zprvu převážně na menších poloamatérských scénách. Kamenná divadla si někde (např. v Kolíně nad Rýnem) pro představení Svatby pronajímala hospodské sály. Někdy se uvedení této hry kombinuje ještě s jinou aktivkou, jindy se prosazuje tendence mocí mermo protáhnout inscenaci na běžné dvě hodiny, počín, který většinou ztroskotává, neboť texty této hříčky rozhodně nesnášejí hlubokomyslné pauzy. Spíše se nabízí možnost vybavit uvedení hry nějakým prologem, ať už pantomimickým, či textově hudebním: zvláště básně a písně raného „divého BB“, tak blízkého v té době francouzským prokletým básníkům, poskytují tu s dostatek šťavnatého materiálu.

K výkladu her mohou, jak obecně známo, přispět i pozdní inscenace. V případě Svatby se dokonce můžeme opřít o počínající českou „inscenační tradici“. Ukázalo se, že pro divadelní miády je raná Svatba vhodným uvedením do díla celého „nebohého BB“, který bývá zhusta opřádán tak důkladnou teoretickou pavučinou, že je s to odradit i nezaujaté. Veliké brimbórium a mocné balábile, v němž se postupně hroutí „hlavní představitel hry“, totiž halabala z bedýnek stlučený nábytek – tato vcelku jednoduchá metafora dovoluje dnes hovořit o hře jako o „anticipaci absurdního divadla“. Navzdory této poloučené nálepce pocítujeme stále Svatbu na jedné straně jako všestranně inspirativní zábavné divadlo, na druhé straně jako ožvilou galerii prototypů z (malo)městského mumraje. První princip si zvolil v Divadle na provázku Peter Scherhauser a inscenuje Svatbu jako cirkusovou podívanou, a to nikoli jen tzv. rámcem, cirkusovými „vstupy“, nýbrž i rozfázováním hry na jednotlivá „čísla“. Pro početná hostování s touto inscenací v cizích zemích připsali si brněnští inscenátoři postavu Anděla, který klíčová místa překládá do jazyka té které země. Moc jich zapotřebí není, podívaná je s dostatek výmluvná. Druhý ze zmíněných možných přístupů zvolil se studenty herectví v pražském Disku Evžen Sokolovský. Odstíněnější propracoval „živočichopis“ typů i postupující devastaci (výtvarně účinné bylo zvláště protrhávání papírových stěn); nežli je publikum vpuštěno do sálu, zúčastní se ve foyeru prologu, který je vlastně pásmem Brechtovy „prokleté“ mladé lyriky i prostofekých písní. Vlastní prolog a epilog tvoří úvodní a závěrečné verše ze hry Výjimka a pravidlo. Tak se dostalo celému dění nejen „pevných nohou“, nýbrž i jemně propočteného ozvláštění.

Zbylé čtyři aktovky z roku 1919 pobavily – a často vydatně – v době svého vzniku jen obšírný kruh Brechtových kamarádů, přátel a jistě i přítelkyň. Na jeviště se tyto šťavnaté hříčky dostaly většinou až po půl století. Pozdní jevištní vyzkoušení se ukázalo nejen zajímavou hrozkou pro historii divadla, zvláště pro dosud netušené souvislosti se zralou tvorbou, ale i vděčným hereckým povyražením. Žebrák neboli Mrtvý pes je patrně první Brechtova „demonťák“ osobnosti. Vítězem ve střetnutí slepého žebráka s potentátem je každodennost drobného člověka, nikoli velkolepost královských vítězství. Vymítá d'ábla je selská hříčka poskytující režisérovi s invencí možnost „si zařadit“, a to zvláště in eroticis. Lux in tenebris má závažnější a trvale nosnou myšlenku o spojitosti tzv. morálky s obchodními zájmy. Aktovka by se mohla chápat i jako náčrt k celovečerní hře druhu Krejcarové opery, a to hře dosti drastické, ale i groteskně komické, jak si přál autor, když někdy padla zmínka o těchto raných „hříšcích“. Prostředí je jarmareční, což už určuje výtvarnou podobu eventuelních inscenací. Hrdina vděčí za mnohé Chaplinovi, kterého Brecht od samých začátků tolik miloval. Aktovka Zátah, těšící se větší pozorností pozdních inscenátorů nežli předchozí tři, byla v roce 1975, kdy ji ve Vídni

uvedlo divadlo „Die Komödianten“, charakterizována takto: „Rustikální a svérázná, něco jako balada o velkém chlastu, o vražedném opojení, o brachiálním násilí, opovrhování ženami a ožralosti.“ Vyslovovala se jména O'Casey a – oprávněněji asi – Hans Henny Jahnn (severoněmecký postexpresionista, kterého mladý Brecht inscenoval, „zkomoliv hru k nepoznání“), ale i Wedekind, Hauptmann a – Gogol! Unikalo však, že pod velmi hrubou slupkou je to vlastně jeden z časných scénických „protinávrhů“, tedy radikálních „adaptací“. Předlohy jsou hned dvě a patří, jak Brecht vždy zdůrazňoval, k jeho nejoblíbenější četbě: Homér a bible. V osmém zpěvu Odysseje se vypráví o flirtu boha války Área s Afroditou. „Paroháč“ Hefáistos je polapí do sítě. Biblickými narážkami se text Zátahu přímo hemží, nejpevnější oporou je pak příběh o lovu ryb apoštola Petra, který čteme u Lukáše (5, 1–11) i s tím pro Brechta jistě velévýznamným výrokem: „Neboj se, od této chvíle budeš lovit lidi.“ Z bible pochází i druhotný symbol ryb jako znamení cizoložství. Tato veseloherní skica – „nízká“ literatural – s lidovými figurkami jakoby vyřezanými ze dřeva má tedy zdroje značně „vysoké“ ...

(Není bez užítku srovnat si Zátah s prvním dramatickým pokusem patnáctiletého Brechta, nazvaným Bible: pod slupkou kostrbaté neumělosti a vyčtené ušlechtilosti prosvítá už něco málo z jazyka, paradoxních replik i tzv. atmosféry Baala a Bubnů v noci.)

DANSEN – CO STOJÍ ŽELEZO?

Od napsání pětice víceméně burleskních aktovek z roku 1919 k aktovkovému „dvojčeti“ Dansen – Co stojí železo? uplynulo plných dvacet roků. Ne že by v té době nebyly vznikly žádné jiné Brechtovy krátké hry, naopak, je tu šestice naučných her, ty se však kategorií aktovek prostě vymykají, jsou to sveřepé pokusy v naprosto nevymapovaném terénu a tvoří samostatný cyklus. Obě skandinávské aktovky (první vznikla v Dánsku, druhá už ve Švédsku) jsou agitační hry úzce spjaté s dobou a politickou situací. V letech, kdy i skandinávské země mohly být a záhy vskutku byly ohroženy nacistickým okupačním běsem, chtěl Brecht – na podnět levicových amatérských skupin – přispět k rozšíření evropské antifašistické fronty; je to Brechtův způsob „politické osvěty“, jeho snaha otvírat lidem oči. Nejde o žádná zašifrovaná podobenství, už názvy osob jasně naznačují, že se vychází z takových událostí, jako je anšlus Rakouska a okupace Československa. Nevznikly žádné zázračné miniatury, nejzajímavější vlastně je Brechtův „návod“, jak tyto hříčky hrát. Nikoli v duchu věčného a střídmého realismu – jako těsně předtím uzavřený sled scén i scének Strach a bída třetí říše -, nýbrž v „knockaboutstylu“. To jest co možná nerealisticky, jako primitivní loutkové divadélko nebo grotesku z éry němého filmu, se „strašidelnými“ efekty, plakátovitě a polopatisticky. Autor předpisuje, že obchodník s železem musí mít paruku s vlasy, které se zježí, musí mít obrovité boty a musí kouřit abnormálně velké doutníky. Dnešní inscenování obou těchto aktovek se nutně přechyluje k „archivnímu divadlu“ anebo k pouhé informaci. Ledaže by se našel inscenátor, který by tyto texty přečetl a vyložil zcela nově – – – což by v brechtovské inscenační tradici nebylo žádné novum.

Dvě Brechtovy skandinávské hříčky o letech 1938–39 dokumentují i jeho velmi těsný vztah k dílu rakouského spisovatele Karla Krause, konkrétně k osmisetstránkové hře Poslední dnové lidstva. I v tomto kolosu, který je divadlem více než „epickým“, některé sekvence

přímo volají po použití loutkového divadla, i zde se doba promítá do osudů celé galerie malých lidí vedle scén s prototypy vládců... a pozadím všech prudkých záběrů je podobenství. Z náčrtů vyplývá, že Brecht zamýšlel dokonce celý děj rámcovat výstupy Optimisty a Škarohlída – přesně jak to učinil Kraus...

HAPPY END

Verše, písně, songy provázejí většinu Brechtovy divadelní produkce; hry, v nichž verš – mluvený či zpívaný – nehraje žádnou roli, jsou vzácné výjimky. Při tom zdaleka ne všechny verše či písňové texty, které patří do okruhu určité hry, byly zároveň s ní i vytištěny. Ledaže zůstalo prostě ležet v zásuvce; jindy autor „pozapomněl“ a po letech třeba nalezl prakticky neznámé texty nebo je vykutali z archivů noví inscenátoři pídící se po „podhoubí“, po „raných verzích“, které mívají zhusta kouzlo drsnější authenticity. (To je třeba případ rámcového songu ze hry Muž jako muž.) Někdy autor po letech připisoval nové politicko-aktuální verze na melodii starých populárních songů. (To je případ nových textů k songům pro Krejcarovou operu z doby po roce 1945 – bezprostřední reakce na sotva skončivší nacistickou éru splnily krátkodobou funkci.) Jindy autor v básni „převyprávěl“ situaci z některé hry, ne-li hru celou (jako Příběh Matky Kuráže, shrnující v dvanácti verších celou hru, dokonce pro děti). Existují i básně-interpretace slavných scén ze světové dramatiky. (Dva takové texty vznikly na okraj vykladačsky průbojně inscenace Goethova Urfausta v počátcích činnosti Berlínského Ansámblu.)

Ojedinelý byl úděl pěti songů ze hry Happy end. Osamostatnily se od hry, na niž se – poté co propadla – zapomnělo; zásluhou skvělé Weillovy hudby i rané a pozdní interpretky (Lotte Lenya, Gisela Mayová) přešly na trvale úspěšné gramofonové desky, texty se pak mezi 20 000 verší Sebraných básní jakoby zasuly. Dobrých čtyřicet let od vzniku songů začalo se několik odborníků pídít po hře, kam původně patřily – a přišlo se na to, že pod dvojím zamaskováním (neexistující anglické autorky a existující německé překladatelky a Brechtovy spolupracovnice E. Hauptmannové) je to pravděpodobně Brechtův text. Psaný sice levou, ale zato lehkou rukou na zábavném ostří mezi kýčem a ironií. Proč jej autor utajil? Jistě kvůli neúspěšnosti díla, tedy z „milosrdnosti paměti“, ale i proto, že obou podstatných pák-podobenství, totiž gangsterské bandy a Armády spásy, použil v jiných a úspěšnějších hrách. A tak se Happy end, nyní již Brechtův, rozběhl z Brém, kde byla po 45 letech druhá premiéra, nejen Německem, ale doslova celým světem a ve vrchované míře se povedlo i to, oč Brecht kdysi marně usiloval: vznikl film, televizní film, inscenoval jej v NDR Brechtův žák Manfred Wekwerth a možno o něm dokonce zaznamenat český ohlas: „Nečekanost střídá vtíp, humor, ostře řezané sociální podhoubí díla, v němž zábavnou formou poznáváme korumpující sílu kapitálu. Celý film běží lehce, jako zábava, přesně v brechtovském duchu, aby to vážné, silné a politicky účinné pochopil nejen intelektuál, ale i Fanyka Nováková...“ (Aleš Fuchs)

SEDM SMRTELNÝCH HRŮCHŮ MALOMĚŠŤÁKŮ

Sotva se po nacistickém „převzetí moci“ Brecht přes Prahu a Vídeň dostal do Švýcarska, své první emigrantské štace, sotva se tam stačil porozhlédnout, povolali ho jeho staří přátelé narychlo do Paříže, aby takřka „na koleně“ napsal baletní libreto pro emigrovavší německou tanečnici Tilly Loschovou. Hudba Weill, výprava Neher... Choreograf světového jména: Balanchine... Brecht neměl nikdy nouzi o nápady a každý nový a nezvyklý úkol ho – prostě – bavil. Vzpomněl si na náčrt starší hry s titulem *Láska-zboží*. O prostitutce, kterou poměry doženou k tomu, aby žila dvojným životem: jako prodejce ženského „zboží“ a jako mužský prodáváč tohoto zboží. Později z této ideje vznikl *Dobry člověk ze Sečuánu*. Pro balet stačilo vše jen hravě nahodit: hrdinka Anna se „rozpoltí“ v Annu I, praktickou a chladnou manažerku, a v Annu II, která je zbožím (a uniká z této role často k přirozenému lidskému chování). Cílem je, aby si Annina rodina v daleké Louisiana mohla postavit domek. Brecht narušil baletní zvyklosti tím, že Anna I zpívá a navíc zpívá i rodina (kvarteto), Anna II jen tančí. S pomocí Weillovy hudby, ironicky parafrázující „zbytky“ hudebních forem minulosti, vznikl svérázný útvar, „spíš krátká opera než balet“, jak tehdy napsal Walter Mehring. Brecht jistěže přecenil baletní publikum, když je nutil, aby kromě dívání ještě poslouchalo text a uvádělo jej v souvislost s podobenstvím o sedmi hrách: hráchy to jsou ovšem jen pro maloměšťáky, kteří si pod lisem kapitalismu nemohou dovolit žít lidsky přirozeně. Tedy i politická nálož namísto čistého tance, společenská kritika, snad dokonce i štvání – a to všechno pro „náročné“ francouzské publikum! Představení bleskurychle zmizelo z repertoáru a lepšího osudu se nedočkal ani později v Kodani a v Londýně. Od té doby figuruje jako víceméně slavný baletní titul, slavný však spíše pro ctižádostivě a invencí nadané choreografy a s větším užítkem pro soubory nežli pro obecenstvo. Brecht by se nad tímto osudem nebyl zlobil: Ale ani takovéto úděly nemusí být věčné. To dokázala roku 1976 ve Wuppertalu Pina Bauschová, jíž se povedl „geniální dramaturgický kousek“: spojila Sedm smrtelných hráchů maloměšťáků s pořadem brechtovsko-weillovských songů v taneční revui silně protimužského zaměření. Večerem prochází jediná mužská postava: bédný hejsk; jako akt pomsty připadá i to, že celý pánský baletní soubor musí tančit v sukýnkách a s dámskými parukami. Vznikla „choreografie leptavá, hořká a k smrti truchlivá, psaná touž tužkou, jíž kreslil George Grosz, v brechtovském smyslu však více apelující na náš soucít nežli na náš výsměch a sarkasmus.“

Brecht nebyval příliš sdílný, měl-li hovořit o svých projektech, které dosud byly pouhou skicou. Tím nezvyklejší, že by se svěřoval dokonce „mimo téma“, a to ještě v textu, ke kterému byl vydavatelkou svých spisů přímo donucován. Ale stalo se, naléhavě se prosadilo. V předmluvě ke svým prvním hrám píše Brecht roku 1954 náhle zcela nečekaně o projektu, který vznikl dvacet let po napsání dramatické prvotiny, totiž o látce na operu, která se měla jmenovat *Cesty boha štěstí*. Východiskem byla čínská figurka slastně se protahujícího tlustého bůžka štěstí – k dostání na každém trhu. Tento bůžek baalovské provenience houfuje kolem sebe žáky, začne být pronásledován, je zatčen a usmrcován, prokáže však pozoruhodnou vlastnost: jed mu chutná, useknutá hlava mu zas přiroste, pod šibenici se dá do nakažlivého tance. Z toho Brechtovi plyne, že „je nemožné zcela v lidech umřít touhu po štěstí“. Skladatel Paul Dessau, s nímž Brecht v americkém exilu operu připravoval, později napsal, že východiskem byly čtyři písně, které chtěly být jakousi radostnou domácí hudbou. Hovoří o tom, že záhy byl hotový prolog a první

scéna a že Brecht se tou myšlenkou zabýval ještě v roce 1950, kdy měl hotový celý půdorys opery. Podle písňových textů, které dnes známe, chápeme dobře tvrzení, že to mělo být „skrz naskrz materialistické dílo“, oslava „velkých požitků“, jako je jídlo, pití, bydlení, spaní, milování, práce a myšlení. Tedy spojení protichůdných životních principů rozumu a slasti – v realitě, která je definitivním překonáním baalovského východiska, jemuž „chyběla moudrost“.

FRAGMENT: HANNIBAL

Dramatické fragmenty Bertolta Brechta jsou v komplexu jeho díla oblastí prakticky téměř nezmapovanou, neboť editorsky neobyčejně obtížnou: jsou to tisíce stránek, na nichž text kolísá mezi spěšně a kuse načrtnutou poznámkou, nápadem či myšlenkou a mezi čisto-pisně na stroji opsanými scénkami, texty písní nebo rozvrhy. To, co z tohoto množství zatím přešlo do Brechtových spisů, nutno chápat jako pouhé ukázky naznačující rozličnou podobu těchto fragmentů a odkazující jistě ještě k dalším a méně čitelným archívním skicám. Je to osm fragmentů z let 1922–1950: *Hannibal*, *Gösta Berling* (dramatizace románu S. Lagerlöfově), *Zánik egoisty Johanna Fatzera*, *Obchod s chlebem*, *Z ničeho bude nic*, *Skutečný život Jakuba Poslušného*, *Život Konfucíův*, *Salzburský tanec smrti* – osm různorodých látek, osm tvarových experimentů, osm iniciativ, které slibují, že svazek *Fragmenty*, který jednou, a jistě nikoli brzy, vyjde jako pozdní dodatek ke Spisům, bude bohatý rezervoár nejen pro budoucí badatele, nýbrž i pro budoucí dramaturgy a dramatiky.

Nejranější z těchto osmi dnes orientačně zpřístupněných fragmentů je *Hannibal*. Brecht tu vycházel z dramatu, které napsal Christian Dietrich Grabbe, jeden z těch, které spolu s Büchnerem, Kleistem a Hölderlinem můžeme považovat za německé prokleté básníky 19. století. Nepřímo se Brecht setkal se světem Grabbeho už o čtyři roky dříve, když v přetlaku koncipoval svého Baala jako raný „protinávhrh“ k Johstově hře *Osamělý*, což je životopisná hra právě o Grabbem. V roce vzniku Baala byl v Mnichově proveden, a to vůbec poprvé, Grabbeho *Hannibal*. Když se později Brecht pustil do své verze hannibalovské látky, stála na počátku jen myšlenka adaptace Grabbeho textu, ale zákonitě, jako později ještě mnohokrát, dochází zvolna k samostatnému „protinávhrhu“, tedy k původní hře, k poznání, že „Grabbe příliš matně zobrazil sociální pozadí vojenského zhroucení tohoto geniálního vojevůdce“. Dále Brecht „othellovsky“ chce, aby *Hannibal* byl černochem, tedy muž jině rasy nežli mluvčí vládnoucí kartaginské třídy, o nichž dokonce prohlašuje, že si spíše slibovali obchodní užitek z Hannibalových porážek nežli vznešené pocity z jeho vítězných bitev. Brechtův zamýšlený zásadní posun tzv. ideového půdorysu neznámá, že pomýšlel na úplné rozboření dějového půdorysu předlohy. Ani seznámení s Grabbeho zvláštním zdrsňelým jazykem nebylo pro Brechta bez užítku. Je dobře vědět, že Grabbe napsal *Hannibala* původně v pravidelném jambickém verši, na návrh Karla Immermanna však verše převedl v prózu umožňující větší epizici i mohutnější prostorové a časové dimenze. Grabbe tehdy, tj. 8. 1. 1835, děkoval svému rádcovi: „Můj *Hannibal* se valí nádherně; Vy jste varovně rozervál ty veršovnické řetězce.“ I próza Brechtova hannibalovského fragmentu „se valí nádherně!“ A víme-li, jak později zacházel s jambem ve svém *Životě Eduarda II. Anglického*, je zjevné, že byl poučen Grabbeho netradičním přístupem ke klasickému jambu. Lothar Ehrlich, jediný vědec, který se zabýval

vztahem Brecht-Grabbe, konstatuje nad Brechtovým Hannibalem „odvrácení od klasické jazykové harmonie a rozvíjení jazyka gesticky fázovaného, který zprostředkovává sociální obsah.“ Místy můžeme mluvit o rytmizované próze – rafinovaně zhušťované, stupňované a pointované, asyndeticky řazené, „chladně expresivní“. Vše je po nejzazší mez sevržené, sloveso se zhusta vypouští, přednost mají významově silná substantiva, a to většinou bez epitet – prosazuje se gestický jazyk. Při tom je zvláštní, že tato charakteristika Brechtova mladistvého jazyka přiléhá nejen ke Grabbemmu, nýbrž i k jinému soudobému dramatikovi pohnutého osudu – k Büchnerovi! Platí zde to, co o třech prvních hrách Brechtových napsal Herbert Ihering: „Brecht pocituje chaos a rozklad fyzicky. Odtud bezpříkladná obrazivá síla mluvy. Cítíme ji na jazyku, na patře, v uchu, v pátěti. Mezičlánky vynechává. Je brutálně smyslná i melancholicky něžná. Je v ní prostota i propastný žal...“

Projekt Hannibala, vojevůdce „žijícího mezi bitvami jako Rockefeller mezi obchody s naftou“, zapadl. Víc než vzdálená antika přitahovalo tehdy Brechta jeho fiktivní Chicago a fascinovala ho teatrální praxe alžbětinců. Tehdy vznikly i náčrty k bizarní hře o masném králi Joe Reznik – je to předchůdce „jatečného krále“ Maulera ze Svaté Johanky z jatek -, tehdy už ležel na Brechtově stole text Marlowova Eduarda. Vztah mezi jedincem a společností, ztvárněný na antickém pozadí, dovršil však Brecht mnohem později svou adaptací Shakespearova Coriolana...

FRAGMENTY: FATZER, OBCHOD S CHLEBEM A DALŠÍ

V brechtových nedokončených pokusech, vzniklých v letech 1927–1930, došel básník ve svém urputném hledání nového tvaru, který by byl adekvátní novému přístupu k soudobé skutečnosti, snad nejdále. Ne náhodou zaujal fragment Zániku egoisty Johanna Fatzera mladé divadelníky z průbojně západoberlínské scény „Schaubühne am Halleschen Ufer“ natolik, že se pustili roku 1976 do velmi neobvyklého počínu: po trpělivé archivní práci, víceméně filologické, zkoumající nad více než 500 stránkami rukopisů všechny Brechtovy podněty, náznaky i varianty, vypracovali jevištní verzi fatzerovského fragmentu. Ohlas kólsal mezi výkřiky „Nový Brecht, který se dá hrát!“ a „Slepá ulička!“ Jeden ze záporných posuzovatelů podotkl ironicky, že fatzerovský fragment byl zmontován „s pomocí jedenácti porodních bab z univerzitních a archivních kruhů, jimž se v programu děkuje“, a že se tak zrodilo „drama v duchu písmenkové a čárkové vědy“, jakýsi „archivní festival“. Text a dokumentace však mluví jinak. Inscenace se uvádí a uzavírá Brechtovou deníkovou poznámkou z doby, kdy se vzdával naděje, že tento projekt kdy dokončí: „*Celou hru, protože je přece nemožná, prostě rozhodit, pro experiment, bez reality! K porozumění sobě samému.*“ Je tedy postup adaptátorů jistě unikátní, ale veskrze brechtovský. Brecht přál takovýto pokusům ozlomkrk a byl by patrně souhlasil s tím, že se např. prvá scéna hraje ve třech rozličných verzích, že jakýmsi komentátorem večera je čtenář fatzerovského fragmentu, sedící za stolem, na němž se za asistence budku kupí oněch zmíněných 500 stránek. Ten obraz možná navozuje představu suchopárného školení, dočítáme se však o „Brechtově rabiátském výrazu vpraveném do reality všedního dne“, o věrné „kopii tanku z první světové války“, jenž vjede na jeviště na počátku hry, o syrovosti scén

mytí a pojídání, skloňuje se i „*gestus podobenství*“, jenž zná stejně tak dialektickou křehkost jako expresionisticky vzrušený nebo maximami sevelící jazyk. Tématem, které prosvítá tu zřetelněji, tu zamlženěji, je velké téma egoismu spolu s čistě konturovanou touhou uniknout fatalismu a všednodennímu běhu života degradovaného na pouhé vegetování. Ale jistě stále platí to, co psal Brecht na podzim 1928 Heleně Weigelové: „*Tvrde sousto. Pořád ještě přebudovávám rámeč.*“

Obchod s chlebem je z fragmentů asi nejucelenější. Relativně. Dvě diametrálně odlišné verze závěru hry naznačují rozpětí možností: v jedné verzi vdova Quecková vyhraje v loterii a zaměstná zástup nezaměstnaných štípáním dříví, v druhé verzi zemře „proměněna“ v náručí Armády spásy. Fragment se obvykle charakterizuje jako „hra o náslecích hospodářské krize a nezaměstnanosti v tehdejší Berlíně“. Na dvou postavách se tu demonstrují osudové cesty chudiny: příběh vdovy Queckové je stručnou historií neustálých pádů, hloub a hloub, aniž co dorazí k jejímu vědomí, k její vůli, příběh kamelota Washingtona Meyera je letmou historií vzestupu a uvědomování – a o to pak prudšího a nenadálejšího pádu. Brecht zvolil děje zcela triviálního „Zeitstücku“, drobné každodenní handrkování, šikanování a ponižování, jazyk však (už jen ta jména: Niobová, Washington, Ajax...) a gesta jím navozená patří k tzv. vysoké formě, je to tzv. vznosný styl. Brechtovi „giganti“ (pekař, agent, obchodník...) jsou šmuclové, drobní vykořisťovatelští šejdři, podfukáři a tyránci, kteří mohou zítra automaticky sklouznout do houfů nezaměstnaných. Tím nepochopitelnější, ale ve své iracionálnosti výmluvnější i výhrůžnější je jejich krutost, tím třešknější nás polícuje jejich cynismus – a tím je celá ta lekce účinnější. Na malých ploškách fragmentárních střípků se Brechtovi povedl podivuhodný kousek, jakého nedosáhl ani v řadě tzv. definitivních textů: pracuje metodou krajní redukce, pouhými dějovými a charakterizačními náznaky, často protichůdnými, nejhruššími konturami, a přesto dosahuje nevídané čistoty a přesnosti. Brechtovo oblíbené téma Armády spásy, načaté předtím Happy endem a dovršené hned poté Svatou Johankou z jatek, nezůstává nic dlužno své bizarnosti a stává se už tématem-podobenstvím. Nic nevnučující náznakovost fragmentu umožňuje mimo jiné vypjatější užítí hudby, a to – proč by ne? – až po téměř operní pasáže chóru. A právě drsnou lyrikou těchto „pěvů“ se Obchod s chlebem definitivně vymyká rámci pouhé „historické hry z Berlína roku 1930“, právě neobvyklostí naznačených formálních postupů je hrou o dnešním světě.

O inscenování Obchodu s chlebem se poprvé pokusili na jevišti Berlínského Ansámblu Manfred Karge a Matthias Langhoff (z generace Brechtových „žáků“, kteří ho už nemohli poznat při práci). Pochopili předlohu promyšleně jako možnost, jako návrh, a neomlouvali její fragmentárnost; naopak! Ohlas byl vcelku nečekaně pozitivní, psalo se o rehabilitaci prastarého uměleckého prostředku, jímž je chór, a nechyběl dokonce ani názor, že je to pokus, ale zároveň už i dokonalost sama. Jako první německé divadlo chopilo se tohoto fragmentárního textu u nás Divadlo na provázku. A poněvadž je to soubor, který dává vědomě přednost tzv. otevřeným, „nedivadelním“ textům, není divu, že samostatně, nic nepřebírajíc, sáhlo po textu věru nadmíru otevřeném, jímž je právě fragment a zvláště fragment tento: dovoluje rozkřídřit fantazii, „modelově“ nesvazuje, je spory i na scénické poznámky, natožpak na předpisy, a má koneckonců už vlastní svébytný tvar: tvar fragmentu. A co víc: Brecht ve svých předčasné přerušovaných pokusech neustále ohlašoval Obchod s chlebem jakožto veselohru – inscenátoři z Divadla na provázku tento výrok neznali – a přesto jim vyšla veselohra...

Z mnohosti fragmentů budí pozornost ještě zvláště dva: Z ničeho bude nic a Skutečný život Jakuba Poslušného. Prvý z těchto vskutku perspektivních náběhů, situovaný mezi pastýře dobytka do fiktivního Tibetu či Mongolska, je historií tzv. neproduktivního vzestupu, to jest kariéry, jejíž „schodiště“ pod tlakem poměrů vytvářejí samé záporné, ne-li podle skutky. Rámec měly zřejmě být rozhovory herců s „Myslicím“, to jest filozofem a autorem v jedné osobě, tak jako později v téměř dohotoveném projektu Koupě mosazi. Nevzniká tvar divadla na divadle, mezitím notně zkonvenčněly, nýbrž mnohem rafinovaněji střížená filozofie i demonstrace divadla. Skicu k životu číšníka Poslušného nutno vidět v souvislosti s Brechtovým oblíbeným leitmotivem (či traumatem?) rozpolcení osobnosti, jak se projevil např. v Sedmi smrtelných hříších maloměšťáků, v Dobrém člověku ze Sečuánu nebo v Puntilovi. Hrdina hry uskutečňuje své ideje o rytířskosti (doslova: v brnění!) a lidské slušnosti pouze ve snu, kdy si znovu „přehrává“ situace, v nichž se ve dne zachoval jako žalostný konformista. K práci se snovnými elementy, u Brechta poměrně vzácné, se básník vrátil později ve Viděním Simony Machardové. I zdánlivě nerealizovatelný, protože k nejasnému konci směřující fragment o Jakubu Poslušném se posléze dočkal rekonstrukce. Inscenoval jej roku 1983 v Düsseldorfu jeden z bezprostředních Brechtových žáků Peter Palitzsch jako jakési miniaturní „divadlo světa“, v němž vládně bankrot. Sny pojal „hyperrealisticky“. Výsledkem byla tichá, láskyplná hra o lidských slabostech ve špatných dobách.

Z fragmentu, který figuruje v literatuře buď pod titulem Život Konfuciov nebo Učení Konfuciovo je (zatím?) známá jen uzavřená desetiminutová scénka Hrnc se zázvorkami. Nikoli poprvé předepisuje tu autor, že ji mají hrát čtyři chlapi, ne tedy herci. Nedokonalost navodí žádoucí odstup a dá myšlenkám vystoupit plastičtěji nežli při profesionálně „hladkém“ provedení! Tato bystrá a zábavná drobnůstka doplňuje Brechtův obsáhlý „čínský komplex“ (fiktivně čínský) a vzbuzuje přirozenou zvědavost: Zbylo z projektu více? Co? Kam směřoval?

BRECHT A FILM

Brecht a film? Kapitola, která se dlouho považovala za bezvýznamnou. Nic než náhodný dotyk...Soustavnost žádná...Ještě velké dvacetisvazkové Sebrané spisy věnovaly v oddílu o filmu 1922–1933 tomuto tématu málo archivní pozornosti. Především přinesly obecně známý materiál ke sporu o tzv. Krejcarový film, a poznámku k filmu Kuhle Wampe, jedinému filmu, který Brecht zcela ovlivnil a za nímž umělecky stál. Jeho scénář se však pohříchu nezachoval. V povědomí odborníků utkvěla ještě Brechtova velká vášeň pro filmové umění Chaplinovo, zvěst o jeho obtížích prosadit se u filmového průmyslu v exilu, pověst o notorických svízlech při pokusech o zfilmování některých Brechtových her. Toť vše. Tedy málo. Teprve když se roku 1969 objevily – už mimo Spisy – dva obsáhlé svazky Textů pro film, vydané Wolfgangem Gerschem a Wernerem Hechtem, a když roku 1975 následovala speciální monografie od prvního jmenovaných editorů, vyšlo najevo, že Brechtův vztah k filmu byl mnohem intenzivnější, než jsme tušili.

Z dvacátých let známe šest Brechtových prací pro film – s určitostí se dá říci, že to nejsou všechny, jenomže: kam se poděly archívy filmových společností po druhé světové válce...? Tři z těchto textů lze považovat za scénáře (nebo aspoň jejich první verze), jeden

má podobu – podle dnešní terminologie – filmové povídky, dva texty zachycující holou fabuli jsou prostě náměty. Podle zápisu v raném deníku víme, že Brecht v červenci 1921 udělal s Casparem Neherem „velký film za tři dny“. To se vztahuje asi ke scénáři Tři ve věži, v jehož půdorysu se shledává příbuznost se Strindbergovým Tancem smrti. To by odpovídalo, jenže s jasnými parodickými šlehy ve sporých titulcích. Vůbec nutno tyto rané texty číst z hlediska estetiky německého filmu, kde textu mohlo být jen minimálně, a vše musila vyslovit pohybová stránka, mimika. Námětově se tyto rané pokusy pohybuji v exotickém prostředí mezi fibustýry a polosvětlem, texty Požirač brilliantů a Tajemství baru Jamaika jsou v podstatě kriminální příběhy. To vše se shoduje s běžným žánrem dobrodružného filmu té doby a zároveň se to vůbec nevymyká světu Brechtovy poezie, shrnuté pak v Domácí postile, i k jeho prvním hrám až po Mahagonny. Vcelku: dokreslení profilu raného „divého BB“.

V roce 1930 vznikají dvě víceméně regulérní filmové povídky: Boule (podle Krejcarové opery) a Happy end. Obě vycházejí z Brechtových divadelních her (první byla světový úspěch, druhá propadlá), obě se snaží se zatátnými zuby prosadit vlastní rukopis, neotupovat společenské ostří, nevzdat se diktátu průměrnosti.

Boule je jediný Brechtův text pro film, který konkrétně ukazuje, jak by asi byl postupoval, kdyby ho filmový magnát pustil k dílu. Oproti ironickoromantizující verzi divadelní hry pracoval tu mnohem drsněji, ale i věcněji: radikálněji. Tak převzetí banky tlupou Macheathových lupičů i zlodějíčků zjevuje názorně, přímou cestou, příznačné praktiky buržoazie. S tímto světem Brecht podle W. Gersche „konfrontuje revoluční potenci utlačovaných a vykořisťovaných, a to jako velký poetický motiv“. Mírně je Sen policejního prezidenta. Konečně Brecht zesílil satirické prvky, jimiž obnažuje metody manipulace v kapitalistickém světě. Brechtovy záměry všestranné společenské kritiky filmová realizace silně otupila. (Přesto je to dodnes účinné a v dějinách kinematografie důležité dílo: palčivost výpovědi i vehemence a novost tvárných prostředků a postupů se prosadily navzdory všemu a všem, byť v oslabené podobě.) Brecht se s výrobcem filmu soudil a toto utkání s filmovým průmyslem mu bylo podnětem k sepsání obsáhlé studie známé pod názvem Krejcarový proces. To, co zatím známe z Brechtových filmových návrhů třicátých let, je ve znamení narůstající političnosti. Námět o doktoru Semmelweisovi, bojovníkovi proti horečce omladnic, neuspěl u producenta Kordy v Londýně, námět o Bramborovém Jonesovi, čerpačce ze Španělské občanské války, zapadl (spolu s myšlenkou na film o Švejkově) u Erwina Piscatora. Zato uspěl film Kuhle Wampe neboli Komu patří svět? (ve spolupráci se Slatanem Dudowem) – navzdory svízelným produkčním poměrům i složitému a vleklému cenzurnímu řízení. Svou pozitivní roli sehrál i fakt, že většina herců, ale především 4000 zúčastněných dělnických sportovců a několik dělnických recitáčních a pěveckých sborů se zřeklo honoráře. Film je zřetelně ovlivněn Brechtovými epickými postupy, řadí za sebou relativně samostatné „kapitoly“ a vytváří tak mnohostranný pohled na poměry mezi nezaměstnanými ve stálém kontrastu s každodenní praxí kapitalismu. Pomocí techniky montáže, navazující na rané sovětské vzory, především na Pudovkina, vzniká trvalý kontrapunkt protikladů znásobený ještě Eislerovou hudbou, která „*nechce předstírat nízký harmonický stav*“. Film zhlédly ještě v půli roku 1932 tisíce diváků.

Filmové náměty z doby amerického exilu jsou často jen primární nápady nebo holé myšlenky, zhusta je vypracování delšího námětu prostě přerušeno: neboť filmoví magnáti „*znají publikum. Každý ví, že oni jsou rakovinou toho všeho.*“ Takový osud stihl i slibný

námět Caesarovy poslední dny, k němuž měl Brecht všechny předpoklady v důkladném studiu pro svůj román *Obchody pana Julia Caesara*. Posléze použil tohoto námětu pro jednu ze svých Kalendářových povídek. Obtížný úkol si Brecht určil při námětu o zakladateli Červeného kříže Dunantovi, měla to být „*tragédie gigantického nadávče... něco na způsob Timona Athénského*“. Námět napsaný s E. Hauptmannovou podle Gogolovy novely *Plášť do Hollywoodu* jasně nepatřil, Brecht už myslel spíše na Švýcarsko. Jen s jediným námětem (asi z dvou tuctů, o nichž víme – jistě jich bylo víc) Brecht v Hollywoodu uspěl. Je to film, který čerpá z českého hnutí odporu po atentátu na Heydricha: *Katí umírají také* (*Hangmen Also Die*). Původní Brechtův námět neodpovídal hollywoodským „normám“, a tak došlo mezi ním a režisérem Fritzem Langem (také německým emigrantem, jenž však v Hollywoodu udělal kariéru) k neshodám. (Podrobnosti v oddílu IX této knihy: Rudolf Vápeník: *Brecht a Československo*.) Brecht se posléze ještě pokusil vypracovat tzv. ideální rukopis scénáře, ten se však nezachoval. Proto provedli dva brechtologové dokonce obtížnou analýzu, aby zjistili, co brechtovského nakonec ve filmové realizaci zbylo. Došli k jistému procentu, ale celek se velmi vzdálil Brechtovu pojetí i rukopisu. Můžeme jen litovat, že tento osud stihl právě film s českou tematikou...

Po návratu do Německa Brechtovo často až hektické navrhování nových a nových filmových námětů ustává: divadlo si žádá své. Objevuje se jen velmi pozoruhodný námět Offenbachových „*Hoffmannových povídek*“ v nové verzi, idea hodná realizace, a námět na film *Enšpígl*, do něhož bezpochyby měly přejít další variace švejkovství. Poznámky ke zfilmování hry o Puntilovi jsou prostě komentářem k cizí práci.

Deset roků trval svízelný zrod filmu podle Matky Kuráže. Přes velmi temperamentní Brechtovy kontroverze s filmaři započalo se posléze s natáčením. Po deseti dnech však byla práce přerušena – hlavně pro neřešitelné umělecké rozpory mezi autorem a režisérem. Za kompromis lze později považovat víceméně pasivní zfilmování divadelní verze. Zachoval se však scénář původního nerealizovaného přepisu, podepsaný ovšem, a nikoli jen formálně, Staudtem a Burrim. Vypovídá o tom, jak urputně Brecht usiloval o specificky filmovou podobu své slavné hry. Nebyl vůči vlastní předloze malicherně pietní, přesto však zřejmě neprosadil experimentálnější zaměření pasáže a postupy, přijal četné tzv. psychologické motivace, tedy prvky zcela nebrechtovské, a místy dokonce i sentimentální či laciné efektní sekvence. Spletitá doba padesátých let zanechala ve spletité genezi scénáře své stopy; to, co lze nazvat „dobovým stylem historických filmů“, zasáhlo do textu tu citelněji, tu zastřeněji. Místy se autoři, vcelku ústrojně, vraceli ke Grimmelshausenovi. Postava Kuráže je o mnohé ochuzena, především o humor. Oproti hře zanikly půvaby trojúhelníku Kuráž – Kuchař – Kazatel. Na úkor Kuráže dostala mnohem větší part děvka Yvette – tyto pasáže pohříchu nejvíc zavánějí konvencí. Cenné je však obohacení postavy němé Katrin; prožije kratičký vztah k mladému mlynáři (jemuž je do úst vložen ideově nejzávažnější připsaný text) a více plochy dostal její vztah k dětem. Ke kladům scénáře patří i zesílení mnohojazyčnosti, tak typické pro *Tricetiletou válku*. Je přirozené, že scénář obšírně zachycuje čistě obrazovou stránku Kurážina putování rozvrácenou Evropou: to, co film může předvést bez řečí. Zveřejnění scénáře, který by při realizaci jistě ještě doznal změn, nemá jen dokumentární význam. Může mimo jiné i zpětně prospět budoucím dramaturgům při přípravě textu Matky Kuráže pro divadlo.

Vcelku však můžeme bez přehánění říci, že Brechtův vztah k filmu byl roven nešťastné, ne-li nenávidné lásce.

Filmových nápadů i projektů měl Bertolt Brecht po celý život plno – a nechyběla mu ani vehemence, ani chytrost v jejich prosazování – – – neměl pouze štěstí. A štěstí neměl určitě proto, že byl pro kapitány filmového průmyslu, kteří žádali uniformitu a nedůvěřovali umění, příliš vyhraněný, „příliš umělecký“.

PRŮPOVĚĎ

*Nedůvěřuj svým očím
Nedůvěřuj svým uším
Vidíš tmu
Možná, že je to světlo.*

(VIII)

ADAPTACE

Pojem adaptace je u Brechta velmi vágní a rozkolísaný, hranice mezi původní hrou a „poněkud zpracovaným“ překladem, mezi běžnou dramaturgickou plus režisérskou úpravou a verzí „volně podle XY“, mezi tzv. protihrou, která přebírá příběh, ale obrací jeho „ideové uzly“ naruby, a mezi „vypůjčeným“ příběhem či „vypůjčovánými“ motivy jsou velmi nezřetelné, často záměrně, mystifikátorsky setřené. A není téměř mezi Brechtovými hrami práce, která by více či méně nepoužívala cizích prvků, přizpůsobujíc je Brechtově koncepci či aspoň jeho jazyku a stojíc tak na tom či onom pomezí adaptace.

Hned Brechtova raná prvotina, jeho Baal, není nikterak „ryzím výronem“ postpubertální duše, nýbrž polemikou, tedy „protinávrehem“ či „protiprojektem“ ke křečovitému pseudoexpresionismu Johstovy hry Osamělý (jejíž osou je básník Grabbe), ale zřetelně se v ní odráží i uhranutí Büchnerovým Vojckem a francouzskými prokletými básníky. Citace Heyma a Bechera i wedekindovské stopy jsou ve srovnání s těmito impulsy pouhé detaily. Následující Bubny v noci jsou velmi oprostěny od knižních souvislostí: vůle napsat časovou hru dominuje. A je to vskutku práce, která vlnu tzv. navrátilceckých her a knih předstihuje zhruba o desetiletí! V džungli měst, Brechtova třetí hra, je opět opředena netušenými literárními souvislostmi, doslovnými i „atmosférickými“ (vlna amerikanismu, sportovní věk, exotismus, Rimbaud atd.), je však natolik výjimečná, že se pojmu adaptace zcela vymyká.

ŽIVOT EDUARDA DRUHÉHO ANGLICKÉHO

Život Eduarda Druhého Anglického figuruje mezi původními Brechtovými dramaty jako celovečerní hra č. 4. Má podtitul „podle Marlowa“ a pozoruhodně ojedinelé předznamenání, jež zní: „Tuto hru jsem psal s Lionem Feuchtwangerem. Bertolt Brecht.“ Hru řadíme

mezi adaptací proto, že je čistým příkladem adaptátorské teamové práce, kterou Brecht později přivedl málem až za meze dokonalosti, a že je to zároveň i exemplární, protože ve své zárodečnosti vcelku nezakrytá ukázka Brechtova pověstně „laxního přístupu k duchovnímu vlastnictví“. Jenž se ostatně – půvabný paradox! – rovná neméně laxnímu přístupu alžbětinců, včetně Marlowovy hry, ke všemu dědictví předků.

Vhodným mottem k jejímu prozkoumání je Feuchtwangerova báseň Adaptace, šitá ostatně na tělo této „kooperaci“.

*Já například někdy psávám
adaptace. Někteří jim říkají
i přebásnění, a má se to tak: Udělám
ze staré látky novou hru a
pod titul dosadím
jméno mrtvého básníka, který
je velice slavný a kterého nikdo nezná, a dosadím
před jméno mrtvého básníka slůvko: „dle“.
Pak píšou jedni, že jsem byl
pln piety, jiní, že jsem si počínal zcela nepietně,
a to,
co se mrtvému básníkovi nepodařilo,
přičtou mně,
a co se podařilo mně,
přičtou mrtvému básníkovi, který
je velice slavný a kterého nikdo nezná a o němž
také
nikdo pořádně neví, jestli sám
byl básníkem či snad jen
adaptátorem.*

Podnět k adaptaci byl vnější a plynul z Brechtova závazku zrežirovat v sezóně 1923 – 24 pro mnichovské Komorní divadlo jednoho alžbětince. Byl mu navrhován Shakespearův Macbeth. Brecht však posléze zvolil méně populárního, ale dramaturgicky objevenějšího i vděčnějšího Eduarda (napsaného kolem roku 1592). Přestože se v brechtovské literatuře dočítáme, že jen dvacetinu textu tvoří přímý překlad Marlowovy předlohy, čteme v jiných statích, že třetina je bezprostřední parafrází nepřímou, že však „story“ Marlowovy hry je v hrubých rysech dodržena. Jakož i atmosféra. Z neurčitosti těchto údajů plyne jedině: že Brecht už tehdy mistrně mátl a zastíral stopy. Konkrétně: východiskem mu nebyl jen starší překlad Heymelův (jenž ho v podstatě neuspokojil, přesto mu však poskytl ne jeden detail), nýbrž i text originálu (s nímž ho seznamoval výborný angličtinář Feuchtwanger), na ne jednom místě problesknou reminiscence na některé hry Shakespearovy a nechybí ani hypotéza, že adaptátoři sáhli i k přímému prazdroji alžbětinských her, totiž k Holinshedově Kronice. Feuchtwanger měl v té době za sebou první dramaturgické zkušenosti i úspěchy (to se týká především adaptace staroindické Vasantasény, kterou u nás známe pod názvem Hliněný vozíček), nehrál však kupodivu roli

zkušenějšího uhlažovače výstředků rozhněvaného mladého muže Brechta, nýbrž působil prý – kromě zásahů do kompozice, do rozvržení a sledu scén – především jako zdršňovatel a rozrušovatel Brechtových „příliš hladkých“ blankversů. K užšímu teamu patřil i výtvarník Caspar Neher, dávný Brechtův kamarád a kongeniální spolupracovník, jehož návrhy a náčrty jsou dnes autentičtějším svědectvím o první podobě hry nežli nečetné fotografie. Pomocí přispěl i pověstný kabaretiér Karl Valentín.

Ze hry, která – jak praví dějiny literatury – přece jen „především soustřeďovala svůj zájem na psychologii jediného charakteru“, udělal Brecht s Feuchtwangerem mimo jiné hru o více-méně podivuhodných proměnách minimálně tří osobností: Eduarda, královny a Mortimera. Eduard se mění z úchylného slabocha a primitiva v tygra, v kámen a dokonce v předsmrtného filozofa. Královna se mění z bezmezně a nešťastně milující manželky v nenávislnou, chlípnou a pijanskou flundru, z ovečky ve vlčici. Mortimer se mění z knihomola a krasořečnického intelektuála v bezohledného, cynického vraha, ale i v býka. Ty, kdož ho do té role povolali, ostatně předem upozornili na možnost těchto proměn, na to, co z lidí dokáže udělat moc.

K těmto proměnám mají Marlowovy–Brechtovy–Feuchtwangerovy postavy přímo nedozírnou plochu, nedohledný časový prostor plných devatenácti let! Vědci nás učí nepřeceňovat čas v dramatech alžbětinců: zachází se s ním tak velkoryse, že s logickými měřítky většinou nevystačíme. Přesto se nabízí srovnání, jemuž se ostatně stejně nelze vyhnout, srovnání se Shakespearovým Králem Richardem Druhým, který v těsném časovém sledu a se zmíněnou laxností na Eduarda v nejednom bodě navazuje: V Richardovi Druhém se vše odehrává v rozpětí pouhých dvou let, posledních dvou let Richardova života, a o proměně, natož proměnách, nemůže být řeči: je to soustředěná studie o vrtkavosti krále, jenž si záměnil být režisérem i hlavním představitel v dramatech svého pádu a poskytnout tak velkou teatrální podívanou jak svým dějinným spoluhercům, tak zvláště budoucnosti, historii.

Pro poznání principu Života Eduarda II. i jeho adaptace je důležité číslo dvě. Zřetelně dvoudílná je stavba. (První díl zahrnuje 13 let, následuje čtyřletá přerývka, druhý díl – historie pádu – se odehrává ve dvou posledních letech Eduardových.) V každém z obou dílů je rozlehlá bitevní scéna (přesněji: jsou to okrajově bitevní výjevy), bitva u Killingworthu na konci první půle je triumfem Eduardovým, bitva u Hastingsu na počátku druhé půle počátkem Eduardova konce. V každém z obou dílů je i jedno obšírné „putování“ podle hesla „utahat k smrti“: nic nevádí, že nedobrovolné putování milce Gavestona trvá dva dny a neméně brutální putování Eduardovo dva roky! V Marlowově předloze byl „princip dvě“ ještě znásoben dvojnásobí vypovězením Gavestonovým a dvěma Eduardovými milci (druhým byl Spencer). Brechtův eliminační zásah tu je šťastný: kontura hry se zpevnila, příběh není zbytečně zašmodrcháván.

Pozadí těchto všech dějů je jen jedno: je jím občanská válka, dlouholetý rozvrat země způsobený na počátku titěrnou svévolí. Jako by hrou trvale pochodovaly oddíly, nikoli ovšem v hrdinském lesku, nýbrž kdesi na periférii bitev a šarvátek, v močálech a vřesovištích, v rozervání a vrávorání.

V německých souvislostech má hra ve svém principu předchůdce v Büchnerovi a v Grabem. Považuje se za zřetelný náběh k Brechtovu epickému divadlu – dosti dlouho před jeho první teoretickou formulací. Je tu však jiný vztah, který by Brecht patrně popíral, který je však zdůrazňován historickým odstupem. Je to vztah k expresionismu. Jeho korunním svědectvím je jazyk, jeho metaforičnost, jeho brutalita (svět zvířat), jeho zadýchanost i explozivnost, jeho

poetické násilnictví. Uvědomme si, že Eduardovi předcházeli lyricky brutální Baal, který už dnes figuruje mezi vrcholnými expresionistickými dramaty, že mu předcházeli časový kus takřka militantního expresionismu *Bubny v noci*, jehož transparent „*Nečumte tak romanticky!*“ se postexpresionismu nijak nevymyká, že mu předcházela hra *V džungli měst*, „*hra pro hru*“, charakterizovaná jako ukázka prae – absurdní dramatiky a inspirovaná naivní exotikou, Rimbaudovým Pobytem v pekle i iracionálností vztahů dvou hlavních protagonistů, spjatá však pevnějšími jazykovými svorkami s expresionistickým desíletím (bez jeho odpuzujících exaltovaností a exhibicionismů.)

(Uvědomme si v této souvislosti také, že Marlowův Eduard II. byl uveden 25. 1. 1922 na scéně pražského Národního divadla. Hru přeložil Otokar Fischer a dramaturgicky ji upravil i režisoval K. H. Hilár, tedy osobnost, kolem níž se úvahy o tzv. českém jevištním expresionismu točí snad nejčastěji. Tento termín se ostatně ozýval i v souvislosti s touto inscenací.)

Většina her, které Brecht napsal po raném Eduardovi II., je přímo opředena souvislostmi s veletucty jiných děl. Žádný expresivní „přetlak nitra“, nýbrž zkoumavé prohlížení toho, co už tu je, obeznamování se, skryté či zjevné citace, polemiky, odrazné můstky, paralely, převrstvování akcentů, převrácení naruby atd. Na námitky hnidopíchů, ne-li na přímá nařčení z plagiátu znal Brecht bryskní odpověď: „*Shakespeare byl taky zloděj.*“

Muž jako muž, následující těsně po Eduardovi, vyvolává u znalců odkazy ke Kiplingovi a Pirandellovi, jazyk však dosud čerpá ze „šfavnaté strohosti“ expresionistických dramatiků, aniž je bezděčnou parodií; a fantazie přestávkové „*mezihry pro foyer*“ je z rodu „surrealismu“ bývalého expresionisty Ivana Golla! Vztah Krejcarové opery ke Gayově předloze i „výpůjčky“ z Villona v této hře jsou obecně známá a mnohokrát i horkokrevně přetřásaná fakta, didaktické hry z počátku třicátých let se opírají zhusta o orientální předlohy či schémata, např. o japonskou nó-hru Taniko, Horáci a Kuriáci přebírají naproti tomu látku z římského Livia, Svatá Johanka z jatek vydatně čerpá z románů Uptona Sinclaira, Matka je přímo označena jako hra „podle románu Maxima Gorkého“, Kulatolebí a špičatolebí vzešli z adaptace Shakespearovy hry *Veta za vetu* (= *Půjčka za oplátku*) a na jejich dvou verzích se dá příkladně sledovat proces přechodu od adaptace ke hře původní, Pušky paní Carrarové vznikly „s použitím nápadu“ irského dramatika J. M. Synge (spojitost je tu nepatrná – dosud zcela nedoložená, ale lákavá je hypotéza o vztahu k námětu Čapkovy Matky: obě hry vznikaly souběžně!), v genealogii Matky Kuráže dominuje Grimmelshausen, ale nechybějí tam ani české dotyky, hra Pan Puntila a jeho sluha Matti vychází z povídek i ze scénického rozvržení finské spisovatelky Helly Wuolijokiové (R. Grimm naznačuje i možnost ovlivnění Gorkého povídkou *Principál*), v Zadržitélném vzestupu Artura Uie, k němuž dodala půdorys soubodá historie, jsou přímé souvislosti se Shakespearovým *Caesarem* a *Richardem III.* i s Goethovým *Faustem*, Švejk za druhé světové války přebírá z Haška nejen detaily, anekdoty, tedy jazykové prvky, a impozantní obrysy ústřední postavy, nýbrž vlastně celý půdorys (nehaškovské jsou toliko rýmované mezihry Hitlera a spol. „*ve vyšších sférách*“), Kavkazský křídový kruh vychází opět z impulzů Orientu, zprostředkovaných mimo jiné Klabundem, Dny Komuny jsou „protínávrhem“ ke hře Nordahla Griega *Porážka atakdál atakdál*.

SOFOKLOVA ANTIGONA

V posledních měsících svého amerického exilu začal se Brecht zabývat adaptací Sofoklovy Antigony. Existuje dokonce přesný údaj o tom, kdy hra vznikala: mezi 30. březnem a 12. prosincem 1947. Podobné údaje bývají u Brechta dosti relativní, jisté však je, že záměr hry vznikl v časech těsně poválečných rekapitulací, kdy bezprostřední tlak pomíнул a začalo se hledat „to obecné“, „to všelidské“. A jisté je, že Brecht dokončoval Antigonu po návratu do Evropy ve Švýcarsku, a to s přímou vyhládkou na její uvedení. Už 16. prosince 1947 nalézáme v jeho pracovním deníku malé resumé: „*Nalézám švábské intonace a gymnaziální latinské konstrukce a jsem jako doma. I něco hegelovského tu kolem krouží.*“ Antická tradice hrála v Brechtově díle důraznou roli od samých začátků. Sedmnáctiletý gymnazista použil školní kompozice na téma „*Dulce et decorum est pro patria mori*“ k útoku proti účelové propagandě. Psal se však rok 1915 a spíše než Horatius to odneslo válčící Německo. Brechta málem stihl osud Ladislava Klímy, jenž byl kdysi pro podobnou provokaci proti c. a k. Rakousku vyloučen ze všech středních škol v Cislajtánii. Horatius od té doby provází Brechta trvale až po pozdní Elegie z Buckowa. Jeden z prvních jeho dramatických pokusů (Hannibal podle Grabbeho) i jeden z posledních (Coriolanus podle Shakespeara) doplňovala četba Plutarcha a Livia. Dlouhá léta zaměstnávala Brechta postava Julia Caesara a stejně i početné prameny o jeho životě, prameny římské i německé. Antický chór i chór u Brechta stojí sice v závislosti nejednou nepřímou úměrně, ale v souvislosti bezprostřední. Umělecké dílo jakožto „exemplum“ je pojetí stejně tak brechtovské jako antické: naučné básně Lucretiovy mu byly vzorem při pozdním přerušném pokusu o přebásnění Komunistického manifestu do hexametřů. Kromě úvah o chóru a poněkud abstraktně vymezeném terci aristotelovském, kromě znalosti předsokratovských myslitelů (zvláště Hérakleita a Empedokla) převládá spíš vliv antiky římské. Jisté se bude jednou dokazovat, že „*Brechtův Řím*“ je kategorie stejně svérázná jako jeho gangsterská Amerika či jeho svět exotický a orientální, ale to nic nemění na přímosti a trvalosti této inspirace. Je zaznamenáno, že Brechtova příruční knihovna, kterou měl vposled v svého lůžka, obsahovala pouze 56 knížek. Z toho je 16 titulů antických! Ve velké knihovně jsou pak téměř komplety antických autorů, a to většinou – typicky! – ve starých německých překladech, u římských autorů nadto většinou i s originály. Řecký pramen, jímž je Sofoklova Antígona, je tedy v souvislostech díla výjimkou. Podnět byl jasně válečný: protifašistický boj a odboj. „*Argos bude Stalingradem dneška*“, skicoval si Brecht zprvu. A tento jednoznačně aktualizací, bezprostředně retrospektivní cíl přímo demonstruje i první prolog napsaný pro uvedení v Churu roku 1948. Je zasazen do posledních válečných týdnů 1945 do Berlína a nechává otevřenou otázku, zdali některá ze sester půjde užznout bratra oběšeného na řeznickém háku a uvrhne tím sebe i sestru do zkázy, nebo zda ho zapře. Je tu ještě i druhé „otevření“ prologu: K čemu použije sestra nože, který má v ruce? Proti esesákovi? – Brecht záhy rozpoznal, že takovýto prolog neotvírá, nýbrž omezuje, že je to jenom bod namísto prostoru, a pro další inscenaci v Greizu 1951 napsal prolog nový, v němž vymýtil okatou přímocí ideologizování a po věcné informaci se spokojil strídou, ale mnohem účinnější výzvou k divákům, aby zkoumali, zdali sami v sobě nenaleznou stopy podobných činů v nedávné minulosti, připouštěje zároveň, že třeba nic podobného nenajdou.

Bližší zkoumání Brechtovy adaptátorské práce na Antigoně vede ke zjištění malého zázraku a velkého kouzelnictví. Zásah do výkladu fabule i hry vůbec je velmi hluboký, stejně

tak i zásah do textu, jímž je Hölderlinův slavný překlad Sofoklovy Antigony. Hans-Joachim Bunge vypočítal, že 19,5% veršů je přejato z Hölderlinova překladu doslovně, 12,6% téměř doslovně, jen s malými změnami. Zbyla tedy z celé skladby nedotčena přinejmenším jen třetina, vše ostatní je Brecht (s výjimkou několika míst, do nichž neznamenatelně prolínlý úlomky Pindarovy První pythické ódy, rovněž v Hölderlinově překladu, a úryvky z dodatků ke Goethovu Západovýchodnímu dívání). Technika montáže je u Brechta tentokrát tak brilantní, že hledání „švů“ je téměř beznadějně. Hölderlinův pološifně geniální jazyk – plný archaismů, zvláště v syntaxi, pocíťovaných jako nádherné slovní evoluce – tu sehrál roli prvotní i trvalé inspirace, a to dokonce tak důkladně, že není nadsázkou tvrdit, že jazyk pasáží autenticky zbásněných Brechtem je místy o zdání archaičtější než samotný jazyk Hölderlinův! Německá syntax je tu napínána na skřípec svých možností a ukazuje se, že tyto možnosti jsou až exhibičně bohaté. Naprosto volný Brechtův verš – gestický v nejšířším a nejrozmanitějším slova smyslu, tj. mající platnost gesta i nutící ke gestu, nabitý latentní gestičností i vystřelující impulsy do minulosti a budoucnosti, ztotožňující mluvení s jednáním – plyne v trvalé proměnlivosti mezi slabou inklinací k blankversu na jedné straně a k hexametru na straně druhé a s „prosakováním“ složitějších antických metrických půdorysů v chórech.

Všimněme si, že už v úvaze o tom, co ho vlastně přivedlo k adaptaci Antigony, jmenuje Brecht vedle „jistě látkové aktuálnosti“ jako druhou pohnutku „formálně zajímavé úkoly“. Další popudy nejmenuje. Přitom konstatuje, že aktuální analogie, byť „překvapivě silné“, se záhy jevíly „spíš jako nevýhoda“. Stala se tedy z ideové konfrontace záležitost veskrze artistní? (To je Brechtovo slovo.) Nikterak. Výsledkem není jen nepostizitelně „nově přečtení“ starého textu, ale jeho nový myšlenkový tvar, podivuhodně však zachovávací, ctící původní tektoniku díla. Rytmická mocnost Hölderlinova překladu byla nazvána „mezním případem jazyka“ (Paul Rilla). Stejně tak bylo Brechtovo zpracování nazváno „mezním případem mezi adaptacemi klasických děl“ (Peter Witzmann), jak je ostatně už dáno třemi jmény v titulu a podtitulu hry.

Priorita jazyka však téměř netlumí význam. (Téměř!) Mysteriózní „božské řízení“ běhu událostí neznatelně mizí. Dynastická válka a všechna zverstva, která jsou prostě důsledkem neodvratného prokletí, jež pronásleduje oidipovský rod za nesmytelnou vinu soužití syna s matkou – to vše se vytrácí, aniž to pocítujeme jako násilnost na dědění arcidíle. Veskrze novodobě pojetí loupežné války Théb s Argem o železnou rudu, kterou mají Argejšť, ale již by se rádi zmocnili Thébáné, se jeví jako samozřejmost, nenaroubovaná starému textu. Neznatelným procesem se ze slepého věštce Teiresia stal chytrý chlapík, vidoucí za událostí na základě informací pouhého chlapce, který ho vede. Jeho věštění není tedy božský dar, ale bystrozrak dokonce i psychologický. Jako by Brecht jen „mimochodem“ odhrmoval mýtické a mytologické mhy starého příběhu a vydolovával vlastní historické jádro, vlastní skutkovou podstatu, která má dnešní platnost. Při tom však dochází k velmi jemným, ale podstatným změnám: Antígona náhle uvádí vlastně politické argumenty. Příbuzenské svazky a ritus se vytratily. Rafinovanými přesuny v textu dokázal Brecht zdůvodnit konečný obrat Kreontův nikoli jako důsledek věšty Teiresiovy, nýbrž jako rozhodnutí, k němuž byl dohnán tlakem politických událostí. Pochopil, že nemůže vést válku na dvě strany: proti vnějšímu i vnitřnímu nepříteli. Pochopil, že poměr sil se zrcadlí už i přímo ve vládnoucí špičce: Polyneikes, Haimon a především Antígona stojí náhle na straně těch nejnižších. Poslední nadějí je

Kreontovi ještě syn Megareus. Když dochází zpráva i o jeho smrti, vše v rychlém tempu končí. Motiv sebevraždy Kreontovy manželky Euridiky Brecht vypouští: ruší by spád tragédie a byl by jen epizodickou variací těsně před koncem. Vedle příběhu Antigony, jejího odhodlání i strachu před smrtí, její síly i slabosti, a jejího konečného prozření, probíhá tu tedy i „příběh“ o rozpadu dynastie vládnoucího rodu. Jeho jednotlivé fáze jsou zachyceny lapidárně, ale zřetelně. Pracovní poznámka Brechtova tento proces uzavírá takto: „*Místo aby násilí drželo síly pohromadě, rozpolcuje je; elementární lidství, přespříliš utlačené, exploduje. A vše je rozmetáno a zničeno.*“ Při těchto úvahách a transakcích s textem Brecht jistěže musel řádně rozebrat i funkci chóru, tj. sboru starců či snad lépe: starších (neobsadil je ostatně ani starými herci, řka, že ani moudrost ani poezie nebývá znakem starců). Chór u Sofokla i u Brechta komentuje i hraje s sebou. Komentář, který je v řecké předloze velmi vzdálen ději a pohybuje se v mnohovýznamných a stěžejích srozumitelných mytologických oblastech, Brecht přiblížil fabuli, používaje zhusta stavebných prvků Hölderlinova jazyka. Funkci chóru jako jakési miniaturní státní rady, víceméně jako sboru zástupců lidu, pojml Brecht ve smyslu 20. století: sbor radí, ale váhavě; doporučuje, ale nerozhoduje; je pln moudrosti i soucitu, ale neschopen činu. Proto „starci“ posléze pasivně odcházejí za Kreontem vstříc zkáze, která stihne město i je.

Použil-li Brecht ve svém komentáři k úpravě Antigony termínu „*proracionalizování*“, poněkud tím mate a zastírá stopy: artistní jazyk nedovolil chladně vytrhávat kořínky. V pracovním záznamu, už citovaném, je to komentováno přijatelněji: „*Co se tkne dramaturgického přístupu, eliminuje se osudovost takřkajíc sama sebou, trvale. Z bohů zůstává místní lidový světec: bůh radosti. Krok za krokem se při pokračujícím zpracovávání scén vynořuje z ideologické mlhy vysoce realistická lidová legenda.*“ Tento urputný, přehodnocovací proces je zachycen i v náčrtu básně „*Antigona*“:

*vystup ze šera, jdi
nějakou dobu před námi
laskavá, lehkým krokem
tě, jež se pevně rozhodla, strašlivá
strašlivým.
odvrácená, vím
jak ses bála smrti, ale
víc ještě ses bála
žít nedůstojně.
a mocným jsi neodpouštěla
nic a nesmiřovala ses
s pomatenci, aniž jsi kdy
zapomněla na potupu, a nad zločinem
jím nerostla tráva.
salut!*

Svým zpracováním Antigony octl se Brecht v mocném a stále narůstajícím zástupu překladatelů, upravovatelů, adaptátorů a „přebásňovatelů“ tohoto nesmrtelného díla. V záhlaví Cocteauovy úpravy stojí Barrèsův výrok: „*Oplakávám Antigonu a přihlížím jejímu zániku. To*

proto, že nejsem básník. Ať se Antigony ujmou básníci. V tom spočívá blahodárná role těchto amorálních bytostí.“ Anouilh se ujal Antigony na první pohled velmi vehementně: odstranil chór a vůbec všechnu mytologii, vše božské; jako jediný komentátor a „*aranžér*“ děje je tu Mluvčí; osud se rovná nataženému soukolí hodín; dialog není prost žertů a hantýrky (zvláště policejní), která odpovídá 20. století. Cestou krajní prozaizace, nejen ve formálním smyslu, dochází tak Anouilh až k neutralizaci příběhu. Ostatně první scénická poznámka zní: „*Neutrální scéna.*“ Nezapomeňme také na rok premiéry: 1942 v okupované Paříži!

Cocteauova adaptace napsaná dvacet let před Anouilhou je přesně charakterizována v úvodní poznámce: „*Řecko fotografované z letadla...*“ Text je vskutku jen „*přelétnut*“. Je to nejsevěřenější ze všech úprav Antigony, navíc se představiteli chóru předpisuje ještě velmi hlasitá a rychlá mluva! Toto zpracování počítá s teatrální, ba přímo choreografickou účinností a je promyšlené i výtvarné. Účin je – jedním slovem – poetický. Odpovídá tak jistě záměru.

Hasencleverova Antigona je protiválečné expresionistické drama, chór se rozpadl v početný a rozrůzněný zástup (je to nejzaldněnější z Antigon), řecká mytologie se vytratila a zčásti ji nahradilo křesťanské pojmosloví: vina, oběť, trest, lítost. Rozbití antických veršových půdorysů není zcela vzdáleno Brechtovu principu, maximální počet vykřičníků už však jen vnějškově avizuje to, co je uvnitř: vytržení až extatické, city silně vzduté (a někdy až duté), přednost se dává abstraktní zvyvavosti před hmatatelnou realitou či historičností (stálo by za to porovnat Hasencleverovu Antigonu i Antigony jiné s Brechtovou z hlediska rekvizit!) – vše věrně, ale i perfektně, v duchu náročné literární vlny dosahující roku 1917, kdy byla tato adaptace uvedena, svého druhého vrcholu.

Po tomto malém exkursu vystupuje jen ještě zřetelněji, že Brechtovým hlavním inspirátorem byl Friedrich Hölderlin, jenž praví v Poznámkách k Antigoně, které Brechta (což dosud nebylo zdůrazněno) fascinovaly zřejmě neméně než jazyk překladu: „*Způsob průběhu v Antigoně je týž jako za vzpoury...*“ Místo slova „*průběh*“ si můžeme dosadit termín modernější: pohyb myšlenky... K radikálnosti Brechtova přehodnocení a k jeho zásahům ho ostatně vybídl rovněž Hölderlin, když v odpovědi na Kreontovu otázku, jak že se Antigona mohla opovážit přestoupit jeho zákaz rovnající se božskému zákonu, podtrhuje Antigonino: „*Můj Zeus neřekl mi nic...*“

Ve chvíli, kdy se Brechtovi v Berlíně, v jeho tehdejší „*východní zóně*“, jak se říkávalo před ustavením Německé demokratické republiky, dostalo divadla, v jehož čele stanula oficiálně jeho žena herečka Helena Weigelová a jehož „*uměleckým poradcem*“, ve skutečnosti však duchovním otcem, šéfdramaturgem i šéfrežisérem byl Brecht sám, nastaly mu starosti, které s sebou přináší každý „*divadelní provoz*“. Ačkoli Berlínský Ansámbel (jak byl soubor střídme a přesně nazván) nebyl sešněrován povinností vyprodukovat za sezónu předem daný počet premiér, ačkoliv se tam některé inscenace zkoušely až fantasticky a přímo ideálně dlouho, prostě do úplné perfektnosti, a ačkoli tak toto divadlo patřilo k nemnohým na světě, které se těšilo výhodě finančně zajištěného dlouhodobého experimentování, přece jen se musila jeho vůdčí hlava starat o veletucet věcí, které souvisejí s „*institucí*“ a „*aparát*“ jménem divadlo, především ovšem o skladbu a rozvržení repertoáru, o režisérský a herecký, výtvarnický, hudební, technický, administrativní a jiný ansámbel. Nadto bylo toto divadlo od začátku obklopeno až nepřehledně hustým zástupem spolupracovníků či sympatizantů, ať už to byli

režijní asistenti, dramaturgové a lektori nebo prostě mladí, zdravě zvědaví umělci, kteří chtěli „být u toho“, kteří chtěli bezprostředně nahlédnout do dílny, jež si záhy získala věhlas ojedinečnosti. Hemžilo se tam tedy Brechtovými žáky i „žáky“ – jako v dílnách středověkých malířských mistrů. Individuální tvůrčí akt byl vskutku nahrazován kolektivním tvůrčím procesem – tak jak to Brecht definoval v doslovu k *Antigoně*.

Dramaturgii nového divadla byl dán do vínku vzácný dar: jeho „šéf“ měl kufr plný rukopisů her, které vznikaly od roku 1932 a nebyly buď vůbec jevištně vyzkoušeny, nebo jen před neněmeckým publikem a často v poloochootnických podmínkách. Kromě textů her (Brecht je prý přivezl z Ameriky na mikrofilmu) tu ovšem byly i nescetné náčrty, fragmenty nebo prosté záměry. Neboť Brecht vždy oplýval obrovskou pracovitostí i nápaditostí.

V letech exilu se nad tisíce stránek rukopisů jeho her vyhraňovaly i Brechtovy praktické, tedy inscenační aspirace. Divadlo s tak vzácným rezervoárem původních dramatických textů i se spoustou ochotných a schopných spolupracovníků jistěže vědělo, že nemůže stavět repertoár jen a jen na pracích svého mistra. Brechtovým primérním dramaturgickým záměrem bylo prověřit německou tradici a ukázat na základě děl německé klasiky „německou mizérii“, tedy prabuňky toho všeho, co se posléze tak hrůzně ztělesnilo v hitlerovském fašismu. První jádro německé mizérie viděl Brecht ve výchově mládeže, ve školství: i nasadil Domácího učitele podle Jacoba Reinholda Lenze, autora *Sturmu a Drangu*, a předvedl tam hned na několika exemplářích nadřazenou vrchnost a na exemplárním exempláři podrázeného podučitele všecku servilní bídu tohoto stavu. Za druhý terč si vzal patolízalství a úplnost německé justice: i nasadil Kleistův *Rozbitý džbán*. A do třetice šel k prototypu německé klasiky, jejíž hodnoty tonou většinou v oblacích kadidla. S bystrozrakem i ostrovtipem, které ho vždy vyznačovaly, zvolil však nikoli Fausta, nýbrž mnohem syrovějšího, „*kostrbatějšího*“, tedy významově ostřejšího, „*epičtějšího*“ Goethova Urfausta. Nedal se „*zastrašit klasičností*“, onou „*falešnou velikostí*“, „*povrchním dekadentním, šošáckým pojímáním klasičností*“, usiloval o „*životné, lidské provedení*“. Akcentoval významové uzly, které se obvykle „*přehrávají*“, a vyzvedl zvláště „*obdivuhodný Goethův humor*“. Kritika nebyla příliš nadšena tím, jak Brecht a jeho žáci zacházejí s tzv. kulturním dědictvím, s „*poklady německé národní kultury*“. Úpravy *Rozbitého džbánu* ani *Urfausta* zřejmě však nepřesáhly meze běžných přesunů, škrtnů a retuší. Dá se tak soudit nejen podle toho, že Brecht se tyto úpravy nikdy nesnažil otisknout, ale i podle toho, že recenzenti se rozhovořovali spíše nad režijními postupy a o „*nemístných*“ adaptátorských zásadách se nezmiňují.

DOMÁCÍ UČITEL

Text *Domácího učitele*, spjatý se svérázným režijním záměrem, počítal Brecht od začátku víceméně za své „*duchovní vlastnictví*“ (tento termín by Brecht ovšem nikdy nevyložil, leda v řádných uvozovkách!), zařadil jej dokonce jako číslo 35 do řady svých *Pokusů* a věnoval mu mimořádnou pozornost v knize *Divadelní práce*, již brechtovský kolektiv podrobně dokumentoval práci na šesti inscenacích Berlínského Ansámblu.

Začneme od konce, totiž ohlasem, s nímž se toto představení setkala u oficiální kritiky: hře se vytýkalo, že je negativní. Brechta tento odsudek vyprovokoval k odpovědi, v níž kromě

přesnosti nechybí ani spodní tón ironie. „... *Berlínský Ansámbl zastával názor, že hra, která zahrnuje tři portréty kantorů /.../ a tři portréty studentů, kteří se kantory chtějí stát /.../, a to z doby, kdy německé měšťáctvo budovalo svůj vyučovací systém, podává podnětný satirický obraz této části německé mizérie. Představení mohlo být klidně hodnoceno jako příspěvek k velké školní reformě, která se v NDR právě provádí. Satira se obvykle vzdává toho, aby proti typu, který zesměšňuje, postavila typ příkladný; ukazují to díla jako *Tartuffe*, *Don Quijote*, *Revizor*, *Candide*. Ve vypouklém zrcadle, který nastavuje, aby v nadsázce vyniklo to, proti čemu se má bojovat, by kladné typy neušly zkreslení. V Domácím učiteli je kladem hořký hněv na poměry nedůstojné člověka, hněv na neoprávněné výsady a pokřivený způsob myšlení.*“

Na druhé straně zaznamenejme, že představení, na němž se podílelo pět spolupracovníků a dva režiséři (Brecht – Neher) a které bylo nastudováno na 44 zkouškách u stolu a na 40 zkouškách jevištních (pomineme – li hudební, taneční, dekorační a podobné „*přídavné*“ zkoušky), že toto představení dosáhlo věhlasu jednoho z nejdokonalejších. Jeho elegance se stala pojmem, stejně jako pohybová gracióznost a hudebnost mluvy. Brechta samotného podnítila práce na této hře k řadě precizních formulací, z nichž zvláště „*mikroesej*“ o poetičnosti a artističnosti měl ve své době objevný význam a měl by patřit k desateru každého divadla, které má ctižádost větší než toliko produkovat představení. Surové vyústění hry ve scénu, kdy hrdina nevidí jiné východisko nežli kastrovat sebe sama (předznamenané už kdysi ve hře *Muž jako muž*), není v rozporu s těmito pojmy. Ba zdá se, že právě toto nelidské podobnoství, které v sobě obsahuje možnosti pustého naturalismu, expresivních excesů i „*divadla krutosti*“, se blahodárným paradoxem projevílo, podle zákona kontrastu, v celé hře; v invenci inscenátorů i herců, v obrazném potenciálu (svém dlouhém sněžení, která následuje po sebekastraci!) i v práci s rekvizitami. Vrcholá scéna, sloum způsobem slavná, ponoukala ovšem i k zajímavým protinávrhům. Tak navrhl Max Frisch, aby obecenstvo bylo o samé podstatě hrůzného činu drženo co nejdéle v nejistotě a aby nezahalená pravda vyšla najevo teprve na samém konci komentářů tohoto skutku.

Pozoruhodné je prohlášení inscenátorů, že k volbě hry je vedla snaha „*proklestit cestu Shakespeareovi*“ na německé jeviště, a to tím, že se sáhne k počátkům klasiky, tam, „*kde je ještě realistická a zároveň poetická*.“ Zdůvodnění pokračuje: „*Dosud neznásilnila idea látku; rozvíjí se bujně do všech stran, v přirozeném nepořádku.*“ A konečně: „*Publikum je dosud ve velké diskusi; pisatel her dává a provokuje ideje...*“

Cesta k volbě *Lenzovy hry* (uvedené poprvé bez valného ohlasu roku 1774) vedla u Brechta jistě i přes jeho oblíbeného Büchnera, který o Lenzovi napsal nedokončenou novelu. A zdá se, že Brecht v té době procházel oním důležitým intermezzem, které se v životě autorů může opakovat i několikrát: konfrontoval své pokusy s klasikou. Sálh šťastnou rukou před olympanskou klasikou, do období *Sturmu a Drangu*, kdy shakespeareovská „*nespoutanost*“ dosud kvasila. Citátově se vyrovnal dokonce s Klopstockem na straně jedné a s Kantem na straně druhé, přičemž okouzlující „*synkopy*“, které vytěžil z klopstockovského setkání, dlužno klást nad poněkud snadné paradoxy vytěžené z Kanta plus Lenze. Dramaturgická iniciativa je tu nesporná, umělecký zisk veliký. To ukazuje zvláště časový odstup. Obrát se způsobem adaptace se v tomto případě nevyplatí; je prostě tak dalekosáhlý i tak mikroskopický, že by vznikl jen sáhodlouhý a svou drobnopisností matoucí elaborát. Ani jednoznačné charakteristiky by se nám nevyplatily. Tragikomédie servilnosti? Historická reinterpretace? Hříčka s překvapivou pointou? Drastická hra v umném přitlumení? Nic z toho!

Hra překypuje chutí ze hry. A zná všechny odstíny ironie. „Není to Lenz, nýbrž Lenz plus Brecht,“ napsal Paul Rilla. „Při čemž ze shrnutí plyne stupňování: hra se dostává do roviny nové divadelní potence.“

Pro české divadlo je toto půvabné a odvážné dílo naneštěstí velice pozastřeno: je příliš německé. A to nikoli v triviálním slova smyslu věčných šovinistů, ale samým podhoubím, samou sterou spjatostí s německou společenskou i kulturní tradicí, sterými jemnostmi. Proto upoutá-li kdy českého dramaturga či režiséra, nastane volání po dalším adaptátorovi.

PROCES S JOHANKOU Z ARKU V ROUENU 1431

Běžné dramaturgické úpravě se nejvíc blíží Brechtovo zpracování rozhlasové hry Anny Seghersové *Proces s Johankou z Arku v Rouenu 1431*. Seghersovou ke hře inspiroval slavný němý film C. Th. Dreyera z roku 1928 a vydatně jí posloužilo studium historických dokumentů především autentického latinského protokolu, z něhož některé pasáže byly do hry doslovně vmontovány. Tak vlastně Seghersová předznamenává éru zdivadelněných či zfilmovaných procesů, která se – souběžně s vinou tzv. literatury faktu – rozmohla zvláště po roce 1945 a vrcholila na divadle Kipphardtovým *Procesem Oppenheimer a Weissovým* Přelícením.

Brecht, jemuž lakonický styl Anny Seghersové musil být po chuti, provedl několik přesunů a přeskupení, rozhojnil i rozšířil lidové výjevy, dialog místy po svém způsobu zdrsnil a rozkošatil a připsal (opíraje se o středověkou předlohu) několik popěvků. Hra zůstala hrou historickou. A přestože jen málokterá věta předlohy zůstala netknuta, je to z Brechtových adaptací jistě ta „nejpietnější“.

Nabízí se srovnání s dvěma předchozími Brechtovými verzemi téhož námětu. Svatá Johanka z jatek (impulsem k ní bylo vypuknutí světové hospodářské krize 1929) okouzluje zvláště znalce a milovníky, kteří jsou s to vychutnat nejjemnější a nejskrytější narážky a polemiky, jimiž se tato hra, dlouho považovaná za knižní, přímo hemží. Těžko říci, bylo-li Brechtovým nejen prvotním, nýbrž i konečným záměrem odhalit pozadí typických finančních transakcí kapitalismu. Tento zřetel je jistě čitelný (motiv burzy!), figuruje tu však jako danost poněkud tajuplná. Odstup let dává vystoupit spíše jiným rysům: základní paralele dvou Johanek, sarkastické dovršenosti jednoho z bizarních motivů 20. let (Armáda spásy!), hře s formou a s formami a především emocionálností – vychutnejme v brechtovských souvislostech paradoxní půvaby toho slova! – tedy emocionálnosti hlavní postavy, jež právě v kontrastu s notoricky zdůrazňovanou tvrdostí, strohostí, ne-li krutostí této hry má až lyrickou něhu, vnitřní bohatost a jemnost nuancí. (Ostatně bez nuancí a lyriky zvláštního druhu není ani Johancin velkokapitalistický protihráč Mauler.) Vidění Simonky Machardové, druhý Brechtův pokus o tento klasický námět, má proti Johance z jatek několik teoretických předností: historická paralela, tj. spjatost legendy s aktuálností, je provedena mnohem důsledněji (impulsem je vpád nacistů do Francie, její rozklad, první projevy kolaborace a její pád), manipulace krutého okolního světa je zjevnější, lbeznost hlavní postavy snad ještě jímavější. Přestože proti vzácné uváděné Svaté Johance z jatek jsou Vidění Simonky Machardové vcelku trvale na světovém repertoáru, nedočkala se tato hra dosud jednoznačně průkazného uvedení. Je to na podiv zvláště proto, že je to vlastně jediná Brechtova hra, kde použil s obvyklou důsledností

techniky snové montáže, tak typické pro dramaturgy 20. století, a že je tu tím dán předpoklad pro přímo exemplární teatralnost. Možná že háček tkví v tom, že pro hlavní postavu autor nejen předpisuje dětskou představitelku, ale že je to přímo předpoklad ústojně prolutý do všech jemností textu.

Ve srovnání s těmito dvěma reinterpetacemi vychází „Proces“ poněkud mdlé. Snad proto, že zjevný dobový impuls tentokrát chybí. Drama procesu je vedeno líně sice svrchovaně pevnou, ale snad až asketickou. A možná právě pro svou až odosobněnou historičnost přitahuje Brechtova adaptace předlohy Anny Seghersové režiséry zdaleka nejméně. Čeká možná ještě na dalšího upravovatele úpravy nebo na režiséra, který vytěží maximum z její téměř absolutní čistoty. Tento rys vynikne zvláště ve srovnání s rukopisem autorů jiných a pověstnějších „Johanek“ vedle Schillerova patosu, vedle Shawovy ironie, vedle Jeana Anouilhe, jenž působivě ovládá umění kontrapunktu drastické krutosti i humoru, či vedle syté básnického Claudea.

Byl bychom připustili, že třetí Brechtův pokus o klasický námět Johanky z Arku je toliko setkání, nikoli (jako pokus první a druhý) utkání, vytváří nicméně v celku Brechtova díla ojedinělý trojúhelník, který je – minimálně – ojedinělou konfrontací. I časovou: 1930 – 1941 – 1952.

Brechtovu naturelu odpovídala nejvíc anglosaská dramatika i literatura (střed zájmu: alžbětinci), trvale ho přitahovala antika, impulsy slovanské a zvláště orientální byly vždy plodné. Stranou zájmu jako by stál románský svět. V Písni pisatele divadelních her je sice zmínka o poučení u mistrů španělského Zlatého věku, není však známo, že by Brecht byl měl kdy v úmyslu uvést dejme tomu Calderóna či Lope de Vegu, aby bylo vidět, jakýma očima tyto mistry „čte“. Minulo ho i koketování s *commedii dell'arte*, a je to až na podiv; je vyloučeno, že prošel nevšimavě vedle důsledných dramatických konstrukcí Pirandellových, doložit to však nelze. V pozdním Brechtově pokusu o „Turandot“ zbyl z Gozziho pouhý nápad.

DON JUAN

I zbývá Brechtova adaptace Molièrova Dona Juana jako jediný hmatatelný doklad dotyku a styku s románským živlem. Brecht vychází z toho, že to je komedie, a nikdy na to nezapomíná – a už tím se liší od dvou třetin běžných úpravců. Brechtův Don Juan je prostě sběratel dívčích srdcí. V praxi není nijak zvlášť zdatný, jeho intelekt rovná se erotickému rutinérství, jeho hlavní zbraní je nadřazené společenské postavení. Cílem je – další motýlek do sbírky. Tedy nikoli „polotragická“ postava, nýbrž komická: „sexuální velmoc“. Brecht mluví na okraj této adaptace o zásazích do „sociálně kritické výpovědi hry“. Pomíjí samozřejmě psychologizování (ačkoliv: nemohlo – v parodické rovině – ještě zeslbit právě tu komediálnost?), odmítá zabývat se údajným hrdinovým „ateismem“, všechna minulostní démonologie této postavy je mu k smíchu.

Půdorys hry zůstal zachován, překlad je – jako vždy „u Brechtů“ – poněkud ostřejší, nevynechává se žádná příležitost k pointování, delší repliky se kouskují nebo stahují, ve sledu scén se sam tam některé pasáže přesouvají. Potud by tato úprava nepřekračovala rámeček „normy“. Jsou tu však připsány nové postavy, jimiž Brecht především posiluje lidový element hry: tři veslaři (vtipně tak nahrazují „oddíl“, jenž přepadne dona Carlose), kuchařka

Serafína, ale i lékař Marphurius, jehož zařazení je zřejmě scénickým rozvedením miniaturní Molièrova satirky na lékaře. Více prostoru dostává vztah pán a sluha a dochází dokonce k výměně jejich šatů – možnost, již Molière nadhodil, ale hned nato zahodil. A don Juan dokonce Sganarellovi názorně předehrává, předvádí svůdcovské umění, dříve nežli je hodlá vyzkoušet na Angelice, dceři komturově, jež je rovněž postavou, kterou Brecht připsal. Tyto operace s textem jsou opět provedeny s perfektností, která dokonale zahlazuje švy mezi překladem a připsaným textem. Nadto divadelní praktik Brecht přímo závodí s divadelním praktikem Molièrem v navozování a využívání scénických možností. Výsledkem je text přímo nabitý teatrálností.

Textu Molièrova Dona Juana bývá někdy vytýkán uvolněný sled scén: kolem ústřední postavy se prostě řadí výjevy. To by bylo mělo Brechta zdánlivě přimět k ještě většímu uvolnění, „zepičtění“. Brecht však kupodivu neepizuje, nýbrž dramaturguje, tj. zpevňuje stavbu, akcentuje sled point, rozvíjí dramatické náznaky, don Juanovým skutečným protihráčem se stává Sganarelle. (V tom není Brecht nijak nový a rozhodně to neodpovídá termínu „ideologizace“, který se v této souvislosti uvádívá.) Působně komické vybrušení scén takzvané lidových, např. s oběma rybářkami, dokládá, že Brechtův zájem o úlohu lidových mas v dějinách se promítl velmi šťastně i do nejdrobnějších výjevů s lidovými postavami, do jejich jazyka a humoru.

I dá se říci, že ojedinělý francouzský exkurs Bertolta Brechta (a skrze látku vlastně i španělský) nečiní sice nijak nápadně z dlouhé řady všemožných Donů Juanů světové dramatické literatury (ba je celkem bez věhlasu), ve skutečnosti však je to práce umná a šťastná, dokonce rozverná, a vyjímá se dobře nejen vedle Molièra ale i vedle Lorenza da Ponte, který napsal libreto k Mozartovu Donu Juanovi, vedle Byrona, Grabbeho, Puškina, Shawa a dalších. Co do vtipnosti s ní soutěží Don Juan aneb Láska ke geometrii Maxe Frische, parafráze jistě volnější, vlastně už to, čemu Brecht říká „protiprojekt“.

BUBNY A TRUMPETY

Z obdobných repertoárových úvah jako Don Juan vyplynulo jistě i zařazení hry o verbířském důstojníkovi Bubny a trumpety do repertoáru Berlínského Ansámblu. Je to hra lidová v nejlepší a nejnáročnější slova smyslu a škoda, že Brecht v předposledním roce svého života na její okraj nerozhodil svou převýbornou stať o lidové hře, k níž ho kdysi ponoukla práce na Panu Puntilovi. Nešťastný irský herec a záhy zemřelý dramatik George Farquhar uvedl tuto hru poprvé roku 1706, v době, kdy po obrovité vlně alžbětinské dramatiky a po cromwellovské likvidaci divadla se formoval nový typ tzv. restaurační komedie. Farquhar jej definoval pro Brechta jistě velmi přitažlivě: „*Zákony anglické komedie nespočívají na právidlech Aristotela a jeho následovníků, nýbrž v parteru, na balkóně a na galerii.*“ Blízkost tohoto typu k burlesce a vaudevillu byla rovněž přitažlivá, méně už její souvislost s klasickou operou. V programu představení se výslovně hovořilo o zvyklosti oslovovat v komedích tohoto druhu přímo publikum, dostat je do „spoluhry“. Zdá se, že Brecht a jeho spolupracovníci velmi záhy našli šťastné výtvarné a hudební řešení pro tuto komedii. Výtvarně jim uhranuly elegantní a excelentní ocelorytyny z konce 18. a začátku 19. století, hudebně pak něžná hudba

promenád i břeskná hudba vojenských parád. I není divu, že hned v první větě „návodu pro diváky“ je vyslovena naděje, že divákovi pro CO neunikne JAK.

Text je ovšem (jinak už ani být nemůže) zpracován s obvyklou důkladností. Kromě razantních škrtů a uvážlivých přesunů je tu opět připsáno několik vedlejších, ale nikoli nevýznamných postav, např. Lady Prudeová. „Odraziště“ pro některé songy našel Brecht přímo v předloze. Nejradikálnější zásah je přesunutí děje o 70 let: děj se tak odehrává v Anglii, která nebojuje v bezvýznamné šarvátkové dědicové válce, nýbrž v koloniální válce proti mladé americké demokracii. A pro toto zámožské dobrodružství se verbuje vskutku všemi metodami. Tímto přesunem si mohl Brecht po chuti posvětit na všechny strůjce loupežných a vykořisťovatelských válek, odhaluje jejich soukolí pohledem zdola, a nešetří sarkasmem: militarismus je věčný věčný cíl. Komedie tím nedostala nižádný násilný punc, milostným alotrím to nic neubralo na dobrodružném kouzlu. Naopak: nejedna erotická replika je o to peprnější: půvaby tzv. pichlavé komedie jsou přece právě v pichlavosti! Drze servírovaný vtip je i drze servírovanou pravdou.

CORIOLANUS

Časově nikoli poslední, přesto však svou relativní dokončeností poslední Brechtovou adaptací, připravenou už pro závěrečné stadium práce, tj. pro jevištní ověřování, je Coriolanus podle Shakespeara. Zájem o alžbětince, na jehož počátku kdysi stál Marlowův Život Eduarda Druhého Anglického a jehož mezistadii byly nám dosud neznámé rozhlasové adaptace Hamleta a Macbetha (nemluvíme-li o shakespearovské inspiraci Kulatolebých a špičatolebých a o parodických cvičebních textech podle slavných shakespearovských motivů), tento zájem se na sklonku Brechtova života přímo zasekl do zmáhání úkolu velenářského. Coriolanus má sice věhlas prvotřídního Shakespeara, ale pro svízele s lidovými scénami, pro nepřítomnost milostné zápletky i pro riskantně rozporné břímě nakládání tu titulní postavě se netěší úměrnému zájmu inscenátorů.

Brechta zaujala na hře nikoli tragédie velkého, leč humánními ctnostmi málo vybaveného jedince, nýbrž úloha, jíž se tam dostává lidovým masám a jejich mluvčím, tj. oběma tribunům lidu, problém tedy, který ho zaměstnával od počátku třicátých let, a který souběžně řešil i ve své předposlední dokončené, za jeho života už neuvedené hře Dny Komuny. Traduje-li se někdy, že řešení, k němuž Brecht po nesnadných transakcích s textem dospěl, znamená další znesympatičení titulní postavy (která kromě válečnické zdatnosti beztak už nevniká přitažlivostí) a idealizaci lidových postav a zvláště obou tribunů, kteří u Shakespeara nejsou ani andělé, ani lidé zvláště moudří, tedy je to přinejmenším hrubě povrchní. Brechtovi šlo o skutečné proporce lidových mas v dějinách. „*My, kdož chceme vypátrat všechno o plebejcích,*“ praví se v instruktivní stati Studium prvního vystupu Shakespeara Coriolana, což je velmi ojedinělý a důmyslný doklad o přístupu Brechta a jeho kolektivu ke studiu dramatického textu vůbec a Coriolana zvláště. Brecht zařadil plným právem tuto dialogickou stať do své Dialektiky na divadle, neboť je pravým opakem voluntaristického postupu; demonstruje vskutku dialektické rozmontování textu a vyvažování názorů, je to skutečné myšlení v trvalém pohybu.

V pozvolném procesu došli Brecht a jeho spolupracovníci k zjištění, že právě zobrazení lidových postav patří z dnešní perspektivy ke slabším Shakespeareova textu. I přibral si Brecht a jeho sbor na pomoc Shakespeareovy prameny, tj. Livia a Plutarcha, a svědomitě hledali, jak tuto složku obohatit, prohloubit. Patrně se to i v této nedefinitivní verzi zhruba podařilo, neboť hra už opravdu není – jako u Shakespeara – hrou jednoosou, hrou o velkém, apriori nesympatickém jedinci, nýbrž skutečnou tragédií, v níž titulní postava dostala protiváhu v reprezentantech lidu. Tím došlo k podstatnému posunu v ústrojení hry, přičemž zásahy do vlastního příběhu jsou vcelku nepatrné, celé pasáže zůstávají nezměněny a sledují text v překladu, o němž se praví, že je výhradně Brechtův. Tzv. lidové pasáže patří v tomto zpracování k rovnomocné složce hry, není to už víceméně abstraktní chór z dřívějších let, ale shluk lidí z masa a krve, nadšení i naivní, zbabělý i odhodlaný. Stejně tak oba tribunové lidé nejsou nalakováni na růžovo, jak se tvrdívá, nýbrž jsou sympatičtí i svou nerozhodností a vůdcovskou nezkušeností, ale zůstaly v nich ze Shakespeara i rysy demagogie a proradnosti. Zmizelo toliko zjevné intrikánství. V průběhu tohoto přesunu silokřivek i magnetických pólů dostala i postava Coriolanova rysy, které ho zlidšťují: pohrdá sice lidem, ale pohrdá stejně i formalitami, je nezřízeně bezuzdný, ale i bezuzdně upřímný...

Napětí mezi patricijí a plebejci trvá vlastně v kolísavé míře od začátku až do slavné řeči Coriolanovy matky v závěru. Právě v této řeči objevil Brecht se svým týmem po jejím „oklepání“ háček hry. To, že je slabší, než bývá u Shakespeareových monologů zvykem, poznaly už v minulosti představitelky matky a nahrazovaly to po svém. Brecht položil otázku, není-li monolog slabý záměrně. Nerozhodly-li jiné pohnutky než jen citové, než jen vztah syna k matce. I zasáhá radikálně do této řeči, zbavil ji žaluplných proseb a přidal jí argumentů, z nichž rozhodující je ten, že hrđina Marcius není ve „svém“ Římě už obávan, nýbrž nenáviděn. Tato skutečnost a vlastně už i zpráva o sjednocení patricijů s plebejci – to jsou fakta, která přiměla Marcia s vojskem Volsků odtáhnout. Závěrečný obraz (zasedání senátu) však opět naznačuje růst rozporů: Menenioví není ani dovoleno dokončit větu, v níž hodlal navrhnout, aby Marcius byl po své smrti oslaven jak se na hrđinu sluší, velmi střízlivá prosba Marciovy rodiny, opírající se o tradici, že pozůstalí směji nosit delší dobu smutek, je stroze odmítnuta a senát se zabývá dále svými denními záležitostmi. Tato tvrdost není tečkou smíru, nýbrž trojtečkou dalšího jítření. Lakoničnost tohoto konce, který Brecht celý připsal, není tedy tak jednoznačná, jak se některým badatelům zdá. Šťastným zásahem zmizel typický shakespearovský závěrečný „efekt“, kdy dosavadní nepřítel, tj. Aufidius, velí vypravit Marciovi důstojný pohřeb. Kolo dějin se otočilo, nahoře jsou ti, co byli dole, běh světa jde neřetně dál.

Fakt, že Brecht sice text Coriolana připravil zhruba do stadia, v němž mohl jít do prvních zkoušek, že jej potom však opustil a nechal až do smrti, tedy tři roky netknutý, mohl být způsoben vnějšími okolnostmi, tj. změnami v repertoárové skladbě, netušenými těžkostmi v obsazení atd. Musíme ovšem vzít v počet i možnost, že Brecht prohlásil, že je to „obrovské téma ještě na dlouhou dobu“. Na jedné straně lid, mocný, pozitivní, ale i váhavý a přízřubivý, na druhé straně veliký jedinec, jednostranně válečnický nadaný, ale ahumánní a asociální: jazyček těchto vah se ustaluje obtížně...

Jak známo, mají Shakespeareovy hry s antickými náměty aktuální politická východiska a zhusta aktuální aspirace. Pohnutkou Coriolana byla zřejmě sešská povstání, která vznikala roku 1607 a byla šlechtou tvrdě potlačena. Latentním cílem bylo rozjítřovat tyto otázky, které

„visely ve vzduchu“. Lid to neodnášel tak zle, jak se traduje. Už Goethe postřehl dvojnásobný fakt, že vlastně celým Coriolanem se vine nit zloby, že „lidové masy nechtějí uznat přednost lepší“. Heine poznamenává, že Shakespeare v této hře „jako vždy prokázal krajní nestrannost“. Pravdu má aristokrat i lid.

Brecht si zvolil Coriolana k adaptaci v letech 1951–52. Jeho úvahy se zprvu točily kolem uražené pýchy, aby v červenci 1952 dorazily k této fixaci: „*Silný jedinec vydřá společnost svou nepostradatelností. To je tragédie pro společnost. Ztrácí 1. tuto individualitu, 2. musí vynaložit značné prostředky ke své obraně. Ale především je to tragédie tohoto jedince, který se neprávem považuje za nepostradatelného...*“ Zdá se, že toto bylo přijato jako východisko, vše ostatní by se bylo dostavilo „na pochodu“ (jak o tom ostatně svědčí záznam debaty o prvním výstupu). Není vyloučeno, že k Brechtovým pochybnostem o schůdnosti úpravy a k přerušení prací přispěly berlínské události roku 1953: bezprostřední společenská zkušenost nutila k novému promyšlení a – hypotéza jistě – k odstupu. Když se deset let poté ujali Brechtovi žáci znovu práce na Coriolanovi, vypracovali nezapomenutelně především bitevní scénu, jejíž řešení (i textové dovršení) ponechal Brecht otevřeně, a přidali touto exhibicí vlastně nová aktiva na misku Coriolanovu. Je to „*velká dramaturgická svorka, která drží celý komplex pohromadě*“. Vítězem je jistěže lid, plebs, ale jeho svár s patricijí je druhou latentní tragédií, kterou tragédie první, Coriolanova, ovšem co do vehementní teatralnosti silně překrývá. Textově pracoval kolektiv Berlínského Ansámblu metodou koláže, tj. používal i úryvků a postupů z jiných Shakespeareových her. U pasáží, které Brecht nepřeložil, použili inscenátoři starobylých prozaických překladů z konce 18. století. Svůj záměr vyjádřili takto: „Hra ukazuje na začátku velkolepé válečné plány vrchnosti a končí mírovými plány poddaných.“

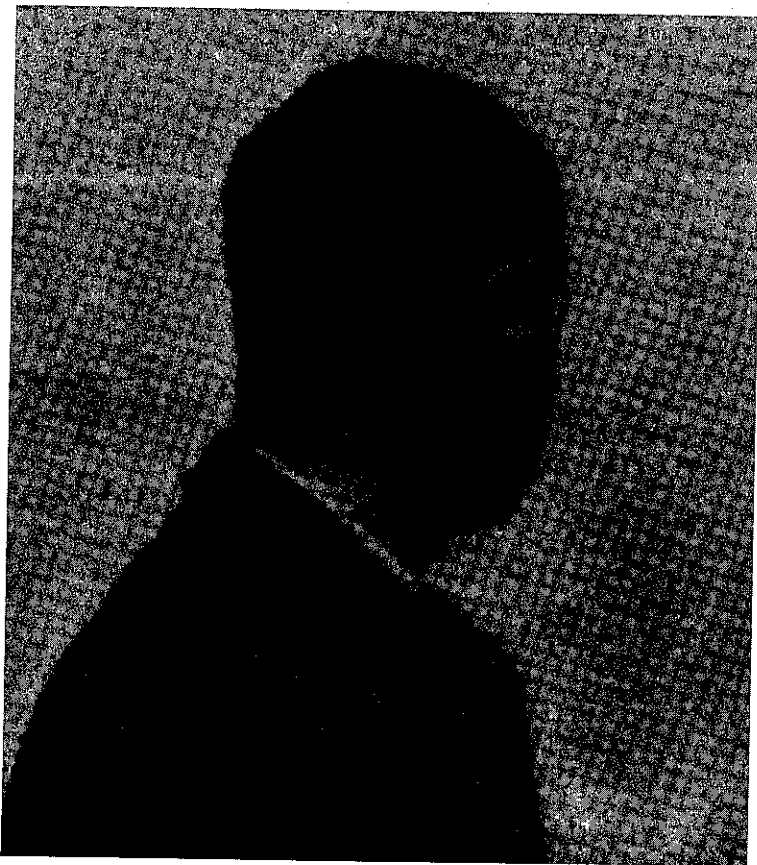
Nejsme věšci. I nemůžeme tvrdit, zdali Brecht by byl tento výklad schválil. Byl by však jistě souhlasil s artistností inscenace, která vychází nejen z jeho textu, ale domýšlí a dotváří jej v jeho smyslu: směrem k požitku ze hry i z myšlení. Z myšlení jako hry.



Ani na sám závěr nepodnikneme pokus o přesné vymezení toho, co je u Brechta adaptace, co pouhá úprava, co „ryze původní hra“ atd. Bylo by to počínání odsouzené k marnosti. Ten, jenž záměrně rozkolísával kategorie, jenž se pohyboval v pomezích revrech a navíc ještě se zařizem mál a mystifikoval, by takový klasifikační pokus ostatně shledal i zpozdilým.

Kromě sedmi her, které v tomto svazku figurují pod vinětou Adaptace a s nimiž je Brecht zčásti spjat i jako režisér, existují či existovaly ještě další dramatické texty, které nesou stopy Brechtovy ruky, a to možná i ve větší míře, než si dosud myslíme. Zčásti je tato práce dokonce anonymní, tak u Dumasovy Dámy s kaméliemi (jako přátelské gesto vůči režisérovi) nebo zvláště u Švejka (kvůli autorským právům, která měli Max Brod a Hans Reimann – sám režisér Piscator tuto adaptaci vždy spojoval s Brechtem, Brecht ji považoval za svou „čistou montáž“). Některé z adaptací vypliví možná ještě archívy, doufejme, že tomu tak bude zvláště u „Pastora Ephraima Magnuse“ od Hanse Henného Jahhna (podle Bronnena autor hry svůj text na jevišti téměř nepoznal), u obou rozhlasových shakespearovských adaptací a u Websterovy „Věvodkyně z Amalfi“, kterou upravoval za amerického exilu spolu s H. R. Hayem a W. H. Audenem pro Elisabeth Bergnerovou a která prý existuje jen v anglické verzi. Také úprava (= stažení) Hauptmannových her Bobří kožich a Červený kohout, do níž dává nahlédnout

spis Divadelní práce, je zásah velmi radikální a důsledný. Zdá se, že jedním z posledních Brechtových adaptátorských plánů bylo Beckettovo Čekání na Godota, hra, která na Brechta hluboce zapůsobila. Měl to být bezpochyby opět radikální „protinávrh“, tedy nová původní hra, odrazivší se toliko od předlohy – tak jak tomu bylo kdysi u Brechtovy prvotiny, jeho fascinativního Baala. Tento antibeckettovský záměr na samém sklonku jeho dráhy dovršuje mnohovýznamný impozantní oblouk jeho díla, které směřuje k jistotě, že „*osudem člověka je člověk*“.



Epilog

Zacházet s Brechtem znamená narážet si každým krokem čelo o hranaté paradoxy. Byl experimentátor, leckterá jeho práce je tudíž „pro nemnohé“, ale zároveň je i autorem „šlágru století“, to jest Morytátu o Mackie Messerovi z Krejcarové opery. Skeptikům, kteří pochybovali o možnostech divadelního zobrazení dnešního světa, odpověděl okřídlenou, ale trvale zpochybovanou větou: „*Dnešní svět se na divadle zobrazit dá, ale jenom tehdy, chápeme-li jej jako změnitelný*“. Věřil tedy v moc umění měnit svět. Věřil i ve vědu, ve všemoc „vědeckého století“. Ale v téže době, to jest roku 1955, také řekl: „...*stojíme teď, jak nás ujišťují ohromení vědci, před možností nadobro zničit planetu, sotva jsme ji udělali obyvatelnou*“. Od roku 1928 do roku 1953 se považoval za marxistu, zlobil a rozčiloval však napravo i nalevo. Za výmarské republiky, v exilu skandinávském i americkém, v někdejší Německé demokratické republice, která mu sice velkoryse poskytla divadlo, ale trvale ho klepala přes prsty.

Kolem roku 1930 Brecht vymyslel a v šesti sedmi hrách i jevištně realizoval jeden z nejdůmyslnějších systémů divadla 20. století. Ty hry se zatracovaly pro svůj „litinový styl“ anebo (většinou bez čtení) jen proto, že měly přídomek „naučné“, „školní“ či „didaktické“. Brecht odpůrcům odpověděl, že jsou to prostě „*výlučná cvičení mrštnosti pro jakési atlety ducha*“ a že jsou určena divadelním souborům, nejméně ochotnickým nebo školním. Toto metodicky mimořádně důsledné období brutálně přerušil fašismus, o podobné formy divadla však – poučeně i nepoučeně – usilovaly další generace divadelníků s cílem všestranného vtažení publika do hry, to jest do pohybu myšlení. Z pasivních posluchačů a diváků se měli stát aktivní producenti, kteří pouze „*nepřijímají*“, nýbrž i vysílají. Divadlo je pak otevřené nejenom vůči zdánlivě nedivadelním textům, ale i scénograficky, filosoficky, politicky...

Brechtovo dílo se neprosazovalo nijak snadno, musilo nejednou překonávat dlouhodobý odpor. I hry dnes světoznámé, ba populární, nesetkávaly se s nijak pozitivním ohlasem: co je vskutku nové, vždy naráží. Kavkazský křídový kruh, klasický příklad toho, co Brecht nepříliš šťastně nazval epickým divadlem a co chtěl na sklonku života nahradit jiným termínem, se zprvu setkal s velmi rozporným ohlasem. Započala hotová „*bitva kritiků*“, v níž se hovořilo o „*slepé uličce*“ Brechtova pojetí, o jeho pohrdavém přístupu k německé divadelní tradici, o politické pochybenosti. Emocionálně pronikavé scény se např. odbyly jako neživotné a „*nedramatické*“ kalkulace. Hra Matka Kuráž a její děti byla, pro změnu v Polsku, pranýřována jako křečovitý expresionismus a role němé Katrin jako odporná a nechutná. Dobrý člověk ze Sečuanu se chápal jako nesrozumitelný extrakt nevyzkoušených scénických postupů, Život Galileův jako předialektizovaný dramatický esej, Pan Puntila a jeho služebník Matti naopak jako jednostranná agitka. Opera Lukullovo odsouzení musila být dokonce stažena a směla se krátkodobě vrátit na jeviště berlínské opery teprve po úpravách. Brecht, autor eseje Pět obtíží při psaní pravdy a ctitel Haškova Švejka, si při tom ovšem počínal podšitě, listivě – rozporný ohlas však nepřekonal. A snad ani překonat nechtěl.

Jisté je, že Brechtův verš (jemuž on říkal „*nerýmovaná lyrika s nepravidelnými rytmy*“ a jemuž dnes říkáme „*gestický volný verš*“) pronikl do poezie mnoha národů, že jeho dramatické

texty i jeho režijní metoda zasahovaly nevypočítatelně do cest nového divadla. Hrály se i texty, které Brecht nepsal pro divadlo, nýbrž jako dialogizovanou prózu pro tiché čtení (např. finské Hovory na útěku nebo teoretizující Koupě mosazi), v enormě rozsáhlé a editorsky vešpleťité pozůstalosti se nalézaly a snad ještě i nalézají nové verze fragmentů her a projektů – a inscenovaly se, nejednou objeveně!

Brechtovo dílo bylo a je nepřehledný rezervoár myšlenek a nápadů přímo provokujících tvůrčí invenci, ponoukajících při tom však k nepietnímu zacházení s tímto klasikem 20. století. Podívejme se, jak on si počínal, když adaptoval klasiky a zpřesněme: ...ponoukajících k brechtovsky nepietnímu zacházení s Brechtem. Jenž, podoben středověkým mistrům, čerpal bez sebe-menších skrupulí ze všech kultur celého světa, převracel stará i nová díla, polemizoval s nimi a nebál se ani pomezí pamfletu. „*Duchovní vlastnictví*“ považoval za pozůstatek 19. století a když mu kdosi vyčetl, že nějaký motiv nebo gag převzal odjinud, odpověděl se smíchem: „*Shakespeare byl taky zloděj!*“ Studenti berlínské Vysoké školy umělecké inscenovali ke stým Brechtovým narozeninám pásmo, v němž jeho metodu, ale i jeho život, zvláště vztah k ženám (ale i vztah žen k němu!) podrobili sarkastické pitvě, někdy až kruté a jednostranné. Použili k ní však snad všech brechtovských divadelních postupů a prostředků, takže tragikomické dílko vyznělo koneckonců jako svérázný hold Brechtovi. V jedné pozdní básni Brecht napsal:

*Nepotřebuji náhrobek, ale
Budete-li nějaký pro mne potřebovat
Rád bych, aby na něm stálo:
Přicházel s návrhy. My
Jsme je přijímali.
Takovýmto nápísem byli bychom
Poctěni všichni.
Dodejme k závěrečnému trojverší jen dvě slova.
Přicházel s návrhy. My
Jsme je přijímali
I nepřijímali.
Takovýmto nápísem byli bychom
Poctěni všichni.*

Zvedají se ovšem a zvedat se budou otázky: Přežije Brechtovo dílo rok 2000? Neří přece jen příliš poznamenáné bludem marxismu? Budou se jeho hry nadále hrát? Budou na ně lidé chodit? Budou se jeho básně číst?...

Navzdory řečem o byvším klasikovi a dalším nehistorickým nedorozuměním při pokusech o výklad jeho díla, při úvahách o síle a dosahu jeho experimentů, při sporech o tom, jak dnes uvádět jeho hry, navzdory dogmatickým „*ochráncům*“ jeho dědictví, navzdory módně senzacechtivým kampaním, pomlouvám a nesmyslům je pořád dost a dost trvale proměnného konkrétního textu pro naději, že Bertolt Brecht bude u nás i jinde – věren svému záviděníhodnému údělu – zlobit a rozčilovat dál. A budou k nám od něho docházet vzkazy takového druhu:

„*Pan Keuner nebyl pro loučení a vítání, nebyl pro jubilea a oslavy, nebyl pro dokončení práce a zahájení nové životní éry, nebyl pro zúctování, pro pomstu, pro konečné soudy.*“

(IX)

BRECHT A ČESKOSLOVENSKO Rudolf Vápeník

Že tvorba Bertolta Brechta vděčí za leckterý popud také naší zemi, je dnes již celkem známo, přičemž nejde ani tak o odraz československých historických událostí jako spíš o autorův obdivný vztah k některým dílům našeho písemnictví, vyúsťující v druhé polovině třicátých let dokonce ve výrok, že dává moderní československé literatuře jako celku přednost před všemi ostatními měšťáckými literaturami. Co ovšem Brechta k takovému závěru vedlo, zůstává – až na nespočetněkrát proklamované zaujetí Haškovým Švejkem – namnoze utajeno. Je totiž dán i obdivem pro Bezručovy Slezske písně, které v překladech Rudolfa Fuchse tvořily po patnáct let Brechtova vyhnanství součást jeho literárních zavazadel a ovlivnily nejednu báseň jeho sociálně zaměřené lyriky, jak dokládá i Balada o vdovách z Oseku, verše navíc s českou tematikou. A Brechtův obdiv patřil rovněž naší lidové poezii, kterou mu nezprostředkovaly jen převody F. C. Weiskopfa, ale také skladatelé Hanns Eisler i autor souboru slovenských lidových písní Béla Bartók, takže podle Ludvíka Kundery z ní dokonce chtěl sám něco přeložit.¹⁾ Že Brechta ovšem k citovanému výroku o naší literatuře přiměl vedle vlivů vysloveně české proveniencce též jeho vztah k některým pražským německým spisovatelům patřícím podle něho do tehdejšího kontextu našeho písemnictví, a to především k Franzu Kafkovi a E. E. Kischovi, je nepochybné.

Haškův Švejk

„*Kdyby mě někdo vyzval, abych vybral z krásné literatury našeho století tři díla, jež se po mém soudu stanou součástí světové literatury, zvolil bych jako jedno Haškovy Osudy dobrého vojáka Švejka,*“ napsal Brecht ještě nedlouho před smrtí a už jen historie, jak k jeho seznámení s Haškovým dílem došlo, není bez zajímavosti.

Vše začlo tím, že Švejkovy příhody našly záhy po tom, co se Hašek svým svérázným způsobem pustil do jejich vydávání a kolportování, nadšeného čtenáře také v dr. Maxu Brodovi, známém německém spisovateli a propagátoru českého umění, působícím tehdy jako kulturní referent na našem předsednictvu vlády. Napsal o nich nejen obdivnou recenzi srovnávaje jejich autora se Cervantesem a Rabelaisem, ale začal se zabývat také myšlenkou propůjčit Švejkovi po vzoru Longenovy Revoluční scény německou jevištní podobu. Zajistil si proto právo na dramaturgii a jakmile překlad G. Reinerové-Straschnowové vyvolal i v Německu příznivou odezvu, pustil se s kabaretistou H. Reimannem do práce a předložil její výsledek berlínskému režiséru Erwinu Piscatorovi. Jenže tomu se sice líbil Haškovův román, nikoli však Brod-Reimannova hra, která podle něho již neměla s Haškem mnoho společného a byla jen „pseudokomická důstojnicko-pučáckou fraškou... z níž se Haškova satira úplně vytratila.“ Pověřil proto své spolupracovnický Brechta, Gasbarru a Lanii, aby se sami zpracování předlohy ujali, přičemž podle všeho největší podíl na úpravách připadl tehdejšímu Piscatorově dramaturgu Brechtovi. Poněvadž však práva divadelní realizace vlastnil Brod s Reimannem a hrozilo nebezpečí jejich protestu, rozhodl se Piscator uvést 23. 1. 1928 hru pod jejím jménem, pročež od té doby dochází k paradoxní situaci, že si na autorství dramaturgické dělají nárok představitelé obou týmů: Brod i Brecht. A tak se můžeme dočíst nejen v Brodově autobiografii o „skvělé Piscatorově premiéře Brodovy a Reimannovy dramaturgické“, ale také v Brechtově deníku z roku 1943 o „Švejkovi, kterého jsem napsal kolem roku 1927.“ Přičemž ovšem nutno poznamenat, že úspěch představení, které vešlo natrvalo do dějin německého divadelnictví, nelze připsat pouze Brechtovi, který z Brodovy jen zábavně podfvané udělal aktuální, ostře protiválečnou hru. Zasloužil se o něj stejně také Piscator, jemuž se mimo jiné použitím běžícího pásu podařilo dosud nezvyklou měrou „rozhybat“ jeviště, a zasloužili se o něj významnou měrou rovněž výtvarník George Grosz a představitel titulní role Max Pallenberg.

Pozoruhodné je, že zaujetí Haškovým Švejkem i neobyčejně příznivá odezva jeho první německé jevištní realizace měly pak za následek, že Piscatora ani Brechta myšlenka na nejrůznější způsoby další exploatace Haškova románu po celý život už neopustila a že se stala zvlášť přitažlivou za jejich politického exilu a po vypuknutí 2. světové války. Svědčí o tom již Piscatorova korespondence s Brechtem z let 1933 až 1937, kdy Piscator napřed v Moskvě a později také v Paříži a posléze v New Yorku sondoval půdu pro švejkovský film a kdy se Brecht snažil odvlivnit jeho exposé připomínkami.²⁾

Jenže když sešlo z natočení filmu v Sovětském svazu i ve Francii, neutvářely se podmínky pro jeho uskutečnění příznivěji ani na dalších štacích Piscatorova vyhnanického putování. Jeho filmové plány, stejně jako plány jevištní ztroskotaly postupně také na druhé straně oceánu, kde časem zakotvil a kde se v roce 1939 dokonce stal ředitelem Dramatic Workshopu na New School for Social Research, nabízející tu místo též dosud ve Finsku uvízlému Brechtovi, jehož rovněž ani ve Skandinávii neopustily myšlenky na Švejka, odrážející se ostatně postojem, tónem i dialektikou v nejedné tam vzniklé hře, jako v Matce Kuráži nebo Panu Puntilovi, a také v Hovorech na útěku nebo v Keunerovských historkách.³⁾

Mezi těmi, kteří se pokoušeli Piscatora zbavit iluzí, že by se právě ve Spojených státech dalo uskutečnit, co se v Evropě nepodařilo, figuruje ostatně i jeho bývalý spolupracovník při berlínskému uvedení Švejka, malíř Grosz, usídlený od roku 1932 v USA, jehož chtěl vedle Brechta a úspěšného skladatele hudby k Žebrácké opeře, Kurta Weilla, získat pro své

záměry. Varuje Piscatora už v květnu 1935 slovy: „Za prvé tady Tebe nikdo nezná a o Švejkovi zaslechlo leda pár bývalých návštěvníků Evropy, kteří 1927 zavítali do Berlína. Skupiny, které by se tu v New Yorku případně o Švejka zajímaly, jsou zcela bez vlivu ... a především bez peněz. Jsou to slušní, sentimentální idealisté s dobrou vůlí, ale to je vše ... A mezi námi: Nejsem ani zvlášť přesvědčen, že by Švejk u amerického publika uspěl... Neděj si tedy zbytečné naděje.“

A před riskantním podnikem varuje i Wieland Herzfelde, vydavatel Brechta, jenž 1933 přechodně přenesl své berlínské nakladatelství napřed do Prahy a pak do Londýna. Ale Piscatora nedokáže nic odradit. Vyjednává dál s různými agenturami, koresponduje s právním zástupcem Haškových dědiců J. Löwenbachem a seznamuje se všemi svými nápady také Brechta, který ho samozřejmě ujišťuje, že je kdykoli ochoten na Švejkovi s ním znovu spolupracovat. Což potvrzuje už jeho připomínky k Piscatorově pařížskému nástinu filmového Švejka: „Pročetl jsem návrh na film o Švejkovi bedlivě a samozřejmě vidím, o co Ti jde. Válka se musí jevit jako něco za vlasy přitaženého, záměrného, nepopulárního, „neospravedlněného“, aby Švejk mohl skutečně reprezentovat lid. To je nepochybně správné. Ale pak by začátek musel být vážnější, neoperetní, zosnování války se nesmí uvést v posměch, musí být něčím strašným, co klidnou, pokojnou Švejkovu kreaturu postihuje. Poetickými obrazy nutno ukázat mír, který se narušuje... Vlastní Švejkova dobrodružství není těžko filmově ztvárnit. Návrh v tom není špatný, ale vše se musí stát ještě ostřejším a lehčím...“ Připomínky, které zase přimějí Piscatora, aby Brechtovi, tehdy dosud žijícímu v dánském Skovbostrandu, odpověděl, že jeho rady jsou sice „jako vždy moc pěkné a správné ale, ale... Kdyby se dalo přistupovat k práci s kritériemi, kterými Ty ji posuzuješ. Prostá ‚pravda‘, prosté smýšlení se přece vůbec nežadá. Jeden filmový podnikatel říká ‚Vaše exposé je příliš politické a burleskní‘, jiný ‚Postrádám ty a ty scény z originálu Švejka‘. Přitom sami nevědí, co by chtěli a především nevědí, co by chtělo publikum...“

Že různost stanovisek obou divadelníků ve spojení s překážkami, které se realizaci jejich plánů stavěly v cestu, musely časem vést k jistému ochlazení přátelských styků mezi Brechtem a Piscatorem, je pochopitelné. Projevilo se hlavně poté, co se i Brechtovi podařilo získat americké vstupní vízum. Zatímco se Piscator snažil dostat poněkud zaktualizovaného Švejka na některou z divadelních scén Brodwaye, dovídá se ke svému překvapení, že se podobnými plány v Hollywoodu zabývá rovněž Brecht, jenž navázal spojení s taktéž do Spojených států emigrovaným divadelním podnikatelem Aufrichtem, který kdysi v divadle na berlínském Schiffbauerdammu uskutečnil premiéru jeho Žebrácké opery. I ten totiž uvažuje se skladatelem Weilem o Švejkovi, a to formou muzikálu, který by podle něho nejspíš odpovídal americkému vkusu. A Brechta nápad zaujme natolik, že ještě za jednání v New Yorku v květnu 1943 načrtne fabuli⁴⁾ a že si při návratu do Kalifornie zapíše do deníku: „Když čtu ve vlaku starého Švejka, jsem znovu uchvácen tím obrovským Haškovým panoramatem, nefalšovaně nepozitivním postojem lidu v něm, lidu, který je prostě jediným pozitivem a proto nedokáže být „pozitivní“ k ničemu jinému. Švejk se za žádných okolností nesmí stát protřelým, lstivým sabotérem. Je toliko oportunistou nepatrných oportunit, které mu zbyly. Přitakává upřímně danému, pro něho tak zhoubnému pořádku, pokud vůbec přitakává nějakému pořádkovému principu, dokonce nacionálnímu, s ním se střetává jedině v podobě útlatku. Jeho moudrost je zpřevracující. Jeho nezničitelnost způsobuje, že se stává nevyčerpatelným objektem zneužívání a zároveň živnou půdou „osvobození.““

Aufricht tedy získá od zastoupení československé vlády v New Yorku právo dramatiny, uzavře s Weillem i Brechtem smlouvu a má Brechtův návrh zakrátko na stole. Jenže Weillovi, který se už předtím pokusil zpracovat švejkovskou látku s americkým autorem P. Greenem, se Brechtem předložená koncepce přejímající místy téměř doslovně úryvky z Haškova románu, nezamlouvá, neboť má dojem, že by na zkomercionalizovaných jevištích neuspěla. Proto se Brecht posléze rozhodne, že podle fabule vypracuje vlastní hru – Švejka za druhé světové války, v níž by podle jeho úvah mohl za Piscatorovy režie převzít titulní roli Peter Lorre, Brechtem obdivovaný epický herec maďarského původu, a hospodskou od Kalicha hrát slavná Jenny z berlínské Žebrácké opery, Weillova manželka Lotte Lenya.

Prostřednictvím československého konzula v San Francisku pak získává autorská práva i Brecht a již 24. 6. 1943 si poznamenává: „V podstatě jsem se Švejkem hotov. Protějšek k Matce Kuráží. Ve srovnání se Švejkem, kterého jsem psal kolem 27 pro Piscatora – čistá montáž z románu – je nyní (z druhé světové války) notně ostřejší, jak to vyžaduje skutečnost, že dlouhodobou tyranii Habsburků vystřídala nacistická invaze.“ A 12. 7. 1943: „Mluva hry se podstatně liší od mluvy německé knihy Haškovy.⁵⁾ Jsou do ní zapracovány jiho-německé prvky a gestus je v leccem jiný. Proto by např. bylo pochybené v tomto kuse „bemáglovat“, což znamená, že intonace nemá být česká.“ Mimoto pověřuje Brecht svou spolupracovnicí Berlaovou, aby se optala toho času rovněž v Americe žijícího bývalého šéfredaktora Prager Presse Arne Laurina, jak by se mohl dostat k českým lidovým písním v anglickém překladu. „Zařadil bych pak některé do Švejka. (Nevydal snad nějaké Bartók?) A ještě něco: Nevytvořili Češi v USA (Chicago) nějakou odnož angličtiny podobnou jejich odnoži němčiny?“

Americký překlad své hry potom Brecht svěřil básníku A. Kreymborgovi a je s ním ze začátku spokojen, vědom si obtížnosti textu (hra je psána dialektem a několika výrazům a vět-ným konstrukcím neporozumí hned ani Němci, zvláště ne ti ze severu), ale časem přece jen objevuje na práci různé nedostatky, které se snaží se synem Stefanem a přáteli odstranit. Nakonec však dá navíc pořídit ještě překlad další, s nímž pak seznamuje i slavného představitele amerického Galileiho, Charlese Laughtona, který je prý hrou nadšen.

Švejk za druhé světové války je tedy na světě, jen jedna z nejkrásnějších Brechtových písní, ovlivněná francouzským šansónem Au fond de la Seine, Píseň o Vltavě dosud chybí, optimistické verše napsané v době, kdy nacistická pěst nejtvrději dopadala na české země, píseň, která jistě bude patřit také mezi Brechtovy básně nám nejbližší, byť si o ní ještě 4. 9. 1943 postěžoval: „Nejsem s to ji napsat. Mám obsah a verše, ale celek není k ničemu. Občas si tak trochu uvědomuji, co to je agonie nenadaných.“ Po četných zavržených pokusech však dospívá k verzi, která si jistě zaslouží, aby v překladu Ludvíka Kundery byla i tu znovu oci-tována, byť i Radko Pytlíkovi připadá „nostalgická“, Haškově humoru stejně cizí jako do hry vsunuté motivy milostné:

*Na vltavském dně se kameny valí,
Je v Praze pohřben císař nejeden.
Nic netrvá věčně, ať velký či malý.
Dvanáct hodin má noc, a pak přijde den.*

*Časy se mění, zhola nic věčné není,
Obrovské plány mocných nejsou bez hranic.
Ať jen chodí jak kohouti zkrvavení -
Vše mění se, násilí nezmůže nic.*

*Na vltavském dně se kameny valí,
Je v Praze pohřben císař nejeden.
Nic netrvá věčně, ať velký či malý.
Dvanáct hodin má noc, a pak přijde den.*

Weill, který k této písni i k ostatním měl napsat hudbu, však s prací nikterak nespěchá. Trvá totiž na tom, že hra musí poskytnout nejen víc hudebních možností, ale že by ji také měl přeložit v Americe známější autor a uvést proslulejší producent. Brecht proto nabídne hudební spolupráci skladateli Eislerovi, který ji ovšem za použití melodií českých lidových písní i Smetanovy Vltavy dokončí také až po Brechtově smrti.

Ani protektorátně zaktualizovaný Švejk však nesplní naděje, které Brecht do něho vklá-dal – obavy různých jeho i Piscatorových přátel, že téma americké manažery dost nezaujme, měly své oprávnění. A tak až po válce, ale ještě před Brechtovým návratem do Německa, začí-nají některá divadla projevovat zájem na uvedení. Jenže Brecht, jemuž se doba pro hru teď už nezdá dost vhodná, odmítá souhlas s odůvodněním, že dílo ještě nedostalo konečnou podobu.

Teprve v roce 1955 začíná pomýšlet na vlastní inscenaci, neboť zatím už disponuje vlastním divadlem na berlínském Schiffbauerdammu i herci, kteří mají předpoklady pro zvlád-nutí pro ně nezvyklých požadavků epického divadla. Rozpačitý je jedině v obsazení hlavní role a jako jedno z řešení mu tane na myslí i možnost svěřit ji českému představiteli, přičemž uvažuje především o Janu Werichovi,⁶⁾ kterého poznal v Americe a který se mu ostatně zdál také vhodným interpretem Puntily. Obrací se proto na autora těchto řádků se žádostí o pro-zkoumání možností a posílá mu zároveň rukopis dosud tiskem nevydané hry k nahlédnutí. A při tom se ukáže, že se jeho Švejk od Haškovy předlohy neliší jen základním pojetím (pro Brechta je prostě prostomyslným člověkem, který má za ušima), nýbrž že mimo originál poněkud zkreslující závislosti na německém překladu obsahuje také některé věcné omyly pochá-zející z dramatikovy nedostatečné znalosti poměrů v tzv. protektorátě, ačkoli podle američ-kého brechtovského badatele J. K. Lyona vedl o nich rozhovor „s bratrancelem prezidentem Benešem“ a s českým filmovým režisérem Gustavem Machatým, jak vysvítá ze zpřístupněných materiálů FBI, která všechny Brechtovy americké počiny od začátku bedlivě sledovala.

Proto dochází v říjnu téhož roku k Brechtově schůzce s českým informátorem, při níž sice svou interpretaci švejkovského typu obhajuje, ale zároveň si uvědomuje, že přece jen bude muset v zájmu větší přesvědčivosti leccos ve hře změnit. Přeruší tedy přípravné insce-nační práce a vyžádá si zevrubnější připomínky. Ty ho však již zastihnou v období nemoci a horečných příprav k berlínské premiéře Galileiho. A tak se stane, že Brecht už neuskuteční nabízenou návštěvu Prahy, aby tu zhlédl právě hranou inscenaci Švejka v Burianově divadle a poznal také Rudolfa Hrušínského, jemuž je svěřena titulní role v chystaném filmu Karla Steklého, a že v den Brechtovy smrti zůstává tedy mezi nedokončenými pracemi i jeho Švejk za druhé světové války. Německý text, který se posmrtně vydává, představuje proto pouze

původní nehotové Brechtovo znění, na několika místech podle českých připomínek upravené především vydavatelkou jeho spisů Elisabeth Hauptmannovou. K provedení větších oprav již nedošlo. Při kritickém hodnocení kusu nelze ovšem ani zapomenout, že všechny Brechtovy dramatické „pokusy“ nabývaly konečné podoby vlastně až za zkoušek, za součinnosti všech, kteří se na jejíž realizaci podíleli.

První provedení hry potom uskutečnilo začátkem roku 1957 varšavské Armádní divadlo. Vycházelo z původní, neupravené verze a Brechtův pokus „překonat nacistický děs výsměchem“ měl u publika celkem úspěch, ačkoli hra jistě nepatří mezi jeho nejlepší díla a výhrady kritiky, která si uvědomila neopakovatelnost Švejka rakousko-uherského postoje, byly za zcela změněných podmínek nacistického Německa oprávněné. Přesto se ovšem i následná představení, jako Strehlerovo 1961 v milánském Piccolo teatro setkala s příznivou odezvou a pinila na Západě přes nehotovost předlohy neoddiskutovatelně kladnou politickou funkci.⁷⁾

Na závěr tohoto jen náznakového pokusu o zachycení Brechtova vztahu k Haškovi by si asi zasloužila pozornost také otázka, kterou Pytlík nadhodil již v časopiseckém článku po zhlédnutí Brechtova Švejka za 2. světové války, inscenovaného poprvé se značným ohlasem na Silvestra 1962 rovněž Berlínskými ansámblem. Totiž, zda se hrou nejen podařilo najít dramatickou zkratku pro Švejkovu epiku, která podle recenzenta je klíčem Haškova zobrazení, nýbrž zda je navíc oprávněný i závěr, že mezi epikou Haškova románu a zásadami Brechtem proklamovaného epického divadla existuje přibuznost – myšlenka, která se znovu objevuje také v Pytlíkově knížce Jaroslav Hašek a Dobrý voják Švejk, v níž po vypočetění hlavních znaků Brechtovy divadelní teorie dochází opět k přesvědčení, že tomu tak je, že se tyto zásady opravdu „podobají epickým principům Haškova románu.“ Neboť ani Hašek „nepočítá s předváděním emocí“, také on „záměrně vytváří dojem, jako by se skutečnost odvíjela sama od sebe, jako by byla pouze epicky explikována a demonstrována“ atd. Nabízí se tedy otázka, zda Brechtovo téměř nepřetržité zabývání se Švejkem nevyvěrá mimo jiné též z uvědomování si spřízněnosti jím vyvíjených teoretických zásad se zásadami Haškem ve Švejkovi prakticky použitými. Zda pak Haškův způsob zobrazování třeba Brechta při stanovení těchto zásad dokonce inspiroval, těžko zatím tvrdit. Napříště by i taková úvaha ovšem zaslouhovala pozornost.

Poznámky

1) Podle rozhovoru s Brechtem (Německé portréty, Praha 1956) – Odraz tohoto zájmu možno vysledovat třeba v jeho Švejkovi za 2. světové války, jak ukazuje např. píseň Domažlická brána, pěkně malovaná, nebo v Kavkazském křídovém kruhu, v němž se formou čtyřverší objevuje doslovný překlad moravsko-slovenské písně Až já smutný půjdu na tú vojnu.

2) V této souvislosti budiž připomenuta i Piscatorova návštěva Prahy v roce 1933, kdy se mimo jiné snažil získat pro roli Švejka Vlastu Buriana – nápad, který se tenkrát zdál kdekomu dost absurdní, ačkoli bylo známo, že o tom již kdysi uvažoval Longen. Zafixovanost Haškovy postavy podle divadelních a filmových představitelů jakož i Ladových kreseb a odlišnost Burianova hereckého naturelu se prostě nekryly s Piscatorovým dojmem, že by právě Burian, tehdy už mezinárodně proslulý svým C. a K. polním maršálkem, mohl být ideálním interpretem Švejka.

3) Brechtovo trvalé zaujetí Haškovým románem dokládají také válečné vzpomínky herce V. Tauba: „Brecht mi vnukl myšlenku předčítat ze Švejka. Byla to jeho zamilovaná kniha a do rámce večírků pro německé a rakouské emigranty a jejich švédské přátele zařadil i několik kapitol ze Švejka, které pro mne vybral a zkrátil. Po vystoupení mi pak řekl: „A to teď dělejte v různých řečech“. Nápad jsem uskutečnil. Předčítal jsem Švejka Švédsky i pro uprchlíky z Dánska a Norska, česky na večírcích československé kolonie, anglicky pro válečné zajatce vyměněné v závěru války za německé, a mokrát německy“ – tradice, již Taub zůstal věrný také po válce, když ze Švejka předčítával posluchačům v NDR a kdy nakonec Haškově nesmrtelné postavě propůjčil svůj herecký um i v inscenaci hamburského Schauspielhausu. Proč si Brecht 1955, kdy chystal Švejka s Berlínskými ansámblem, při hledání vhodného herce pro titulní roli, již nevzpomněl na Tauba, zůstává záhadou.

4) Český překlad vyšel 1967 v Tvorbě.

5) Německému překladu Gr. Reinerové se výtýkají různé nedostatky, především že používá němčiny pražského maloměstáka ze začátku století místo rozšířené mluvy nižších lidových vrstev, čili jak to charakterizuje haškolog R. Pytlík, že ztotožňuje „Švejkovu řeč s Kleinseitner Deutsch, s jazykem dvojjazyčně mluvících vrstev pražských“, že nahrazuje „komický moment jakousi „špatnou“ němčinou, kterou mluvili např. čeští řemeslníci ve Vídni nebo české služky v pražských německých rodinách“. Čímž výčet kazů ovšem nekončí, nýbrž je znalci ještě rozšiřován třeba o zjištění, že se překlad navíc vyznačuje mnohými doslovnostmi, že oslabuje některé charakteristické vulgarismy apod. Překlad Reinerové však přes tyto nedostatky u německých čtenářů uspěl a stal se dokonce nejednou i předlohou translací do dalších jazyků, se všemi z toho vyplývajícími důsledky.

6) Stejný nápad měl prý už Piscator, který se snažil 1935 v Moskvě Wericha získat pro titulní roli ve svém tehdy chystaném švejkovském filmu.

7) O jedině české provedení hry se v roce 1961 pokusilo Slezské divadlo Zdeňka Nejedlého v Opavě za režie St. Vyskočila a scény K. Dudiče, s K. Vochočem v titulní roli.

Franz Kafka

Podobně jako provázel Brechta po celá desetiletí román Haškův, přitahovalo a zaměstnávalo ho také dílo spisovatele sice nečeského rodu, ale jinak bytostně svázaného s naším prostředím, dílo pražského Němce Franze Kafky.

Podle Wernera Mittenzweia¹⁾ si ho Brecht vážil již v době, kdy buržoazní kritika ještě ani pořádně nevěděla, co si s tvorbou tohoto autora počít a kdy i někteří jeho přátelé pochybovali, že někdy pronikne za okruh rodného města. Dokládá to např. Brechtova zmínka z roku 1926, obsažená v Drobné radě ke zhotovování dokumentů, v níž doporučuje zacházet se starými divadelními klasiky jako s vetšími auty, jejichž hodnota je dána jedinečností jejich kovu, a kde prohlašuje, že kdyby se stejně radikální postup zvolil také u současné epiky, ukázalo by se po pěti minutách, že tato literatura neobsahuje téměř žádný opravdový epický materiál, s výjimkou Wedekinda a Kafky. Ba, Brechtovo zaujetí pro tohoto autora jde již tehdy dokonce tak daleko, že se zabývá myšlenkou zfilmovat jeho Proměny.

Z doby, kdy se Kafka stal módou, pak zřejmě pochází nedatovaná noticka nadepsaná Po zásluze o Franzu Kafkovi, zabývající se otázkou, kdo vlastně má právo se ho dovolávat. A dochází v ní k závěru, že by se všechny pokusy měšťáckých literárních kruhů vydávat ho za

jednoho z nich, měly té havěti písčíc nad i pod fejetonovou čarou zarazit případně i prostředky, jež svou účelností snad bývaly běžné jen v dřívějších barbarských dobách.

V jedné z prvních zevrubnějších poznámek z počátku třicátých let potom Brecht o Kafkovi prohlašuje, že do něho vidí jako do své kapsy. Je pro něho prorockým spisovatelem, který je ovšem v zajetí jediného tématu, jež by se dalo obecně nazvat údivem člověka, který cítí, že se ve všech vztazích začínají rýsovat obrovské proměny, aniž se těmto novým proměnám sám dovede přizpůsobit. A poněvadž si je neumí vysvětlit, je tento údiv spojen s panickou hrůzou, které je autor podle Brechta tak pln, že vůbec nic nedokáže zobrazit bez znetvoření v našem slova smyslu. Jinými slovy: všechno co popisuje, je výpověď o něčem jiném než o sobě. Proto prý také nalézáme u Kafky v podivných přestrojeních mnoho jen vytušeného, co v době vydání jeho knih bylo jen málokomu přístupné. A dodává: Fašistická diktatura vězela měšťáckým demokraciím takřka v krvi a Kafka popsal s velkolepou fantazií ... budoucí koncentráky, budoucí právní nejistotu, budoucí zabsolutnění státního aparátu, chmurný život spousty jedinců řízený nevyhovujícími silami. Všecko se jevílo jako tísnivý sen a bylo jako v tísnivém snu zmatené a neurčité.

Poněvadž však Brechtovy pokusy o hlubší výklad Kafky spadají časově také v jedno s jeho důkladnějším studiem marxismu, nabývají jeho soudy o něm zároveň na kritičnosti, což se zdá potvrzovat Fragment recenze končící slovy: „Vidím, že jsem v těchto několika řádcích, kterými jsem chtěl Kafku uctít, vypočetl mnoho nedostatků.“ Zároveň ovšem zdůrazňuje, že němečtí spisovatelé by si měli jeho díla bezpodmínečně přečíst, i když to nebude snadné, poněvadž bezvýhodnost jejich ladění je neobyčejně silná a ke všemu je třeba klíčů jako k tajným spisům. Nespatřuje v něm přitom sice nikterak žádoucí vzor, ale přece jen by tohoto spisovatele nerad viděl na indexu, neboť často nám spisovatelé slouží i chmurnými, temnými a těžko přístupnými díly, která nutno číst s velkým umem a s odbornou znalostí stejně jako ilegální tiskoviny, zatemnělé ze strachu před policií. S užitekem se dají číst i knihy plné omylů, obsahující cosi navíc.

A touto devízou se Brecht sám také v Kafkově případě řídil. Svědčí o tom i to, že ještě po válce, kdy se jednalo o Brechtovu účast na salcburských slavnostních hrách, pomáhal rakouskému skladateli Gottfriedu von Einemovi při práci na libretu podle Kafkova Procesu, jehož činoherní podobu Brecht krátce po návratu z Ameriky viděl u Barraulta v Paříži.

Poznámky

1) Viz Brecht und Kafka v knize Franz Kafka aus Prager Sicht (Praha 1963).

Egon Ervín Kisch

K pražským německým spisovatelům, jichž si Brecht vážil, patřil rovněž jeho o třináct let starší vrstevník Kisch. Svědčí o tom dopis napsaný ke Kischovým padesátinám slavným brzy po návratu z Austrálie Ochranným svazem německých spisovatelů 1935 v Paříži: „Existuje přece jen už pár lidí (kteří spatřují v literatuře cosi důležitého) a kterým se dá vykládat, že reportáž je literatura. Ale i u těch se z toho nesmí vyvozovat důsledky, jinak laskavě

udělený souhlas za trest opět stáhnou. Stačí například říct, že Vy jste větší spisovatel než – třeba XY (sem možno podle mého soudu dosadit jména většiny německých literátů) a lidé ihned začnou nevěřícně kroutit hlavami. A přece jsou Vaše hlediska významnější a hůře bychom se obešli bez toho, co jste napsal, než co napsal XY (atd. viz nahoře). Podle mne si lze pětinou Vašeho talentu vyčmárat Nobelovu cenu, pokud člověk ovšem současně nesdlí i Vaše smýšlení.“

Na rozdíl od Kafky poznal Brecht Kische ovšem nejen z jeho knih, nýbrž také osobně. K seznámení obou došlo podle všeho v době, kdy i „zuřivý reportér“ byl zapáleným ctitelem Thálie, kdy psával nejen divadelní referáty, ale také hry, které hlavně v období Longenovy Revoluční scény nacházely u publika živou odezvu, čili nedlouho po skončení první světové války, kdy Kisch působil jako žurnalista v Berlíně, kam též Brecht častěji přijížděl, než si tam 1932 zřídil trvalé bydliště. Věděl tedy pravděpodobně rovněž o Kischově pokusu z roku 1922 založit pod názvem Die Rampe v tehdejšímu centru německé metropole na Kurfürstendammu jakousi obdobu pražské Revoluční scény. A roku 1925 pak již necházíme oba v seznamu členů Skupiny 25 sdružujících literáty později tak zvučných jmen jako J. R. Becher, A. Döblin, K. Tucholsky atd., kde docházelo k debatám o právě aktuálních otázkách, a to mimo jiné také dramatickou formou, např. o Becherově knize Levisit čili Jedině spravedlivá válka, při níž ve fingovaném soudním přelčení Kisch vystupoval jako obhájce z vlastizrady obžalovaného spisovatele a Brecht jako předseda justičního aparátu.

Že si Brecht již tenkrát vedle Kischova reportérského umu navíc cenil též jeho politického rozhledu a jeho známostí s prostými i slavnými lidmi z nejrůznějších koutů světa, dokládá fakt, že se v létě 1962, kdy chystal pro Piscatorovu scénu pod názvem Joe Fleischhacker hru o praktikách na newyorské plodinové burze a kdy se proto pouštěl do zevrubného studia ekonomie, obrátil s žádostí o informace také na Kische. Načež mu ten ochotně zprostředkoval styk s vídeňským burzovním odborníkem, nečekaně ovšem jen s důsledkem, že mu problematika této „žumpy“, v níž se v honbě za zisky proháněla jen hrstka spekulantů, zůstávala i nadále značně neprůhledná, takže se zatím plánu hry vzdal a pustil se místo toho do studia marxismu, studia, které ho časem pak přivedlo do blízkosti ideových pozic, na nichž „velitel vídeňské Rudé gardy Kisch“ stanul už v roce 1918.

A že světonázorová spřízněnost oba spisovatele spojovala i ve chvílích, kdy se fašismus dral bezohledně k moci a díla Brechtova a Kischova nakonec vzplanula s díly ostatních pokrokových autorů na nacistických hranicích, dokládá mimo jiné také jejich společná účast na pařížském Mezinárodním sjezdu na obranu kultury z června 1935, na němž Kisch obhajoval „reportáž jako formu umění a boje“ a Brecht se svým Nutným zjištěním při boji proti barbarství.

Vypuknutí druhé světové války potom sice podle všeho osobní styk obou ukončilo – zatímco Brecht po přechodném skandinávském pobytu stanul ve Spojených státech, musel se Kisch po jen kratším newyorském intermezzu usídlit v sousedním Mexiku. I když se někde traduje, že Brecht, jenž se po porážce fašismu a zahájení amerického tažení proti levě orientovaným umělcům uchýlil zpět do Evropy a ze Švýcarska dlouho marně usiloval o cestovní doklady pro návrat do Německa, prý se při zjišťování průjezdních víz Československem obrátil se žádostí o přispění také na Kische, jenž jako předválečný pražský radní a čestný host sjezdu KSČ mohl pro svůj věhlas jistě i v tomto případě podat svému souputníkovi pomocnou ruku.

F. C. Weiskopf, Louis Fürnberg a ti druzí

Mezi berlínské předválečné Brechtovy známosti patřil také pražský rodák, spisovatel a publicista F. C. Weiskopf, jemuž, jak již dříve řečeno, vděčil i za seznámení s naší lidovou písní, součástí Weiskopfových překladů české a slovenské lyriky *Das Herz – ein Schild* (1937). Tyto styky pak nabyly na intenzitě především v časech, kdy se po Hitlerově nástupu k moci Praha stala přechodně jedním z důležitých center představitelů emigrované antifašistické německé kultury a Weiskopf zaujal v něm publicisticky i organizačně důležité místo¹⁾, propaguje přitom neúnavně také dílo Brechtovo, ačkoli mu podle soudu vydavatelů výboru z jeho kritických statí²⁾ Brechtův „specificky depatetizující materialismus... zůstal v podstatě cizí.“ Vyloučeno též není, že se Weiskopf ještě po válce, kdy pracoval v diplomatické funkci na našem americkém vyslanectví, zapojil mezi ty, kteří Brechtovi po jeho výslechu Výborem pro vyšetřování neamerické činnosti chtěli opatřením českých dokladů dopomoci k urychlenému návratu do Evropy, jak o tom bude ještě řeč.

K nejagilnějším předválečným šířitelům Brechtovy básnické tvorby u nás, a to především mezi Němci pohraničních oblastí, patřil jihlavský rodák, lyrik, prozaik i překladatel Louis Fürnberg, který jako zakladatel a vedoucí souboru *Echo von links* zařazoval do jeho agitacího repertoáru rovněž verše Brechtovy, z nichž některé i zhudebnil. Osobnějšího rázu potom nabyly jejich styky po válce, kdy Fürnberg vedl na našem ministerstvu informací oddělení pro kulturní styky se zahraničím, působil posléze na našem berlínském vyslanectví a od roku 1954 jako zastupující ředitel výmarského Památníku klasické německé literatury. Z té doby se také datuje jeho doporučení, aby Brecht svěřil české překlady svých děl autorům těchto statí.

Tyto Brechtovy nejdůležitější spoje se zástupci německých uměleckých kruhů pocházejících z Čech by se samozřejmě daly rozšířit o nejedno jméno další. Patřil by mezi ně např. již uvedený bývalý herec různých německých a po válce i českých divadel Valtr Taub, nebo vydavatel časopisu *Literarische Welt* a mimo jiné také autor popularizační publikace o Brechtovi Willy Haas, bývalý dramaturg a režisér Hans Burger, který se již 1932 marně snažil prosadit na pražském Novém německém divadle Brechtovu Svatou Johanku z jatek a poskytl prý jako bývalý příslušník americké armády Brechtovi první informace o poválečné divadelní situaci v Německu, plzeňský rodák a publicista Otto Katz, známější pod pseudonymem André Simon, jehož Brecht poznal jako obchodního ředitele Piscatorova divadla a s nímž za emigrace spolupracoval na tzv. II. hnědé knize, šéfredaktor Prager Presse Arne Laurin (Arnošt Lustig), básník Camill Hoffman, předválečný tiskový přidělenec našeho berlínského vyslanectví atd.

Poznámky

1) Vedl např. tzv. pražský Bert-Brecht-Klub, založený 1934, i Bund proletarisch-revolutionärer Schriftsteller, spoluredigoval časopisy AIZ a Gegen-Angriff a vystupoval na různých protifašistických manifestacích atd.

2) Literární nájezdy, Praha 1976

České kontakty

Brechtovy osobní kontakty se zástupci české kulturní sféry lze bezpečně zjistit většinou až v době jeho vyhnanství a poválečného berlínského působení, i když skrovnou měrou zřejmě existovaly také už předtím, jak o tom svědčí např. pokus A. Hoffmeistra z roku 1930 zkratkově načrtnout dramatikovy charakteristické znaky¹⁾ nebo jak lze předpokládat u několikaletého inscenátora Žebrácké opery E. F. Buriana či u pozdější překladatelky Pušek paní Carrarové J. Haasové-Nečasové, pobývajících krátce po první světové válce v Berlíně. Ani o Brechtových setkáních při jeho krátkém pražském zastavení na cestě do emigrace není známo víc než vzpomínky publicistky L. Reinerové, líčící návštěvu Brechtových v dočasném nouzovém pražském pracovišti nakladatele W. Herzfelda.²⁾

Za Brechtova exilu a hlavně za jeho amerického pobytu pak dochází ke styku s některými emigrovanými českými herci³⁾, filmaři⁴⁾ a občas také se zástupci československé vlády, se záměrem získat např. při psaní Švejka za 2. světové války nebo fabule k filmu *Hangmen Also Die* bližší informace o politické situaci v tzv. Protektorátě. Z herců je přitom zvlášť třeba připomenout J. Voskovce a J. Wericha, jejichž jevištní praxe v Osvobozeném divadle se ostatně v leccm podobala postupům Brechtovým, i když Voskovec nějaké přímé ovlivnění popírá a dost věrohodně konstatuje: „Brecht jsme neznali. Já myslím, že Dreigroschenoper musela vzniknout tak v dobách, jestli se nepletu, *Vestpocket Revue*. V pozdních dvacátých letech. Samozřejmě jsme viděli Žebráckou operu, když ji dělal v Mozarteu Emil Burian, předtím nikdy. Ale to jsme měli dávno naděláno. Je to zajímavé, že tu je jakási přibuznost. Osvobozené divadlo vzniklo zcela nezávisle na Brechtově, a přesto s ním má společný ten důraz na přímém styku s publikem. A taky – jako Brechtovo – není iluzionistické divadlo, neboť zdůrazňuje právě fakt, že je divadlem...“ A dodává: „Základní rozdíl mezi Brechtem a Voskovcem a Werichem je myslím v humoru. Ono se sice říká, že Brecht je humornější, ale já to neshledávám. Všechno jeho humor je ukradené ze Švejka...“⁵⁾

Téměř nepřehlednou se pak stala řada českých návštěvníků Brechta po jeho návratu do vlasti. Už při krátkém pobytu v Praze v říjnu 1948, kdy vyhledal Divadlo satiry a Děcko a začátkem roku 1949 pak také divadlo Spejbia a Hurvínka, pozval M. Horníčka, E. F. Buriana a J. Kopeckého na berlínské představení Matky Kuráže, jehož se potom ovšem zúčastnil jen Horníček s O. Lipským. A následovaly návštěvy další a za nějakou dobu také první stáže v Berlínském ansámblu v čele s E. Sokolovským a J. Grossmanem, předními poválečnými průkopníky Brechtovy dramatiky u nás, k níž ovšem už léta předtím položil základ E. F. Burian svou inscenací Žebrácké opery.

Poznámky

1) „*Brecht má bílý overal, oholenou hlavu a telefonní šňůru tak dlouhou, aby se mohl procházet při nekonečných hádkách s Piscatorem a všemi ostatními. Ale co píše, je silná píseň „andělského trestance“.* Píseň, která zní pod zemí, nad oblaky.“ (Světabol, Praha 1931)

2) *Die Farbe der Sonne und der Nacht* (Neue Deutsche Literatur, 1964, 11) a Helene Weigel zum 70. Geburtstag (Henschelverlag, Berlin 1970).

3) Např. s bývalým členem Národního divadla Hugo Haasem, který v americké inscenaci života Galileiho hrál kardinála Barberiniho.

4) Např. s bývalým režisérem proslulého filmu Extáze Gustavem Machatým.

5) Ačkoli Brecht byl Voskocvovi „protivnej tou svou suchostí a nestydatostí“, pomohl mu nakonec k jeho poválečnému americkému věhlasu úspěšným pásmem Brecht on Brecht v newyorském Theater de Lys. – Z americké známosti s oběma koryfeji Osvobozeného divadla pak ostatně po válce vzešel nápad, že by Werich mohl při jeho berlínském inscenaci Puntily i chystaného Švejka převzít titulní roli, stejně jako výzva, aby hostoval se svým ansámblem na jeho divadle. V Brechtově knihovně se rovněž nachází výtisk her Osvobozeného divadla s věnováním: *Meinem lieben Freund Bert Brecht für das Befreite Theater Jan Werich, Prag am 15. 1. 1955.*“

E. F. Burian

K Burianově prvnímu režijnímu setkání s Brechtovou dramatikou došlo v roce 1930, kdy necelý měsíc po Salzerově olomoucké premiéře Žebráckou operu uvedl s operetním souborem Národního divadla v Brně, představení, které ovšem již tehdy německou předlohu upravilo a zajistilo hudebním vložkám větší prostor, přičemž se od pozdějších Burianových inscenací navíc lišilo také tím, že namísto sociální kritiky silně zdůrazňovalo lumpenproletářskou romantiku. Článek v divadelním programu seznamující s Brechtem i Weillem k tomu na vysvětlenou dodával, že režisérovi šlo na rozdíl od Brechtova zpracování Gayovy látky především o zvýraznění „zábavnosti a scénického rytmu“ hry – pokus, který kritika přijala rozpačitě, vytýkajíc mu zlyřičtění zločineckého a žebračského prostředí a tendenci k revuálnosti při nevyrovnané kvalitě hereckých výkonů.

Toto původní pojetí pak doznalo značných změn, když Burian tři roky poté založil v pražském Mozarteu D 34 a 20. listopadu tam hru uvedl znovu, potlačuje sebekriticky romantické rysy předcházející inscenace a propůjčuje jí ostře antifašistickou tendenci, mimo jiné s důsledkem, že např. pohostinská představení ve Švýcarsku byla provázena hlasitými protesty tamního maloměšťáctva, které poštváno nacistickými elementy Burianovi vytýkalo, že se za přispění z Německa vyhoštěných židovských autorů pokouší o bolševickou kulturní propagandu.

Že Brecht věděl o této nové inscenaci zachovávací sice její antiiluzivní charakter, ale jinak se od jeho předlohy stále víc vzdalující, potvrzuje mimo jiné dopis nakladatele Herzfelda, v němž autorovi sděluje, že představení dosud neviděl, že však podle obecného úsudku je slušné. „V posledním dějství se ovšem věší, poněvadž králův jízdní posel nepřijíždí ... Právě se dovidám, že sem Burian zavolal, aby se dověděl Tvou adresu. Také ji dostal. Chtěl Tě pozvat na premiéru. Dopis leží asi ve Švédsku. Dostal samozřejmě i Tvou londýnskou adresu. Chtěl Tě ostatně též požádat o souhlas k té změně posledního dějství.“

V úsilí Žebráckou operu zaktualizovat pokračoval potom Burian i po svém návratu z koncentračního tábora, když se už 1946 rozhodl opět uvést hru, která v předválečném repertoáru jeho divadla patřila k návštěvnicky nejatraktivnějším.¹⁾ A dalšími úpravami Brechtova textu se pak vyznačovalo rovněž nastudování z roku 1956, k němuž si Burian – uvědomuje si zřejmě možnost autorského protestu, vyžádal znovu Brechtův souhlas, který mu

také 25. května 1956 byl poskytnut se slovy: „Milý soudruhu Buriane ... Váš úmysl uvést zase Krejcarovou operu mě samozřejmě těší a je naprosto pochopitelné, že především bude nutno změnit její bojové zaměření. Kus dosud není historický. Jsem na ty změny zvlášť zvědav. Berlínský ansámbl chtěl hru na četné žádosti z řad publika uvést, ale nás dosud žádné změny nenapadly, a tak ji hrát nemůžeme. S opětovným díkem B. Brecht.“²⁾

Že Burianovy zásahy šly přitom tak daleko, že z předlohy zbyla málem už jen hlavní dějová linie, Brecht ovšem netušil. To poznala při návštěvě představení až po jeho smrti Helena Weigelová, která proto také projevila přání, aby se napříště od provedení hry pod Brechtovým jménem upustilo.

Tolik k několikaletým Burianovým pokusům uvést Krejcarovou operu, jejíž předválečný ohlas přesahující naše hranice jistě též přispěl k Brechtově přesvědčení, že Burian patří právem k reprezentativním zjevům evropského pokrokového divadla a že ho proto také zařadil mezi členy jím v březnu 1937 plánované Diderotovy společnosti, sdružení, které mělo systematicky sbírat zkušenosti svých členů, vytvářet terminologii, kontrolovat divadelní koncepcí lidského soužití atd.

Zda tento Brechtův záměr, adresovaný mimo jiné Audenovi, H. Eislerovi, Ejzenštejnovi, Griegovi, Isherwoodovi, Kortnerovi, Lagerkvistovi, Ochlopkovovi, Piscatorovi, Renoirovi a Treťjakovovi, potom zavdal také Burianovi popud ke svolání Mezinárodního festivalu avantgardního divadla za účasti asi třiceti zahraničních divadelníků na květen 1937 do Prahy s úmyslem položit základy k budoucí užší spolupráci pokrokových umělců,³⁾ nebo zda se naopak Brecht inspiroval Burianovými festivalovými přípravami, nedá se z dosud přístupného archivního materiálu zjistit. Přičemž samozřejmě není vyloučeno, že oba divadelníci byli prostě bez vzájemného ovlivňování jen poplatní tehdy i v uměleckých kruzích velmi rozšířenému úsilí postavit stále hrozivějšímu nebezpečí fašizace semknutím všech progresivních sil ochranou hráz. Mluvila by pro to též skutečnost, že se podle Herzfelda⁴⁾ nejen Brecht už záhy po svém odchodu do emigrace zabýval myšlenkou založit pod názvem Unie dvanácti z řad emigrovaných spisovatelů a umělců ... grémium vůdčích osobností, na něž by se všichni antifašističtí kulturní pracovníci mohli obracet o radu a případnou pomoc při práci, ale že podle J. Trágra⁵⁾ rovněž Burian pojal hned po svém švýcarském zájezdu úmysl navštívit Paříž, aby tam navázal „styky se západními divadelníky a položil tak základ k účinné spolupráci na poli divadelního tvoření“ – úmysl, který přijal konkrétnější podobu při zmíněném festivalu Děčka a hlavně poté, co byl v listopadu 1937 pozván francouzským ministrem kultury k účasti na přípravách k vytvoření mezinárodní organizace pokrokových divadelních pracovníků, k němuž ovšem pro politické události roku 1938 již nedošlo.

Otázkou zůstává, proč se Burian vedle Žebrácké opery nedal také pohnout k provedení jiných Brechtových her, ačkoli je např. z citovaného dopisu Herzfeldova známo, že mu byla nabídnuta inscenace Špičatolebých a kulatolebých a že přímo od Brechta dostal text Pušek paní Carrarové, jak vysvitá z Brechtovy korespondence s Weigelovou.

To, že Burian Carrarovou – za jejíž uskutečnění se tenkrát dokonce přimlouvala část našeho tisku a která se po provedení žižkovskými ochotníky stala jednou z nejhranějších Brechtových her na našich amatérských jevištích – nakonec přenechal Spitzerovi a jeho souboru Svítání, si ovšem snad lze vysvětlit tím, že nechtěl uvést hru tematicky podobnou Matce Karia Čapka.⁶⁾

MASARYKOVA UNIVERZITA



Filozofická fakulta
Knihovna KDS
Arna Nováka 1
602 00 B R N O

Osobně poznal Brecht Burianovo divadlo až při návratu z exilu do Berlína, když se krátce zastavil v Praze a viděl 19. října 1948 Krčmu na břehu, podle Buriana hru „*romantické povahy*“, v níž se ještě nenajde „*člověk jakého bychom chtěli mít, ale jsou tu poetické přísliby počínajícího nového lidství, které harašivě vyrůstá z okoralé půdy, vyprahlé druhou světovou válkou, přeorávané velkým tvůrčím procesem*“, hru, která přestože dostala první protoskouskou cenu Divadelní žatvy Brechta nezaujala. Na rozdíl od představení Party brusiče Karhana Vaška Káni, které navštívil při novém průjezdu Prahou několik měsíců poté a které vzbudilo jeho pozornost asi hlavně proto, že se tehdy začal zabývat plánem jevištního ztvárnění osudů hrdiny práce první německé dvouletky, zedníka Garba.

K pokusu o přímou spolupráci mezi Burianem a Brechtem potom došlo, když Burian 1952 v Armádním uměleckém divadle uvedl Zimní bitvu J. R. Bechera nejen proto, že „se hluboce dotkla hned při prvním čtení mého vztahu k pokrokovým silám Německa“, že „navazuje na nejlepší tradice německého dramatu“ a „manifestuje za myšlenku proletářského internacionálního“, nýbrž také, „že k její inscenaci nenašli ani v demokratickém Německu odvahu.“ Brecht se totiž na doporučení autora nadšeného inscenací i po vřelém přijetí německou kritikou⁷⁾ rozhodl zařadit hru též do repertoáru Berlínského ansámblu – za Burianovy pohostinské režie.

Vyslal proto dva své spolupracovníky, Manfreda Wekwertha a Käthe Rülickovou do Prahy, aby Burianovi předložili J. R. Becherem schválenou německou divadelní verzi a pozvali ho na červen 1954 k předběžné schůzce do Berlína, k níž však nakonec nedošlo. Z důvodů vyplývajících z Brechtova dopisu z 19. června, v němž také již upozorňuje na specifické problémy, které při německé inscenaci asi vyvstanou: „*Milý soudruhu Buriane, musím žel na mezinárodní zasedání PENu do Amsterodamu, Käthe Rülicková Vám hlavní důvod sdělí. Napsat, jak velice lituji, že se s Vámi nemohu sejít, je snad zbytečné. Jsem přesvědčen, že Vás při projednávání technických otázek a obsazení rolí čeká z naší strany dobrá spolupráce. Sestavili jsme několik návrhů na obsazení, ale samozřejmě Vám vyhrazujeme úplnou volnost rozhodování. Doufejme, že se Vám podaří shlédnout naše herce ve více než jednom představení. Becherův kus se ovšem tady setká s některými potížemi, které se možná v Praze nevyhoříly. (Zato se ale u nás setká se zvláštním zájmem.) Naši mladí, kteří válku zažili, Vám o tom mohou podat zprávu. Mimoto Vám pošlu naše návrhy na krácení, s nimiž v té chvíli ještě nejsem hotov. Pokud to budu moci zařadit, vrátím se ve čtvrtek večer. Snad Vás ještě zastihnou. Všichni se velmi těšíme na Vaši práci s naším divadlem. Srdečně Váš B. Brecht.*“

Schůzka tedy byla odložena a Brecht, jemuž záleželo na urychlené dohodě, souhlasil proto s novým, zářijovým termínem: „*Milý soudruhu Buriane, všichni se velice na Vás těšíme. Představení Zimní bitvy bude mít politický význam nejen proto, že se jím zahájí produktivní umělecká spolupráce našich národů, ale také, že hra přichází ve chvíli, kdy západní buržoazie sází vše na vojenské vyzbrojování ve snaze uskutečnit údery proti nám a Sovětskému svazu – přičemž se stále víc musí obracet o pomoc na nacisty. Zvlášť mě těší, že naši herci budou mít možnost se u Vás učit. Srdečně Váš B. Brecht.*“

Burian tedy zahájil v říjnu 1954 zkoušky – hned předem ovšem časově omezené vždy jen na čtrnáct dní, aby mohl dostát také svým pražským povinnostem. Za jeho nepřítomnosti měli v práci pokračovat asistenti Berlínského ansámblu, což se prý při snaze „zachovat Burianovu režijní koncepci“ ukázalo jako velice obtížné.⁸⁾

Čím se Brechtova koncepce především od koncepce Burianovy lišila? Podle Wekwertha⁹⁾ se Brecht sice na začátku zkoušek nejvíce obával Burianových avantgardistických tendencí, jenže „během práce se prozradilo, že Burian přistupuje k postavám a k historii příliš psychologicky a že se fašismus pro trvalé přitnutí jaksi neodhaluje tak, jak si to Brecht přál. Bylo-li v Praze jistě správné a přirozené ukázat, že nacističtí vojáci a dokonce nacističtí vůdcové byli navíc také lidmi, bylo tomu tenkrát v Německu obráceně. Zde byla snaha vidět v nacistických vojácích především lidi, které jediné nemožnost vzepřít se rozkazům přinutila, aby se dopouštěli hanebností.“

Že na druhé straně také Burian měl námítky proti některým řešením verze Berlínského ansámblu, jako např. proti pantomimě o ústupu poražené nacistické armády po zimní bitvě o Moskvu, scéně, která se napojila na závěr hry, prozrazuje Brechtův dopis někdy z října/listopadu 1954: „*Milý soudruhu Buriane, nechci samozřejmě nikterak zasahovat do Vaší inscenace, následující nechť poslouží jediné k informaci. Útěk wermachtu na závěr se mi pro naše publikum zdá velmi důležitý, neboť armáda 400 000 mužů, kterou se Adenauer chystá postavit, je přece určena výhradně proti Východu. A dodnes možno slyšet hlasy jako „Jestli se půjde proti Rusům, hodím si flintu ještě jednou přes hrb“. Našemu obecenstvu poslouží, jestli se mu názorně předvede, co wermacht na jejím ruském tažení čeká, jak to s ní jde s kopce ve smyslu duchovním i materiálním. To někoho zastraší a jiného posílí. Takhle vypadá začátek odplaty za vaše dobrodružství! Eisler byl právě touto scénou přímo nadšen a okamžitě také pro ni měl hudbu. Váš B. Brecht.*“

Při takto vyvstávajících názorových rozdílech nelze ovšem přehlédnout, že vedle zásadních politicko-strategických momentů hrály úlohu také otázky estetické. Vždyť se přes mnohé podobnosti v inscenační teorii i praxi Burianově a Brechtově přece po celou dobu jejich působení vždy také vynořovaly jasné rozdíly, jejichž podstatu charakterizuje B. Srba¹⁰⁾ slovy, že Burianovo poetické divadlo tvoří „pro svou vyspělost vývojovou v rámci pokrokového avantgardního divadla meziválečné doby souměřitelný protějšek ve světě známějšího epického politického divadla Piscatorova a Brechtova: v společenské angažovanosti a političnosti svého apelu není mezi nimi rozdílu, rovněž ne v epickém druhovém zaměření a v syntetickém pojetí divadelní formy.“ Jenže „tam, kde Piscator a Brecht směřují za kronikářskou věcností a objektivností divadelního výrazu, nastoluje Burian výraz lyricky subjektivovaný, který nesrovnává divadlo již s románem a s jinými epickými druhy, ale s básnickou povídkou a s dalšími druhy lyrickými – jedním slovem: s poezií.“

Za vyličené situace tedy nakonec nemohlo ani zvlášť překvapit, že se Burianova spolupráce s Berlínským ansámblem časem ocitla ve slepé uličce a že posléze skončila, když Burian nebyl s to „věnovat inscenaci ještě několik týdnů navíc“ a bylo proto „po kamarádku dohodnuto“, že zkoušky za použití některých prvků Burianovy režie dovedou na vlastní uměleckou odpovědnost ke konci Brecht s Wekwerthem.¹¹⁾ Že při tomto rozhodnutí, k němuž se Brecht podle Wekwertha jen „velmi těžce probojoval“ a jehož možným důsledkům se snažil předejít nabídkou, aby Burian v budoucnu inscenoval s Berlínským ansámblem jinou hru, šlo především o rozdílnost režijních koncepcí, o tom nás nemůže nechat na pochybách ani závěrečný Brechtův dopis z prosince 1954: „*Milý soudruhu Buriane, pro Berlínský ansámbl je nadmíru bolestivé, že velkému, názorově spřízněnému umělci nemůže poskytnout možnost dokončit inscenaci. Velmi jsme se těšili na spolupráci, kterou přátelství našich zemí*

umožňuje, a pevně doufáme, že se přece jen uskuteční, a to co nejdříve. Bude jen třeba vytvořit pro ni příznivější podmínky. Naše nynější dohoda byla nešťastná: vše ztroskotávalo na naší neschopnosti za Vaší nepřítomnosti pokračovat v práci ve Vašem duchu. Napříště se musíme od samého začátku důkladně a do všech podrobností dohodnout na koncepci. Hezký Becherův kus staví divadlo před obtížné problémy, zvláště německé divadlo. V našem rozděleném národě se proces nalézání pravdy o hitlerovských válkách ještě stále apologety kapitalismu uměle přibrzdí. Divadla Německé demokratické republiky mohou a musí celou silou do tohoto procesu zasáhnout. Aby se nové poznatky „dostaly přes rampu“, k tomu je u nás však třeba zvláště hodně práce a pro to potřebný čas při Vašem velkém zaneprázdnění vlastním divadlem pochopitelně nebyl. Nadto je náš ansámbl mladý a potřebuje se moc učit. Jenže při pracovním tempu diktovaném neúprosnými termíny jsme nesměli doufat, že dostojíme Vaším intencím a našim povinnostem. Prosim, abyste se tím nedal odradit. Právě nyní, kdy jsme přišli s našimi starostmi za Vámi, jsme si Vaší vřelé kamarádskosti a Vašeho vyzrálého způsobu politického uvažování naučili zvláště vážit. Váš B. Brecht.“

Tolik ke vztahu dvou velkých divadelníků našich národů, který snad ještě mohou dokreslit Burianova slova pronesena nedlouho před smrtí na Karlovarském festivalu a semináři D 34, když se diskuse dotkla stále provokující problematiky Brecht – Stanislavskij: „Patřím k těm, kteří hájí jak Stanislavského tak Brechta. Brecht je především výborný básník ... S ním byla rozkoš sedět dlouhé hodiny, protože byl obrovsky vtipný a až dětsky hravý. Něco jiného, než z něho dělá tzv. Brecht-Kreis. Stanislavskij má zase Stanislavskij-Kreis. Vždycky tihletí „foršerové“ přijdou a udělají si z toho vlastní užitek. Jen co budu mít možnost, napíšu vzpomínky na Brechta, bude to tlustá kniha, která ukáže Brechta z jiné stránky. Vydrželi by se Stanislavským čtrnáct dní diskutovat a přitom by se ani jeden z nich neurazil. Vysvětlili by si vzájemně mnoho věcí, které by prospěly oběma. Brecht neměl od Stanislavského moc daleko a Stanislavskij od Brechta také ne. Oba chtěli dělat pořádné divadlo. Brecht chtěl sloužit pracujícím, Stanislavskij to ve svých začátečních teoriích tak pregnantně netvrdil, ale sloužil těm realistům, kteří nastupovali po boku ruského lidu.“

Žel Burian onu „tlustou knihu“ už nenapsal.

Poznámky

- 1) Její znovuvvedení plánoval již 1945 v karlínské Operetě.
- 2) Burian komentoval svou poslední inscenaci dodatečně 1958 slovy: „Od Brechta jsem dostal písemné povolení, abych hru upravil tak, aby byla brechtovská, ale nebyla to stará brechtovská hra. Všechny songy jsou ode mne až na dva. Závěr je od Gaye.“
- 3) Podle Rudého práva z 9. 5. 1937 měl na festivalu, který byl zahájen právě představením Žebračké opery, promluvit 18. 5. v pražské Městské knihovně také Brecht, který tehdy žil v dánském Skovbostrandu. K projevu ovšem nedošlo pro jeho onemocnění, jak dokládá dopis Weigelové z 30. 10. 1937.
- 4) Vysvětlá to z jeho dopisu autoru těchto řádků z 9. 11. 1964.
- 5) Časopis Čin z 15. 8. 1935.
- 6) Brecht napsal Carrarovou z popudu Slatana Dudowa, který ho začátkem září 1936 vyzval, aby přispěl ke kampani proti generálu Frankovi a proti politice nevmešování hrou ze španělské občanské

války. Ta potom vznikla podle ideje irského dramatika J. M. Syngeho a z materiálů Brechtových spolupracovnic M. Steffinové a R. Berlaouvé, která měla přímé španělské zkušenosti. První verze hry byla hotova v březnu 1937, ale Dudow uvedl v Paříži až její přepracování (16. 10. 1937) s Weigelovou v titulní roli – tedy čtyři měsíce před Čapkovou Matkou, jejíž námět se prý vynořil Olze Scheinpflugové za její tehdejší cesty po Francii. Příbuznost obou kusů si tedy lze vyložit nejspíš tím, že Brecht i Čapek vycházeli z obdobných časopiseckých zpráv, přičemž ovšem není vyloučeno, že prostřednictvím Scheinpflugové mohlo k Čapkovi proniknout také něco o Syngeho a Brechtově hře. Námětové paralelity si všiml v Haló novinách Kurt Konrad, přiklání se přitom jasně k Brechtově politickému pojetí konfliktu. Jeho hra se na scéně Burianova divadla objevila až zjara 1955 v režii J. Grossmana.

7) Např. Max Schröder charakterizoval v časopise Aufbau inscenaci jako „vynikající“ a výslovně doporučil její předvedení v NDR i uvedení hry některou domácí scénou.

8) Podle nedatovaného dopisu Růlickové autoru této stati (1964).

9) Dopis autoru stati ze 7. 12. 1983.

10) E. F. Burian a jeho program poetického divadla, Divadelní ústav, Praha 1981.

11) Viz poznámku 8.

Ohlas československých událostí

V Brechtově tvorbě není československých ohlasů málo. Náleží k nim vedle Švejka za 2. světové války nejen již uvedená báseň Osecké vdovy napsaná po tamní důlní katastrofě z ledna 1934 a následující generální stávce v celém duchcovském uhelném revíru,¹⁾ ale rovněž Brechtův pokus Macheathovými tzv. B-krámy v Krejcarovým románě z téhož roku zkařikovat bažovské obchodní praktiky, s nimiž se mohl seznámit ještě v Německu, kde 1928/29 dokonce vzbudil pozornost proces proti novináři Phillipovi, autoru knihy Neznámý diktátor Tomáš Baťa. A k Brechtovým českým inspiračním zdrojům v širším slova smyslu samozřejmě také patří hlavní představitelka jeho dramatické kroniky z třicetileté války – markytánka Anna Fierlingová zvaná Matka Kuráž, jedna z postav simplicianského cyklu velkého německého prozaika 17. století Grimelshausena, která podle něho „byla zplozena a zrozena českým šlechticem a seelskou dcerou“ a „vychována v Prachaticích.“²⁾

A československé události se odrážejí i jinde, např. v Hovorech na útěku z let 1940–41 nebo v prologu napsaném pro švédskou inscenaci Pušek paní Carrarové, v němž se francouzský voják baví se španělským dělníkem o tom, proč Československo v roce 1938 nebojovalo: „Mělo smlouvu se Sovětským svazem a když Němci začli hrozit, tak se Beneš optal Moskvy, jestli by Sověti přispěchali na pomoc. A ti odpověděli, že jo. Ale co se stalo? Za Benešem přišli agrárníci a zakázali mu tu pomoc přijmout. A že se vzbouří, když to udělá. To ať se země radši dostane pod pruskou holínku, než aby bojovala po boku Sovětského svazu.“

Přímých zmínek se Československu samozřejmě dostává také v Brechtových pracovních denících z let 1935–55, v nichž třeba ke dni 7. 10. 1938 čteme: „Záník Československa stojí procedurálně za povšimnutí. Mluví se o něm např. stále ještě tak, jako by se bylo nezměnilo a některé jeho počiny proto překvapují. Pochopilo se, že muselo ve prospěch Německa čehosí obětovat. Ale teď obětuje navíc, vlastně vše vůči všem. A židy a emigranty navrch. Zapomíná se, že se porážkou dostaly k moci jiné třídní sily. Čímž se tento stát stal zcela

jinou právní osobou a nelze již mluvit o Československu.“ Nebo k 15. 3. 1939: „Říše se zvětšuje. Natěrač sedí na Hradčanech.“ A zajímavý záznam z 26. 3. 1943: „Dobrý protějšek Uie a Strachu a bídy by se mohl jmenovat Tržiště národů. Beneš, který okázale oznamuje: Mám plán, a pak se ukáže, že jde o aero-plán, kterým uprchne. Daladier, který musí Československo prodat, poněvadž prodal francouzskou lidovou frontu. Torjové vyšlou svůj expediční sbor do Francie bez letadel, poněvadž automobilový král Nuffield chce mít na bombardovací letouny monopol. Mandžusko, Španělsko, Habeš se prodají, pak Francie. Mezitím scrapiron, nafta, guma. V Mnichově se prodá Sovětský svaz, v létě 39 ještě Finsko. Potom je Daladier už ve vězení. Chamberlain ve Westminster Abbey a Hess přijde do Anglie. Zima v Rusku je krutá, ale počasí v Lamanšském průlivu je špatné, po celých osm měsíců. Mlha se zvedne a německé bitevní lodě projedou Kanálem a ohrožují atlantické supplylines. Singapur, pacifická policejní stanice, padne, anglická vojska nekonala v rýžových polích a na gumovníkových plantážích manévry. Indie je opevněna jen na severu, investovala se tam miliarda liber. Kdyby existoval pro všechny ty prodeje nějaký clearinghouse, tak by se tam jednou mohlo prodat pár oficiérských míst, druhorozeným synům.“

Jedním z aktérů se Československo pak také stává ve dvou Brechtových komediích napsaných 1939 za jeho dánského a švédského exilu pod pseudonymem John Kent³⁾. Dansen a Co stojí železo?, přičemž popud k oběma hrám vzniklým po mnichovském diktátu s jasně agitačním záměrem, vzešel od posluchačů Brechtovy přednášky o experimentálním divadle: požádali dramatika, aby pro odborářské ochotníky napsal něco, co by pomohlo přesvědčit i nejširší vrstvy o nebezpečí politiky neutrality a nevmešování a o nutnosti jednotné fronty proti nacismu. Hry sice nelze zahrnout mezi Brechtova důležitá dramatická díla – jsou to jen lehce nahozená a průhledná podobenství⁴⁾ zprostředkující jeho názory na tehdejší mezinárodní situaci, zůstávají však i tak pozoruhodným dokladem Brechtovy snahy vyburcovat mimo jiné též na příkladu Československa svědomí těch, kteří ani v hodině dvanácté ze zistných důvodů nebyli s to čelit účinnými opatřeními další expanzi německého imperialismu.⁵⁾

Cele československým událostem byl posléze věnován námět filmu, který vznikl 1943 v Hollywoodu za Brechtovy spolupráce s Fritzem Langem, rovněž z Německa emigrovaným režisérem – Hangmen Also Die (Také katy čeká smrt), film o atentátu na tzv. říšského protektora Heydricha a českém odboji, který podle dnešního úsudku znalců patří přes zjevné nedostatky k „platným dokumentům hollywoodské protifašistické produkce“ a „značně převyšuje záplavu málo hodnotných protinacistických filmů, i když svůj původ zcela popřít nedokáží“.⁶⁾

Brechta k tomuto třetímu pokusu o spolupráci s filmem⁷⁾ vedly především svízele existenční, s nimiž se jako německý spisovatel z důvodů politických i jazykových ve Spojených státech setkal, když tam v létě 1941 s Feuchtwangerovou pomocí přibyl a z jeho finanční podpory⁸⁾ po nějakou dobu se svou rodinou žil.

Jenže Brechtova snaha uchytit se jako autor scénářů zůstávala přes poměrně značný počet jeho už dříve vzniklých filmových povídek dlouho marná. Přesto se však o to vytrvale pokoušel dál.

Za takové situace se Brecht setká v den atentátu na Heydricha (o němž ranní vydání amerických novin pro časový rozdíl mezi oběma kontinenty ještě dokázaly přinést zmínku) s Fritzem Langem, s nímž se znal z Berlína a jenž si zatím v Hollywoodu vydobyl hlavně filmy Fury se Spencerem Tracyem a You Only Live Once s Henry Fondou pověst předního režiséra.

A jejich rozhovor se samozřejmě točil kolem senzační zprávy z Prahy. Kdo z obou přítom přišel na myšlenku, že by se událost dala využít také filmově, dnes již nelze zjistit – právo na to si osobují jak Brecht tak Lang. Načež se Lang prostě obrátil s nápadem na nezávislého filmového producenta Arnolda Pressburgera a toho námět opravdu zaujal natolik, že se jej rozhodl uskutečnit pro United Artists. Okolnosti pro film takového ražení byly totiž po Rooseveltově vypovězení války Německu neobyčejně příznivé. Potvrzuje to už fakt, že 1940/41 vzniklo v Hollywoodu více než 30 filmů s protinacistickou tematikou, vyznačujících se ovšem valnou většinou malou znalostí evropských poměrů a tím zkreslujících – navíc formou u Američanů oblíbených „westernů“ – skutečný stav věcí. Předtím nežádoucí účast filmových pracovníků z řad evropských emigrantů⁹⁾ tedy byla najednou vítána, a tak se i Brecht s Langem mohli pustit do práce. Rozšířením tématu atentátu o teroristické akce okupantů, při nichž dochází k hromadným popravám a deportacím do koncentračních táborů a posléze k vypálení Lidic a Ležáků, sliboval film nejen politicky aktuální, ale i dostatečně dramatický a tím divácky a distribučně úspěšný.

Už při psaní tzv. „outline“ jakožto základu pro pozdější scénář se však v pojetí obou autorů projevovaly názorové rozdíly. Zatímco Brecht chtěl dát filmu titul Trust The People (Důvěřujte lidu) a učinit hrdinou prostého českého člověka, snažil se mu Lang propůjčit pod názvem Silent City (Mlčící město) nebo Never Surrender (Nikdy se nevzdát) kriminální atmosféru spojenou s milostnou zápletkou – rozpory nacházející ve stále ostřejších formulacích také odraz v Brechtově pracovním deníku. Tak v něm čteme např. 29. 6. 1942: „Pracuji s Langem obvykle od devíti ráno do sedmi večer na story o Rukojmích. Za povšimnutí stojí slova, která se vynořují stále znovu, jakmile se má diskutovat o logičnosti nějakého postupu nebo děje: ‚To publikum přijme.‘ Publikum podle toho přijme, že se mastermind (organizátor) podzemního hnutí skryje při gestapácké domovní prohlídce za závěs před oknem, nebo když mrtvolý komisařů padají ze skříní. I ‚tajná‘ lidová shromáždění v době nacistického teroru Lang ‚baští‘. Je také zajímavé, že má mnohem větší zájem na překvapeních než na napětí.“ Neduhy, které občas provázely už dřívější Langovy filmy, našly prostě v hollywoodské, zcela na finanční efekt soustředěné „továrně na sny“, živnou půdu.

Dne 5. 7. si pak Brecht poznamenává: „Zatímco diktuji story, vyjednává Lang nahoře ve studiu s peněžníky. Jako v propagačním filmu doléhají sem dolů cifry a srdceryvné výkřiky: ‚3000 \$ – 8% – I can't to it' (To nemůžu). Stěhuji se se sekretářkou ven, do zahrady. Od moře dunění kanónů...“ A 20. 7.: „Po celou dobu chlebařina na Rukojmích s Langem. Mám za ni dostat 5000 \$, k tomu 3000 \$ za každou další spolupráci.“ I když takový honorář může Brechta aspoň na čas zbavit odkázanosti na cizí dobrodiní, stává se stále nespokojenějším. „Jak neskonale ubohý výplod je ten film o rukojmích, s kterým se teď musím potýkat. Co je v něm schematic, intrik, nesprávnost!“ K tomu všemu přistupuje, že Brechtovi je začátkem srpna 1942 přidělen jako spolupracovník americký dramatik a scénarista John Wexley, aby mu pomohl při zvládnutí v Hollywoodu obvyklé filmové techniky i při převádění německého náčrtku fabule v anglický scénář: „Pracuji teď v jedné z kanceláří United Artists ... Dusná místnost se sekretářkami, americký writer jménem Wexley, který dostává 1500 \$ týdně. Říká se o něm, že je dost levý a slušný.“ (5. 8.) Rozumí si s ním zpočátku poměrně dobře a nespokojen s primitivní výstavbou filmu smiřující se s podivuhodným minimem vynalézavosti, intelligence, humoru a zájmu, šplhající od situace k situaci a dosazující přítom libovolně

figury (20. 8.), ho dokonce získá, aby s ním navíc sepsal zcela nový ideální script, který by se Langovi předložil jako lepší varianta, v níž se samozřejmě klade hlavní důraz na lidové scény (14. 9.). Jenže časem se vztahy obou zkalí, například když se Brecht dovídá, že Wexleyemu přiznali větší honorář než jemu. A k stále větším neshodám dochází rovněž s Langem. Napřed při obsazování rolí a nakonec pro požadavek producenta, aby se z finančních důvodů dokončení rozpracovaného scénáře nejen uspíšilo, nýbrž aby se scénář asi o polovinu zkrátil – práce, které se pak Lang z časové tísně ujme sám za pomoci dalšího spolupracovníka a při níž podle Brechta dochází k takovému zmrzačení jeho původní podoby, že to v něm vyvolává až fyzickou nevolnost. „*Obrazy, které se tak těžko vypracovávaly, se zase rozplynou, charaktery se znovu zkrví ve staré typy, do konstrukce se vestavují tlusté sloupy, jež nic neunesou, chytré se stává hloupým, pokrokové reakčním, šlechetné sprostým, sprostě přitažlivým. Objednavatel bere štětec a pokažká obraz tak, že už nikdy nikdo nepozná, jak původně vypadal.*“ (22. 10.)

Byť Brechta spolupráce s americkým filmem tedy zklamala podobně jako předcházející spolupráce s filmem evropským, přiznává ovšem v deníkovém záznamu z 18. 10., že by některé scény (Langem později většinou vyškrtnuté) přece jen stály za otištění v Pokusech, jež kdysi v Německu vydával. Jako třeba první scéna, v níž Heydrich před atentátem ukazuje českým průmyslníkům letáky s obrazem želvy (symbol sabotérů zdržujících výrobu), jež se našly ve zbrojařských závodech. „*Moderní tyran je v ní vyllčen inteligentně: teror spustí, poněvadž čestí dělníci sabotují Hitlerovu válku na Východě. Tak se stává německý teror něčím stejně neosobním jako český atentát. – Pak je tam několik scén s rukojmími, v nichž se ukazují třídní rozdíly v lágru: ještě pět minut předtím než nacisté odvedou rukojmí na popravu, dojde mezi nimi k protizidovským excesům atd. – Film je konstruován epicky, ze tří příběhů: z příběhu atentátníka, z příběhu děvčete, jehož otec byl zatčen jako rukojmí a jež je do lečého zasněveno, a z příběhu kolaboranta, kterého celé město společnými silami zlikviduje. To např. není špatné: ani to, že se podzemní hnutí dopouští chyb, jež pak lidové masy korigují atd., atd.*“

Spory Brechta s Wexleyem a Langem posléze vyvrcholují, když Wexley nárokuje autorství na scénáři výhradně pro sebe a Brecht, jemuž zase záleželo na tom, aby se jeho jméno pro usnadnění existenčně potřebné další spolupráce s Hollywoodem ve filmu objevilo, proti tomu marně protestuje, poněvadž rozhodčí instance Screen Writers Guild se přikloní na stranu Wexleyho a Brecht se musí spokojit s tím, že je s Langem uveden jen jako spoluautor nápadu a fabule.

Takové jsou tedy okolnosti, za nichž se zrodil film *Hangmen Also Die* – název, který podle Langa nakonec dostal na základě soutěže, kterou vyhrála jedna z jeho sekretářek, když se ukázalo, že pod titulem *Never Surrender* už vyšla jakási kniha.

Jak film měl podle Brechtových představ vypadat, lze tedy jen odhadnout, poněvadž se tzv. „ideální script“ dosud nepodařilo objevit a také kopie vyrobené Američany pro poválečnou Evropu byla v rámci politiky trumanovské éry upravena a zkrácena právě o scény s protifašistickým zaměřením. Ze původní verze přes všechny zásahy hollywoodského ražení zřejmě takovou tendenci měla, vyplývá ostatně i z nedávno zpřístupněné zprávy jednoho z agentů FBI z května 1943: „Působivost filmu spočívá v tom, že výslovně zdůrazňuje význam podzemní práce, nutnost s ní spojených obětí, a také že popisuje metody odbojové činnosti. Ve světě dřívějších děl Berta Brechta představuje *Hangmen Also Die* cosi jako obdobu jeho naučných her, a to tím, že chválí chování těch, kteří se zapojili do hnutí odporu. Figury story jsou veskrze vykresleny tak, aby se jasně poznalo, že osoba a její bezpečí jsou zcela

podřízeny odbojové práci. Tento princip podřizování je totožný s principem, který Brecht již dříve výslovně propagoval ve hře *Opatření*.“

Děj filmu nemá samozřejmě s konkrétní českou situací po atentátu mnoho společného. Nejen pro malou informovanost americké veřejnosti o evropské politické realitě a zvlášť o poměrech v malé středoevropské zemi, nýbrž i proto, že Brechtovi byl dokumentaristický přístup k umělecky ztvárňované látce cizí a že se také v tomto případě uchýlil k fikci, která ovšem při líčení smýšlení a nálady lidu, nacistického teroru, rozvětveného podzemního hnutí a efektivity jeho podvatratné činnosti celkem postihuje tehdejší atmosféru a pomáhala tím i na druhé straně oceánu vyvracet goebbelsovskou propagandou vytvářené šířené legendu o „pokojném soužití Čechů a Němců ve Velkoněmecké říši.“¹⁰⁾

Že Brechtovou účastí na filmu *Hangmen Also Die* jeho zájem o českou protihitlerovskou tematiku při pokusech o spolupráci s Hollywoodem ovšem nekončí, dosvědčuje i další námět nalezenu v jeho pozůstalosti: *Pomalá Anna*. Pojednává o ženě, která vytrvalými výzvami k sabotáži německé zbrojní výroby vzbudí pozornost gestapáků a raději podstoupí smrt, než by se jim vzdala – čin, jímž strhne ke změně postoje i dosud váhavé.

Poznámky

1) H. Eisler báseň zhudebnil a Weiglová píseň pak porůznu zpívala, zatímco naivní malíř Hans Tombrock podle ní z Brechtova popudu namaloval obraz, který se posléze dostal do stockholmského Lidového domu Odborového sdružení zaměstnanců kožařského průmyslu.

2) V 10. kapitole knihy se autor zabývá jejím původem zevrubněji: Když ji po jednom z návratů z bojiště její prachatická pěstounka lituje, že si „*už sotva bude moci žít podle svého původu a stavu*“, poněvadž její „*nejlepší přátelé a příbuzní byli buď vypuzeni nebo jsou dokonce mrtví*“ a že by se „*sotva mohla ukázat před císařskými*“, kdyby odryli, že jejím otcem je „*hrabě, jenž před málo lety byl nejmocnějším pánem v království, nyní však pro svou rebélii proti císaři musel do vyhnanství a jak oznámily noviny, je teď u turecké Porty*“ – naráží se tím zřejmě na jednoho z původců pražské defenestrace a vůdců českého povstání proti Habsburkům, hraběte Jindřicha Matyáše Thurna.

3) Emigrantům byla jakákoli politická aktivita ve Skandinávii zakázána.

4) Hitlerovo Německo představované panem Tentononcem přepadáva postupně trafikanta Oesterreichera, obchodníci obuví Čechovou, prasečkáře Dansena a železáře Sverndsona, k nimž ve druhé hře ještě přistupují jako představitelé Anglie a Francie pan Britt a paní Gallová.

5) Na rozdíl od druhé hry, provedené v srpnu 1939 amatéry na stochołmské Lidové univerzitě, ke kodaňské inscenaci Dansena už nedošlo.

6) J. Schebera: *Henker sterben auch*, Henschelverlag, Berlin 1985.

7) Po marné snaze prosadit ještě za výmarovského Německa svou filmovou verzi Krejcarové opery a účasti na polodokumentárním filmu ze života berlínských nezaměstnaných *Kuhle Wampe* čili *Komu patří svět*.

8) Formou účasti na honoráři za později filmově nerealizovaný námět o Simonce Machardové.

9) Například A. Litvaka, E. Lubitsche, J. Renoira, Fr. Zinnemanna.

10) S tímto předznamenáním nutno také vidět jednu ze scén se zajištěnými českými rukojmími, v níž Brecht na základě v Hollywoodu mylně šířené informace, že se mezi oběťmi nacistické perzekuce z řad kulturních pracovníků ocitl rovněž Vítězslav Nezval, dá slovo i jemu:

Profesor Novotný a básník Nezval hrají šachy. Nezval je statný muž s masivní hlavou, šedými vlasy – postava téměř beethovenovská. Když Nezval naznačí vítězné gesto, několik rukojmí vzhledne. Profesor Novotný: Jen nerad přiznávám porážku, byl mi jí připravil náš největší básník! Vždycky jsem doufal, že se jednou s vámi sejdu, pane Nezvale. A teď ...

Jeden z přihlížejících, železničář Pecháček, drží nad hlavou list papíru a přiblíží se k oběma.

Pecháček: Promiňte, pane Nezvale, sním vás vyrušit?

Nezval (laskavě): No ovšem ...

Pecháček: Něco jsme dnes načmáral, pár řádek písničky. A tak jsem si řekl, že básník slavný jak vy by se na to mohl mrknout a trochu to vylepšit ...

Nezval vezme list: Příteli, mám tady tolik času, že nevím co s ním, dokud ... (Podívá se na list, čte a pak jej s úsměvem vrací.) Je to trochu nečitelné. Raději mi to přečtete.

Pecháček (nesměle čte):

Bratře – nastal čas,

Bratře – předej zas

Skrytý prapor těm, kdo v našich stopách jdou!

Ve smrti nejinak než kdysi zaživa

Se soudruh nikdy těm lidem nevzdává.

Dnes sice prohrás, nepřítel vítězí,

Boj však končí až bitvou poslední!

(Plaše vzhledne.) Vy něco takového samozřejmě svedete mnohem líp.

Nezval vezme list, delší dobu do něho nahlíží. Ostatní postávají kolem.

Nezval zamyšleně: Hm ... „Skrytý prapor!“ ... Nevím ... Snad ... (Vzhledne a kývne.) Ne, příteli, nechme to tak, jak jste to napsal!

Profesor Novotný: Jak zněl ten začátek? (Opakuje): Bratře, nastal čas“ ... Ukažte!

Vezme list, ostatní jej obstoupí.

K vložené Písni o svobodě (ve vydáních Brechtových básní pak figuruje pod názvem Píseň o Lidicích) budíž ještě poznamenáno, že Lang, obávaje se pro Brechtovo úvodní oslovení „soudruhu“ politických komplikací, nahradil je slovem „bratře“, že se však autoru hudby Eislerovi pak podařilo bojácně filmaře zase přelstít tím, že textu podložil populární melodii své Písně o kominterně z roku 1929.

Brechtovy pražské pobyty a československé cestovní doklady

Zabírají-li československé podněty v Brechtově tvorbě dost široké místo, nelze tak tvrdit o jeho přímých setkáních s naší skutečností. Pokud je známo, přišel Brecht poprvé do Prahy až v roce 1933, když den po požáru Říšského sněmu v předtuše následných událostí opustil s rodinou Berlín a mířil přes Prahu do rodiště H. Weigelové, Vídně.¹⁾ Jak dlouho se přitom Brechtovi u nás zdrželi, nelze dnes již dost věrohodně zjistit – podle Weigelové²⁾ tu prý snad jen přenocovali. Publicistka Lenka Reinerová³⁾ pak vzpomíná, že je viděla ještě u Brechtova tehdejšího nakladatele Wielanda Herzfelda⁴⁾, jenž po exilu z Německa přechodně působil se svým Malik-Verlagem v jedné z místností pražského zástupce harmanecké papírny, chystaje tu mimo jiné první čtyřsvazkový soubor Brechtových her.⁵⁾

S Prahou se Brecht potom znovu setkal až po válce, po návratu z Ameriky, za návratu, který je spojen se zajímavou, ale ne zcela jasnou historií. Vše začlo tím, že Brecht žijící ve Spojených státech bez pasu a státní příslušnosti jen s průkazem totožnosti, sice získal na jaře 1947 souhlas k odjezdu do Švýcarska, neustále jej však pro chystanou americkou premiéru Galileiho odkládal – až ho 30. října 1947 výslech před Výborem pro vyšetřování tzv. neamerické činnosti postrašil natolik, že se rozhodl opustit USA co nejdříve.⁶⁾

Proč se Brecht přitom obrátil o pomoc právě na naše americké diplomatické zastoupení, lze snad především přičíst jeho dávným stykům s F. C. Weiskopffem,⁷⁾ který v oné době již byl ve službách naší mise a měl ze svého pražského i zahraničního působení nejen mezi českými uměleckými kruhy, ale též mezi tehdejšími československými politickými reprezentanty mnoho přátel a známých. Náš generální konzulát v New Yorku prostě poslal ještě 30. října 1947 našemu ministerstvu zahraničních věcí depeši: „Spisovatel Bert Brecht se ženou a dcerou ve vážném nebezpečí, žádá o krátkodobý čs. pas, aby mohl opustit USA. Kablujte sem nepozději do 1. listopadu rozhodnutí. Brecht žádá o přímluvu Gemindera. Hoffmeister.“⁸⁾ Načež se našemu konzulátu skutečně hned den poté dostalo odpovědi, že nemá „po dohodě s vnitřem námitek proti vydání prozatímních neproduktivních pasů na tři měsíce, jde-li o osoby, které nenabýly americké občanství nebo ho pozbyly a přijely-li do USA s československým prozatímním pasem.“ Zda Brecht pak opravdu 31. října Ameriku směrem na Paříž opustil s československými cestovními doklady, se zatím ovšem nedalo bezpečně zjistit.⁹⁾

Podle dosavadního průzkumu pak Brecht po návratu z vyhnanství pobyl v Praze ještě třikrát, a to vždy při cestách mezi svým tehdejšími přechodnými švýcarským azylem a Berlínem, místem, kde se měl definitivně usadit.

Jeho první poválečný pražský pobyt zachycuje mimo jiné pracovní deník a záznamy z 19. a 20. října 1948 líčí nejen dojmy o naší hospodářské situaci, nýbrž se také zmiňují o návštěvě Divadla E. F. Buriana a Starého židovského hřbitova. Bez zmínky zůstává, že mimoto vyhledal se svým přítelem Hannsem Eislerem Divadlo satiry, kde se mu na rozdíl od Burianovy Krčmy na břehu líbila Horníčková pantomima Cirkus naděje¹⁰⁾ natolik, že souboru slíbil napsat hru, o níž si chtěl s jeho vedoucími konkrétněji pohovořit při další návštěvě chystané na začátek následného roku – slib, který pro pracovní zaneprázdnění ovšem posléze padl pod stůl. Když se totiž v únoru 1949 vskutku v Praze znovu objevil, uvažuje už jenom o pohostinském vystoupení této scény v Berliner Kammerspiele, jak vyplývá z korespondence s Weigelovou.¹¹⁾

Při tomto druhém pobytu se pak rovněž zúčastnil „báječného“ představení Skupova Spejbla a Hurvínka, jež v knize hostí charakterizuje jako „nádherné realistické divadlo“ a které Weigelové taktéž doporučuje předvést berlínskému publiku. Navíc se sešel i s překladatelkou Jarmilou Haasovou-Nečasovou, žádající o souhlas k časopiseckému otištění několika scén Strachu a bídy 3. říše a pozval k sobě do hotelu autora tohoto přehledu, aby se dal informovat o zatímních výhledech jeho děl v Československu a aby ho současně požádal o půjčku na zakoupení letenky do Curychu, žádosti podnícené tehdejšími cestovními i devízovými obtížemi ve styku s německými okupačními pásmy.¹²⁾

Při návratu do Berlína koncem května 1949 pak v Praze opět navštívil D 49, aby shlédl úspěšnou Káňovu Partu brusiče Karhana¹³⁾ a tím zároveň ukončil své vždy jen krátkodobé pražské pobyty, aniž tím ovšem přetřhl staré i nové spoje s těmi, kteří viděli v jeho

díle jednu z cest, jak uskutečnit divadlo odpovídající na palčivé otázky doby a přispívající k lepšímu uspořádání světa.

Poznámky

- 1) Podle Bruno Freie se cesta uskutečnila s ním a s F. C. Weiskopffem.
- 2) Jak prohlásila při rozhovoru s autorem přehledu.
- 3) Viz fragment jejich vzpomínek otištěný v 11. čísle časopisu Neue Deutsche Literatur z roku 1964 a v knize Helene Weigel zum 70. Geburtstag (Henschelverlag, Berlin 1970).
- 4) Švagr F. C. Weiskopfa.
- 5) Tiskla jej tiskárna H. Mercy Sohn v Panské ulici (dnešní Mladá fronta), vyšly však jen první dva svazky, třetí zabavili nacisté při okupaci Československa u kniháře a sazbu čtvrtého roztetali.
- 6) K výsledku došlo v návaznosti na Brechtovy pokusy o spolupráci s hollywoodským filmem.
- 7) Weiskopff neřídil ve Washingtonu, nýbrž v New Yorku, kde jeho přítel, pražský právník E. Munk, byl generálním konzulem.
- 8) B. Geminder byl tehdy vedoucím mezinárodního oddělení ÚV KSČ, A. Hoffmeister řídil na ministerstvu informací oddělení pro kulturní styky se zahraničím.
- 9) Teoreticky to možné bylo, poněvadž zpráva našeho ministerstva zahraničních věcí došla do New Yorku 31.10. v šestnáct hodin 10 minut amerického času čili ještě natolik včas, aby Brecht stihl některý letecký spoj do Evropy, prakticky se to však zdá dost nepravděpodobné. Spíše se dá předpokládat, že Brecht, jenž mívával ve zvyku zajišťovat si východisko ze spletitých situací různými paralelními akcemi, dostal pomoc ještě odjinud. Celá historie s čs. pomocí při Brechtově překotném opouštění USA vedla později rovněž k domněnce šířené především slovenským překladatelem M. Dedinským-Mittelmanem, že Brecht žil s naším pasem do roku 1950 ještě i v Evropě, omyl, který vyvracejí už jen Brechtovy dopisy, v nichž se ze Švýcarska zmiňuje o svých žádostech o československé průjezdní vízum pro cesty do Berlína, které by přece jako vlastník čs. pasu nepotřeboval.
- 10) M. Horníček vlastní program představení s vlastnoručním poděkováním Brechta, Eislera a jakési australské spisovatelky.
- 11) Weigelová byla intendantkou Berlínského ansámblu, který na podzim 1949 zahájil činnost v Deutsches Theater a v přidružených Kammerspielen.
- 12) Půjčka se měla později uhradit z Brechtových čs. honorářů.
- 13) Podle sdělení pracovnice tehdejšího ministerstva informací, jehož hostem Brecht v Praze býval, vyhledal také autora hry – snad i proto, že se sám již zabýval myšlenkou na podobně zaměřený, ale pak neuskutečněný kus o zedníku Garbem.

Brechtova svízelná cesta na české jeviště

Při vysoké úrovni, jakou měla naše germanistika dvacátých a třicátých let, nemohlo jejím představitelům zůstat neznámo, že se mezi německými spisovateli poválečné doby objevil tak mnohoslibný lyrický a dramatický talent, jaký představoval Brecht. A to tím spíše, že jeho začátky poznamenal expresionismus obdobně jako nejednoho autora českého a že se proto zřejmě s jeho jménem záhy setkal nejen jejich mluvčí, všestranně literárně informovaní

a dramaturgicky angažovaný František Götz, ale též divadelníci od Františka Zavřela přes K. H. Hilara až po Karla Čapka. Jistě k tomu přispěly i jejich časté zájezdy a pobyty v soušedním Německu, styky s německými literáty tzv. Pražské školy¹⁾ a v neposlední řadě rovněž inscenační praxe pražského německého divadla, které mimo jiné²⁾ již v květnu 1923, tedy ani ne rok po mnichovské premiéře, uvedlo Brechtovy *Bubny v noci*.

Že za těchto okolností neušel pozornosti našich divadelníků ani senzační úspěch Playfair-Bennetovy a pak Brechtovy adaptace Žebrácké opery Johna Gaye tedy nepřekvapuje, zvláště když uvedená pražská německá scéna pouhé čtyři měsíce po berlínské premiéře na Schiffbauerdammu hru na Silvestra 1928 taktéž uvedla.

Mezi prvními českými scénami, které se snažily získat její provozovací práva, bylo i Národní divadlo, jehož činohru tehdy vedl K. H. Hilar. Že jeho eminentní zájem právě o tuto Brechtovu hru, která se nečekaně stala navíc „kasovním šlágrem“, také souvisel s finančními starostmi divadla, na něž začínaly doléhat důsledky právě propukající celosvětové hospodářské krize, jimž bylo třeba čelit i vyhledáváním repertoáru divácky nejpritažlivějšího, je přitom značně pravděpodobné. Svědčí o tom i Hilarův dopis ředitelství Národního divadla z 22. listopadu 1928 napsaný po návštěvě londýnského Lyric Theatre, kde již uvedený N. Playfair v aktualizaci úpravě A. Benneta a v instrumentaci Fr. Austina propůjčil této téměř 200 let staré Gayově satíře onu novou působivost, která přiměla i Brechtovu spolupracovnici E. Hauptmannovou, aby hru přeložila a Brechta, aby ji použil pro další adaptaci. Uvádí v něm totiž, že „získání této senzační hry umělecky vysoce cenné“ považuje rovněž „za věc obchodně vysoce slibnou“, dodává, že „hra se hraje v Londýně po pět let nepřetržitě a při svém berlínském provedení stala se předmětem mimořádného zájmu uměleckého i obchodního“, takže „může se stát při provozování ve Stavovském divadle jednou z nejvíce přitažlivých her posledního období.“ A proto doporučuje „uzavřít smlouvu pokud možno neprodleně“, a to co nejehospodárněji – „bez tantiém“, neboť minulé časy, kdy v „Národním divadle měl k dispozici neomezené finanční zdroje a mohl zakoupit každý rok téměř celou světovou divadelní produkci jen trochu hodnotnou“, takže divadlo mělo často „zakoupený dvojnásobný počet her, než kolik jich mohlo za sezónu provést“.³⁾ Žádal jedině, aby se vyplatilo „7% německému upravovateli a básníku zpěvných vložek Bertu Brechtovi, 3% autoru hudby K. Weillovi a 3% za český překlad a úpravu Brechtových textů, které pro některé policejné závadné texty nemohou býti bez úprav na Národním divadle hrány, K. H. Hilarovi“, jak vysvětluje v přípisu presidia Zemského úřadu v Praze ze 24. prosince 1928 ředitelství Českého Zemského a Národního divadla v Praze. Že přitom nešlo ani tak o použití Gayovy předlohy,⁴⁾ jak předstírá Hilarova režijní kniha,⁵⁾ nýbrž v podstatě jen o poněkud upravenou a zkrácenou verzi Brechtovy adaptace, je ovšem na první pohled patrné, i když se někde z Gaye něco vsouvá.⁶⁾ Přičemž stojí za povšimnutí, že Hilar podobně jako Brecht, jenž pro svou úpravu použil i ukázky z Villonových balad v přebásnění K. L. Ammera aniž to výslovně uvedl, háje se pak proti výtce A. Kerra svou „zásadní laxností v otázkách duchovního vlastnictví“, nahradil také Hilar jejich původní překlad posleze přebásněním O. Fischera z roku 1927 – taktéž bez udání autora.

Jenže ani Hilarovu autorskoprávnímu taktizování se nakonec nepodařilo ztécť všechny překážky, které se inscenaci Žebrácké opery na Národním divadle stavěly v cestu. Prozrazuje to například koncept jeho o rok pozdějšího dopisu: „Podepsaný šéf činohry zamýšlí uvést Žebráckou operu jakožto neúspěšnější hru loňské sezóny berlínské a londýnské na jaře ve

Stavovském divadle. Žebrácká opera měla být uvedena v létě letošního roku a byla již rozestudována po stránce textové a zpěvní,⁷⁾ když upozornění z policejního censoredního oddělení na závady některých scén přinutilo uměleckou správu činohry žádati agenturu Centrum resp. firmu Eirich ve Vídni o schválení pražskou policií preventivně vyžádaných úprav.⁸⁾ V té věci byl zaslán dne 26. 12. 1928 dopis i p. Bertu Brechtovi o schválení těchto úprav, avšak ani jmenovaný autor, ani firma Eirichova, ani agentura Centrum neodpověděli. Dnes z čista jasna krátce před otevřením Komorního divadla v hotelu Central ohlašuje nám firma Centrum, že zadává hru Žebrácká opera Městskému divadlu vlnohradskému k provozování v Komorním divadle. Ježto podepsaný šéf činohry se domnívá, že Žebrácká opera, jsouc zcela novým genrem divadelní tvorby (drama se zpěvy a tanci), mohla by být nebezpečnou konkurencí v bezprostřední blízkosti Stavovského divadla, nemíní se vzdát svého prioritního práva na provozovací právo Žebrácké opery a oznámil telefonicky agentuře Centrum, že svou prioritu napostoupí, tím spíše, že hru má nejen přeloženu, upravenou, nastudovanou, výtvarně i dramaturgicky přichystánu, ale má v rukou materiál hudební a zpěvní části, jež mu postoupila firma Centrum jako záruku toho, že uzavírá s ND smlouvu na provozovací právo, kterou učiní perfektní, jakmile bude získána dohoda ohledně vpředu uvedených censoredních úprav Žebrácké opery v Praze.“

Mezitím ovšem uvedená divadelní agentura už text Brechtovy adaptace Gaye pod názvem Dvoušestáková opera v překladu V. Veverky a M. Matase rozmnožila a režisér Fr. Salzer 5. února 1930 uskutečnil v Olomouci její ne zvlášť příznivě přijatou českou premiéru v dalším převodu B. Steina, na niž necelý měsíc poté pak navázala Burianova inscenace v brněnském Divadle Na hradbách a 13. března 1930 také Hilarem inkrimované Borovo představení v pražském Komorním divadle – pro změnu již ve čtvrté české verzi Z. Holého a K. Ballinga.

Protesty Hilarovy tedy vyzněly naprázdno a Národní divadlo bylo takto připraveno nejen o zásluhu, že jako první české divadlo uvedlo jednu z Brechtových her, ale také o odezvu, které se Krejcarové opeře nakonec dostalo hlavně díky E. F. Burianovi,⁹⁾ jenž se ovšem na rozdíl od Brechta, držícího se podle E. Schumachera až příliš úzkostlivě Gayovy předlohy, zase naopak Brechtovu hru až příliš důkladně přepracoval a změnil pro pražskou premiéru dokonce i její vyznění.¹⁰⁾

Ani úspěchem Burianovy adaptace Žebrácké opery se ovšem v českých zemích neotevřela cesta Brechtovým hrám ve větší šíři. Uskutečnilo se pouze představení Bludiště velkoměsta (Im Dickicht der Städte), hrané 3. dubna 1932 kolektivem mladých divadelníků v pražském Švandově divadle za režie Viktora Šulce.¹¹⁾ Pokus Aleše Podhorského zařadit v sezóně 1935/36 Svatou Johanku z jatek do repertoáru brněnského Zemského divadla ztroskotal ještě před zahájením zkoušek pro odpor klerikálních kruhů na úředních místech.¹²⁾ (Překlad básníka Ivana Jelínka se zachoval.) Vedle Krejcarové opery se tudíž v předválečné době u nás uchytily už jen Pušky paní Carrarové, uvedené v únoru 1938 ochotnickým spolkem Svítání za režie Františka Spitzera v divadle Na slupi a pak i jinde a také mimo Prahu.¹³⁾ Ve větším rozsahu prorazit s Brechtem se podařilo až po roce 1945, a i to až po překonání bariér, které úsilí několika málo propagátorů jeho umění blokovaly.

Pravda, také právě z Národního divadla sice vzešel záhy po válce zase nový pokus, jak dosvědčuje Brechtův dopis z listopadu 1947 odpovídající na Götztův dotaz agentuře K. Riese v Basileji: „Vážený pane Götzi, s potěšením slyším od pana Lotara, že Národní divadlo zamýšlí

hrát Vidění Simonky Machardové. V zájmu účinnosti hry však mám velkou prosbu. Roli Simonky by muselo skutečně hrát dítě, poněvadž se dětskost jinak projeví jako infantilismus. Vím ovšem, že to odporuje divadelní praxi, jenže při psaní hry bylo právě mým úmyslem praxi divadel rozšířit. A vskutku jsem zrovna teď udělal v Los Angeles při představení Galileiho velmi kladnou zkušenost s devíti- až dvanáctiletými. Tragičnost kusu musí spočívat v tom, že tu dítě bere vlastenectví vážně (kdežto jeho učitelé, dospělí, selžou). Se srdečným pozdravem Váš Bertolt Brecht.“ – Jenže ani z tohoto podnětu nic nebylo – k premiéře Simonky Machardové došlo až deset let poté, a opět jako při Krejcarové opeře nikoli na Národním divadle, ale na Vinohradech. Asi z podobných příčin, jaké bránily prvnímu pokusu o uvedení jedné z nejlepších her Brechtovy emigrantské éry, Matky Kuráže.

Historie začla v říjnu 1948, když se Brecht při návratu z vyhnanství zastavil v Praze, navštívil Divadlo satiry a pozval M. Horníčka a jeho spolupracovnice k premiéře Kuráže do Berlína – zřejmě také s úmyslem získat někoho, kdo by pak mohl doporučit i její české provedení. Text hry potom přivezla už koncem listopadu 1948 pracovnice zahraničního odboru ministerstva informací, která Brechta v Praze provázela. A zájemce o inscenaci se opravdu za nějaký čas našel v osobě dramaturga Krajského krušnohorského divadla v Teplicích Stanislava Talavání, který prý získal další text prostřednictvím naší berlínské vojenské mise. Ohlásil tedy 11. května 1950 svůj úmysl uvést Matku Kuráž Divadelní a dramaturgické radě zřízené divadelním zákonem z 20. března 1948 „jakožto iniciativní a poradní sbor“ při ministerstvu školství a osvěty a skládající se z 18 členů delegovaných odbornými, zájmovými a odborovými organizacemi a jmenovaných tímto ministerstvem společně s ministerstvem informací.

Načež Matku Kuráž dostala k posouzení Dramaturgická kancelář při Divadelní ústředně, výkonném to orgánu obou ministerstev, a ta předložila Divadelní a dramaturgické radě 2. června 1950 posudek tohoto znění: „Mutter Courage und ihre Kinder. Matka Odvaha je markytánkou za třicetileté války. Sama na válce vydělává, ale snaží se od ní uchránit své děti, dva syny a němou dceru. Nejstarší se však sám dá zlákat a stane se ‚hrdinou‘. Mladší se stane plukovním pokladníkem. Oba však válka a její zvraty zahubí. Matka Odvaha, jejímž jediným cílem je na válce vydělat, aby užívala své děti, ztrácí nakonec i svou němou dceru, která se obětuje, aby zachránila protestantské město před náhlým přepadem katolických vojsk. – Tuto hru, která byla napsána před vypuknutím II. světové války, chápal její autor jako protihitlerovskou. Avšak v pojetí Brechtově je válka jakousi romantickou záležitostí, kterou je třeba přijímat jako jakousi samozřejmost, jako úděl člověka. Tato hra nebojuje vůbec proti válce, její hlavní představitelka si dokonce z kramářských důvodů přeje její trvání. Dramaticky je hra roztržštěna, děj rozbit, skutečnou plastickou postavou je jedině Matka Odvaha. Hra nemá zvraty historických her a její ideologie v dnešní situaci světového boje za mír je scestná. I když autor patří k předním autorům pokrokového Německa, nedoporučujeme tuto hru za vhodnou k uvedení na naše jeviště. Nedoporučujeme.“ Čímž plánovaná inscenace byla pohřbena.

I když citovaný posudek zaráží na první pohled nejen svou celkovou primitivností, ale především stupidností svých závěrů, nutno ovšem přiznat, že negativní stanovisko k uvedení Matky Kuráže nebylo jen českou zvláštností, nýbrž že mělo širší platformu a bylo ovlivněno kulturněpolitickými názory hlásanými a uplatňovanými tehdy v celém socialistickém táboře.

Bylo tomu tak i v Brechtově vlasti, kde právě premiéra této hry podnítila širokou diskusi o základních estetických otázkách a při níž část kritiky vytykala Brechtovi rovněž různé prořešky proti zásadám „pokrokové“ dramatiky, jako formalismus, pacifismus, ztrátu revolučních perspektiv, dekadentní vlivy atd.¹⁴⁾ A stejně jako vyplynulo nepochopení Brechta v NDR především z neznalosti teoretických zásad jeho tzv. epického nebo dialektického divadla v kostce publikovaných až 1949 v Malém organonu pro divadlo, tak samozřejmě i u nás, kde tato práce vyšla dokonce ještě o téměř deset let později¹⁵⁾ zároveň s Götzovým Náčrtkem k portrétu B. Brechta a článkem J. Grossmana o epickém divadle.

Jedna z nejproslavenějších Brechtových her tedy zůstala českým divákům ještě dlouho odepřena, i když oficiální účastnice znovuotevření Berlínské státní opery v roce 1955 její text přivezla znovu a inscenace v Národním divadle se chtěl ujmout Alfred Radok s Marií Vášovou v titulní roli. U tehdejšího šéfa činohry však neuspěl.¹⁶⁾

Hrály se tedy – až na plzeňský pokus Pistoriusových uvést 1951 silně upraveného a zkráceného Brechtova Pana Puntílu – i nadále jen Burianova poválečná adaptace Žebrácké opery¹⁷⁾ a Pušky paní Carrarové, dokud koncem února 1957 Václav Lohniský se přece jen za pomoci berlínského modelu neodvážil uvést Kuráž v Divadle S. K. Neumanna. A to s takovým úspěchem, že se dočkala víc než 100 repríz, že zvítězila v Divadelní žatvě, že byla převzata Čs. televizí atd. Teprve tím byly ledy konečně prolomeny a Brechtovy hry vzápětí zaválily česká jeviště tak, že překladatelé, kteří se z autorova pověření pustili roku 1955 do jejich soustavného převodu, jen stěží poptávce dramaturgů po dosud u nás nehraných kusech stačili. Výsledkem pak samozřejmě byla představení dobrá i špatná, podle teoretické výzbroje, umu a svědomitosti režisérů a interpretů.

Poznámky

1) R. M. Rilke, Fr. Kafka, Fr. Werfel, M. Brod, E. E. Kisch, L. Winder, F. C. Weiskopf, J. Urzidil a další.

2) Nové německé divadlo uvedlo po roce 1918 např. G. Kaisera, W. Hasenclevera, Fr. Werfela, K. Krause, E. Tollera, A. Bronnena.

3) M. Rutte: K. H. Hilar. Čtvrt století české činohry, 1936.

4) Národní divadlo uzavřelo 8. 11. 1928 navíc smlouvu s Bohumilem Štěpánkem na překlad Gaye „s podmínkou, že do svého překladu ... zanesne dramaturgické úpravy Playfairovy.“

5) Režijní kniha je nadepsaná: „Žebrácká opera. Romantická hra o osmi obrazech. Anglicky napsal John Gay. Dle vydání z r. 1765 s použitím dramaturgické Berta Brechta česky upravil K. H. Hilar.“

6) Např. ve 4. scéně 1. jednání plšeň „Když panna pozná první cit / je jako motýl, který vlít / nad horký plamen svíce / Když nemá, kdo by si ji vzal / má pryč svou čest a věčně dál / je – co, se bojím říci.“

7) Že Hilarovy přípravy k uvedení Žebrácké opery už skutečně

byly v závěrečném stádiu, dosvědčují také slova R. Libertýnové z tehdejšího Osvobozeného divadla, která pro „mladinký zjev“ a „pěveckou přípravu“ měla pohostinsky vystupovat jako Polly: „Už byla nastudována pěvecká čísla i s orchestrem víc než z poloviny. Byla škoda, že jsme práci na inscenaci museli přerušit, protože poslední zkoušky již ukazovaly, že by to bylo nesmírně zajímavé i odvážné představení.“ – Rolí Mackieho byl pověřen O. Rubík, Peachuma hrál F. Roland, Peachumovou M. Hübnerová a posléze A. Nedošínská, Browna S. Rašilov, Jenny J. Kronbauerová, Lucy J. Šejbalová.

8) Jakého druhu ony policií požadované úpravy byly, lze bez nahlédnutí do zatím nepřístupných cenzurních protokolů jen odhadnout. Jistě mezi ně patřilo i vynechání mezlhry 2. dějství s Baladou o sexuální porobě.

9) Žebrácká opera se dočkala v sezóně 1934/35 113 repríz.

10) Se slovy: „Vážené občanstvo, teď má podle Weilla a Brechta přijít happy-end. Konečně, jak jste již u Pabsta viděli, závěr hry byl víceméně šťastný. Ale protože na tyhlety dobré konce nevěříme, končíme jako ve skutečnosti – popravou. Pověste laskavě pana Macheatha, pane kate, představiteli tohoto řádu.“

11) Soubor složený z profesionálních herců pražských divadel, jimž jejich scény jednorázově povolily účinkovat.

12) Podobně jako snaha Hanuše Burgra inscenovat za českého příspěví 1932 tuto hru v originále. Ze stejného okruhu osob vzešel podle všeho asi také podnět založit v Praze anti-fašistické německé divadlo, o němž se v září 1935 v dopise Brechtovi zmiňuje Hanns Eisler. Za Piscatorovy režie a za pomoci Brechta a výtvarníka Nehera, Weigelové a Busche se uvažovalo o provedení Kulatolebých a špičatolebých a event. také o Brechtově dramatinaci Gorkého Matky.

13) Hru ještě předtím hráli též ochotníci žižkovského spolku Jiří Wolker a v květnu následovalo pod záštitou DDOČ a za pořadatelství Společnosti přátel demokratického Španělska v Unitarii významné představení německých herců emigrovaných do Československa.

14) Vyčerpávajícím způsobem to 1978 zachytil W. Mittenzwei v knize Der Realismus-Streit um Brecht.

15) Časopis Divadlo 1957, 8 – Námitka jednoho z německých oponentů Brechta, že se Kuráž ani ztrátou svých dětí „nepoučila“ a že tím šíří pesimismus, na kterou autor hry reagoval tím, že mu „nepřisluší, aby dal Kuráži nakonec prohlédnout, že mu záleží na tom, aby divák prohlédl“, našla ostatně svůj téměř anekdotický pendant i u nás, když Divadlo S. K. Neumanna vyslalo režiséra Evžena Sokolovského 1955 na půlroční stáž k Berlínskému ansámblu s úkolem, aby se tam připravil na inscenaci Matky Kuráže a požádal zároveň jejího autora o napsání závěrečného monologu, v němž by Kuráž válku proklela, aby divák takto nezůstal ani na okamžik na pochybách o jejích pocitech a názorech. „Když jsem to řekl Brechtovi“ (E. Sokolovský v Květech 1985), „který se vždycky usmíval jako Číňan, usmál se tak i tentokrát a řekl: ‚Podívejte se, já už jsem dneska klasik. Mé hry se hrají v celém světě a bez jakýchkoli doplňků. Když dneska zemřu, bude se hrát Kuráž i po mé smrti a bez připsování.‘“

16) Dostala se na scénu Tylova divadla až v roce 1970.

17) S novými texty flašinetáře, které napsal Nora Frýd.

ZAUJATÁ ZPRÁVA O BRECHTOVSKÉ RECEPCI V ČESKÝCH ZEMÍCH Ludvík Kundera–Rudolf Vápeník

Osud díla Bertolta Brechta v Československu je podivný, vyštinutý, nenormální. Nic si nenamlouvejme, nic nepředstírejme: Brecht nebyl a není u nás nijak zvlášť milován, zato však trvale pohoršuje, provokuje, zlobí... Není to však koneckonců úděl vzácný a záviděníhodný? Není to mnohem lepší než zklastičtění po mez nudy? Nesvědčí to o trvalé a podněcující životnosti tohoto díla? Odpověď je svízelná a dorazíme k ní teprve na konci svých úvah.

Nejstarší kapitola brechtovské recepce v Československu (přesněji: v českých zemích) byla již několikrát popsána. Shrňme: Poměrně záhy k nám pronikla Brechtova nejpobornější hra, totiž Krejcarová opera. V únoru a v březnu 1930 se hraje v těsném sledu hned na čtyřech českých jevištích – v Olomouci, v Praze, v Brně a v Plzni. Brněnské provedení režisoval, arcí s operetním souborem!, E. F. Burian, jméno, které se v daných souvislostech objeví ještě častěji. Není také bez zajímavosti, že hru hodlala uvést i první česká scéna, to jest pražské Národní divadlo, v jehož archívu odpočívá pod záhlavím 1928 dokonce i překlad a úprava (minimální) této hry, práce tehdejšího šéfa činohry K. H. Hilara, slavné postavy českých divadelních dějin, navíc postavy spjaté s pojmem expresionismu na české scéně. Hra byla dokonce už obsazena, a to velmi zvucnými jmény, ale k uvedení nedošlo. Proč? Lze vyslovit jen hypotézu, že Brechtovo jméno v zrcadle německé měšťácké kritiky přece jen šokovalo a že byly obavy ze skandálu.

Skutečnou událostí se však stala teprve inscenace Krejcarové opery z roku 1934, kterou uvedl E. F. Burian ve svém divadle D 35 pod nepřesným názvem Žebrácká opera (Bettleroper). Toto uvedení se dnes z odstupu let považuje za jeden z vrcholů českého meziválečného divadla a byla to událost nejen umělecká, ale i politická. Kurt Konrad píše přímo o „aktivizujícím dramatu – zvláště záslužném /.../ v době nastupujícího kulturního fašismu“. E. F. Burianova úprava se přechyľuje k adaptaci, která sice akcentuje sociálně kritické tendence hry, na druhé straně však se až zálibně využívá v mlíeu lumpenproletariátu. Na úkor Brechtova „epického“

rukopisu se prosazuje spíš rukopis E. F. Burianův, charakterizovaný zhusta jako „lyrický“. Nezapomeňme, že tento přední představitel české divadelní avantgardy, nejen divadelník, ale i autor a zvláště hudebník (zprvu průkopnický jazzový), v tu dobu směřoval k vytvoření svého typu divadla, ojedinelého i ve světových souvislostech, syntetického experimentálního divadla používajícího principů „epizace“ i „lyrizace“. Jeho pokusy vrcholily v letech 1936–38 a vešly do dějin jako „poetické divadlo E. F. Buriana“.

Po úspěchu E. F. Burianovy inscenace vyšel jako nezbytný apendix i první český překlad Krejcarového románu. Kromě několika časopiseckých překladů básní a stati Pět obtíží při psaní pravdy doplňuje tento předválečný přehled už jen uvedení Pušek paní Carrarové. Hru provedl dělnický divadelní soubor v témže měsíci únoru 1938, v němž byla premiéra hry Matka, dílo snad nejznámějšího českého dramatika Karla Čapka – tématicky až modelově podobné.

Po vakuu druhé světové války a okupace českých zemí je to opět E. F. Burian, jenž půl roku po návratu z koncentračního tábora uvádí na samém počátku roku 1946 svou další scénickou verzi Krejcarové opery, představení, jehož význam spočívá mimo jiné i v tom, že je to pravděpodobně první hra německého autora uvedená po Květnu 1945 na české jevišti. Výrazně se tu projevil aktualizací tendence, a to zvláště ve veršovaném komentáři kolovrátkáře, procházejícím celou hrou. Po celých deseti letech, v roce 1956, uvedl pak E. F. Burian svou čtvrtou verzi Krejcarové opery. Vepsal se tak sice do dějin české brechtovské recepce obzvlášť tučně, ale toto tvrdošíjné lpění na jedné jediné z Brechtových her vyvolává nutně otázku, proč se tento i dramaturgickými nápady tak překypující režisér nikdy ani nepokusil o uvedení některé jiné z četných a špičkových Brechtových her. Snažice se o odpověď na tuto otázku, nutně bychom zabředli do bažinatých končin dohadů a hypotéz. Fakt sám však demonstruje už na osobnosti skutečného průkopníka Brechta u nás, jímž E. F. Burian byl, že je tu někde nějaký zakopaný pes.

Sporadické pokusy o uvedení Brechta k nám v první půli 50. let zaznamená už jen velmi detailní divadelní historie. /.../ Co vadilo tolik na Brechtovi, že byl tak dlouho a tak vytrvale nepřipustný pro regulérní vstup do české kultury? Znalost díla tehdy, počátkem 50. let, nepřicházela v úvahu. (I později, když už ledacos vyšlo a se hrálo, byly – zvláště u vehementních antibrechtovců – čtenářské a divácké zkušenosti s Brechtem minimální. Nemoc trvá dodnes...) Pozoruhodným způsobem tu tehdy zapracovalo to, čemu se říká fáma, pověst, nezávazné řeči. Z těchto veskrze mlhovitých zdrojů se např. šířila „výtka“, že Brecht prý se roku 1947 před komisí pro neamerickou činnost nechoval „řádně“. (Namísto abychoom v zemi, která zrodila Haškova Švejka, plesali nad čistou aplikací švejkovského postoje v mezinárodním měřítku!) Další výtka se týkala Brechtova údajného pacifismu a „formalismu“. Pojmy nebyly nikdy nijak upřesněny, vytvořily však mýtus o Brechtovi jakožto autorovi s četnými „kádrovými kazy“ – a to stačilo k nevůli divadel i nakladatelství. Autoři této zprávy se tedy snažili „prorazit s Brechtem“ alespoň jinde – v rozhlasu, v časopisech, v tzv. divadlech poezie – a když je Brecht v roce 1955 pověřil autorizací, pustili se do systematického překládání Brechtových hlavních děl dramatických, básnických, prozaických i esejistických bez ohledu na přežívající nepřízeň. Byli přesvědčeni, že každé dobré umění se dříve či později musí prosadit vlastní vahou a že rozhodující je práce.

Skutečnost tuto víru potvrdila. Počátkem roku 1957 uvádí pražské Divadlo S. K. Neumanna za režie Václava Lohniského Matku Kuráž. A tímto datem také teprve začíná v Československu

to, co je možno bez uzardění nazvat brechtovskou recepcí, vše předchozí byla prehistorie s mnoha bílými stránkami. Ale byla to i intermezza rozpaků a nedorozumění, na která je až trapno vzpomínat...

Nutno si uvědomit, že historické uvedení Matky Kuráže se neuskutečnilo v žádné z honosných divadelních budov v centru Prahy, nýbrž v pražském předměstí jménem Libeň. Přesto (či právě proto?) to nebyla jenom událost, nýbrž byl to i úspěch, dokumentovaný více než stovkou repríz (na české poměry závratná cifra!), zájezdem do ciziny, vyznamenaním, televizním záznamem atd. Inscenaci možno označit za modelovou v tom smyslu, že v podstatě i v četných detailech věrně přejala slavné berlínské provedení. Vzhledem k tomu, že šlo o první seznámení českého publika s touto Brechtovou hrou a s brechtovskou poetikou vůbec, je tento přístup maximální autentičností ctností. Českému divadlu se tak dostalo první informace o síle injekce, ledy byly prolomeny, brechtovských inscenací začíná valem přibývat.

Záhy následuje uvedení Kavkazského křídového kruhu v severočeském Liberci. Inscenátor, později známý dramatik Oldřich Daněk, přistupoval k dílu zcela jinak než pražský režisér Matky Kuráže. Neopřel se o berlínský model, šel na problém po svém. Byl k tomu zčásti přinucen tím, že neměl k dispozici výborné herecké individuality jako v Praze, nýbrž pracoval s provinčním souborem, z něhož svou profesionalitou čněla jen představitelka Gruši. Udělal tedy z nouze ctnost (trik, který se na divadle nedá příliš často opakovat) a zdůraznil fakt, že kolchozníci ochotníci „hrají prostě jak nejlíp dovedou“. Novost tvaru hry i detailní a celkové výpovědi pozastřela zadržující technikou. Kritika pak konstatovala zřetelné „zlyřičtění předlohy“.

Nedlouho poté uvedla činohra Státního divadla v Brně (obvykle zvaná souborem Mahenova divadla) poprvé v Československu Život Galileiho. Brno, které později mělo pro brechtovskou recepci v ČSSR klíčový význam, tu dosud bylo bez vůdčího teamu. Takže vzniklo představení, které jako by se instinktivně opřelo o vše ve struktuře hry, s čímž byl Brecht trvale nespokojen. Bylo to skrz naskrz staré divadlo, něco à la amatérský Rigoletto; svěží myšlenkový průvan byl neznatelný, Brechtem předpokládáný „*amusement*“ nížádný. Z dalších her, které se v českých divadlech inscenovaly v letech 1957 a 1958, snad přejde do dějin kromě bibliografické zmínky jedině výkon Valtra Tauba v pražské inscenaci Galilea (Realistické divadlo 1958); příznačné je, že tento herec poznal Brechta osobně i jeho metodu už v 30. letech, nepřistupoval tedy k této roli nepřipraven jako k jednorázové akci, na niž se po 6–8 týdnech zkoušek zapomene. Tato nepřipravenost na náročný úkol, jímž je bez rozdílu inscenace kterékoli Brechtovy hry, stala se chronickou brzdou dvou třetin všech českých brechtovských inscenací. Platí to dodnes. Jen mimořádné režisérské osobnosti byly s to vybíchat soubory k tvrdší a promyšlenější práci, jen dva tři režiséři a dva tři dramaturgové se opřeli o Brechtovo divadlo programaticky, clevědomě a soustavně.

V této souvislosti nutno jmenovat dramaturga Bořivoje Srba pracujícího po dostudování zprvu v brněnském Divadle bratří Mrštíků, tzv. druhé brněnské scéně. Po tápavé zkušenosti s Panem Puntílou připravil v roce 1959 s režisérem Antonínem Kurášem první české uvedení Dobrého člověka ze Sečuánu, hry přemnoha půvabů, ale i přemnoha obtíží. Existující zvukový záznam představení svědčí dodnes o tom, že to bylo mimořádně promyšlené představení (Wanga hrál vynikajícím způsobem Josef Somr), neupínavý na povrchu, zřetelně rozfázované a nebojící se „*svů*“ mezi jednotlivými rovinami hry. Fotografie pak vypovídají o tom, že se režisér při řešení prostoru poučil u sovětské avantgardy, zvláště u Tajrova.

Ještě též rok přechází Srba do zmíněného už Mahenova divadla, které je první brněnskou činoherní scénou, a přechází tam jako jeden z trojice (další dva jsou Miloš Hynšt, šéf činohry, a Evžen Sokolovský, režisér), která vyhlásila – ojedinelý zjev v českém divadle! – a řadu let tvůrčím způsobem rozvíjela program politického divadla, přičemž se Brecht stal v teorii i praxi jedním ze sloupů tohoto programu, a to spolu se sovětskou a (to je nutno podtrhnout!) i českou meziválečnou avantgardou. Široký „*rodokmen*“! Brecht v něm však, zdá se, nefiguroval nikterak jako statista, dnes už se dokonce mluví o 60. letech brněnského divadla zcela běžně jako o „brechtovské éře“!

Nikoli náhodou byl „vstupním představením“ celé této éry Brechtův Zadržitelny vzešup Artura Uie, představení mladistvé rozkošatěle invence Evžena Sokolovského, v atributech, zvláště scénických, ještě trochu po staru rozpačité, v titulní roli „Hitlera“ (Rudolf Jurda), ve vynalézavém aranžmá, v práci s veršem a s hudbou však plně podněcující novostí, protřepávající konzervativní „styl“ českého divadla. Toto představení stojí také na počátku divadelní polarizace mezi Brnem a Prahou, kde tehdejší vedení činohry Národního divadla propracovávalo zcela protichůdný program se zcela jiným „rodokmenem“. Pražské úsilí se charakterizovalo jako „divadlo člověka“ (tedy se zdůrazněným introspekčním zřetelem), kdežto brněnské jako „divadlo dějin“ (s širokou paletou teatrálních možností). Třemi slovy: proti iluzivnosti antiiluzivnost.

Tato polarita se jistě z pohledu současnosti projevovala mnoha fevnivostmi, vyvolala však v českém divadelnictví napětí, které bylo na prospěch pohybu, dynamičnosti, a provokovalo oba „tábory“ i k větší umělecké citlivosti, ba soutěživosti. V těchto souvislostech nutno vidět Sokolovského inscenaci Kavkazského křídového kruhu (1961), považovanou – a právem – za jedno z vrcholných představení „brechtovské éry brněnského divadla“. Touto inscenací si další dva přední herci brněnského divadla, Vlasta Fialová a Josef Karlík, vydobyli ostruhu „*brechtovských herců*“ (přídomek, který je dlouho provázel). Jejich Gruša a Azdak dali hře intenzivní lyričnost na jedné straně a nekonečně proměnlivou dynamičnost na straně druhé. Režisér se neopíral o berlínský model, nýbrž vyklenul samostatně a velmi soustředěně a místy v odvážné zkratce oba příběhy, aby je pak spojil v divadlo až čiré pohádkovosti. Plně si přišel na své i humor. Pražské uvedení následující zhruba rok po brněnském – první Brecht na jevišti Národního divadla („posvátné kapličky“) – mělo od a do zet vynikající obsazení (rezervoáry první české scény jsou tradičně nevyčerpateľné), pojetím se však vzdalovalo předloze směrem ke „hře z exotického prostředí“. Dvě Brechtovy hry inscenoval v „brněnské éře“ také Miloš Hynšt: Kulatoleb a špičatoleb (1963) a Matku Kuráž (1964). Obě představení přišly až po „vlně“ brechtovských inscenací, o níž ještě bude řeč, a byly snobskou částí kritiky vcelku opominuty. Kulatolebým a špičatolebým sice asi chyběl aktuální výklad (na čistě „historickou hru“ je přílišným podobenstvím), byla to však téměř exhibice zcizovacích postupů a nápadů neběžných, leč v duchu Brechtově. Dominovali opět Fialová, Karlík a Jurda – ojedinelý artistní zážitek fixovaný pohříchu jen na fotografiích! Titulní roli Matky Kuráže obsadil Hynšt Vlastou Fialovou, již bylo tehdy 36 let, takže byla asi nejmladší představitelkou této role vůbec. Díky tomuto obsazení vynikly v textu překvapivě nové erotické tóny, které u starších představitelk většinou zanikají. Představení jako celek charakterizovala čistota, oproštěnost všech prostředků. (Po osmi letech uvedl Hynšt Matku Kuráž znovu, tentokrát za mnohem nepříznivějších okolností s provinčním souborem a na malém jevišti jihomoravského města

Uherské Hradiště. Přesto dosáhl takové strohosti a ostrohranosti v aranžmá, ve vedení dialogu i v tom, čemu se říká „atmosféra“, že se dá téměř mluvit o purismu jeho rukopisu.)

Práce na Brechtových hrách i studium Brechtových principů se projevil i na inscenacích děl jiných autorů na jevišti tzv. Mařenovy činohry. U Sokolovského se to týká zvláště Majakovského hry *Mysterie Buffa*, Shakespearova *Hamleta* i *Julia Caesara*, Weissova *Marat-Sada*, ale i dvou her prvého z autorů tohoto přehledu (*Totální kuropění*, *Korzár*), stejně jako jeho „vedlejší činnosti“ jako vedoucího satirického divadla *Večerní Brno*. V Hynšově méně nápadné, ale mimořádně poctivé a k osobitému pojetí trvale směřující práci se „brechtovská lekce“ projevila zvláště ve dvou hrách Višněvského a Rollandových (*První jízdní a Optimistická tragédie*; *Robespierre a Vlci*), v Hochhuthově *Náměstkovi*, ale i v Ostrovského *Lesu* a v Ibsenově *Peeru Gyntovi*. V čem spočíval onen tolikrát skloňovaný brechtovský přístup těchto režisérů (a nezapomeňme na jejich dramaturga B. Srbu) k inscenování zmíněných her? Začíná to bezpochyby dramaturgickou volbou a poté dramaturgickým výkladem děl, která chtějí v mysli diváků stále soustředěnějších na „životní úroveň“ (=konzumní zboží) navodit historičtější myšlení, chápání širších dějinných i mezilidských souvislostí, vést nit mezi přítomností, minulostí i budoucností. (Tzv. pražská dramaturgie té doby se zhlédla naproti tomu v pitvňání skutečnosti optikou jedné rodiny či úzké společnosti – zhruba v linii Ibsen – Čechov.) Teamový způsob práce se přitom dostavil jaksi sám sebou, bez umělého pobízení: vedla k němu zapálená zaujatost všech, kdož se (včetně autorů a překladatelů) na brněnském pokusu podíleli. Ze skladatelů to častěji byli Jan Novák, Josef Berg, Miloš Ištvan, Zdeněk Pololánek, ze scénických výtvarníků Karel Vaca, Ladislav Vychodil, Miloš Tomek, z choreografů Luboš Ogoun. To znamená, že na mnohé otázky, které rozvíříje každá inscenační práce, existovalo i mnoho odpovědí: jediné z takového živoucího procesu může vzejít – samozřejmě za činné a houževnaté spolupráce herců – trvalé představení, skutečné divadlo. Práce s herci byla mnohem promyšlenější a většinou i soustředěnější než bývá zvykem. Jestliže u Hynšta spočívala v neustálé analýze až mikroskopické, házel Sokolovský spíš velkorysé udičky – chyt, kdo chyt. (Kdo nechytí, ten se utopil.) Už tehdy razili oba režiséři a jejich dramaturg pojmy gestus a gestičnost, pojmy, které dodnes nevstoupily ani do posledního vydání slovníku jazyka českého. Celé vedoucí trio působilo i pedagogicky na Janáčkově akademii múzických umění, z jejich žáků pak např. vznikl kádr režisérů a herců experimentálního divadla Husa na provázku, které osobitým, ale nadměrně účinným způsobem navázalo na brněnskou „brechtovskou éru“.

Aby však tato evokace, vycházející spíše z toho, co – jako důležité – podržela paměť, nežli z velehory papírů, nenarostla do rozměrů, které by mohly ohrozit realitu proporcí, nutno se vrátit až na skloněk let padesátých a říci, že tehdy došlo nejenom v divadle, ale i v ediční politice k „*probrechtovskému*“ obratu, jenž se projevili vydáním několika her i svazků poezie, především však zahájením vydávání Brechtových spisů.

Vraťme se však k divadlu. Je důležité, i když „z vlasteneckých ohledů“ nepopulární, říci, že vývoj českého divadla posledních třiceti let se odehrává v jakýchsi „vlnách“. V jedné či ve dvou sezónách hrají náhle téměř všechna divadla jednoho autora (nebo skupinu příbuzných autorů), pak vlna odplyne a pes po těch jménech neštěkne. Tento kampaňovitý přístup plynoucí většinou z jubilejí a „plnění plánů“ vedl k tomu, že jsme u nás zažili vlnu gorkovskou a dürrenmattovskou, vlnu domácí klasické dramatiky a vlnu millerovskou, vlnu italského neorealismu a vlnu absurdního divadla; a také vlnu brechtovskou. Vrcholila v letech

1961 a 1962, kdy bylo zaznamenáno 15+12 brechtovských inscenací. Poté následovaly brechtovské inscenace jen sporadicky. Až do další vlny. První brechtovská vlna byla záhy šmahem odmítána jako katastrofická série podprůměru a neumění. Horší je, že u diváků i divadelníků navodila zcela mylnou představu, že Brecht se rovná šedivosti, suchopáru, kazatelství a – nudě! Detailní pohled na toto údobí však ukáže, že vše přece jen nebylo tak katastrofální, jak se to traduje. O brněnských výjimečkách už byla řeč. Zasluhou herečky Jiřiny Štěpničkové v hlavní roli zbylo však něco i z kladenské inscenace *Matky Kuráže*, režijně podepsané dvojicí jmen, která pro Brechta v Československu něco znamenala i bude znamenat: Jan Grossman a Alois Hajda. V Ostravě se o tutéž hru a záhy i o Kavkazský křídový kruh pokusil Jan Kačer, režisér, k jehož brechtovským inscenacím se od té doby jaksi stereotypně přimyká označení „osobitý výklad“. Jeho práci nelze upřít kromobyčejnou poctivost i občasnou překvapivost invence, chybí však vášeň. Jako by to byly jen úkoly zvenčí, na nichž si inscenátor prozkoušuje svůj stále dokonalejší prstoklad. Nic na tom nemění fakt, že k tomu prstokladu patří i pěkná dávka expresivnosti! Tento přístup, jenž otevírá možnosti artistního pojetí, je však koneckonců ještě mnohem přijatelnější nežli pokusy vracející dílo po polohy starého iluzionistického divadla. Tam pak jako by se Brecht vytratil někud zadem. Jsou však i představení vlašného diváckého ohlasu a při tom na ně vůdčí team i herci vzpomínají dvacet let. Toho druhu bylo zatím jediné české uvedení *Svaté Johanky z Jatek*, k němuž došlo za režie Evžena Němce v Ostravě roku 1961. Podařilo se tu vykřesat svět zvláštní přízračné atmosféry, nezáleželo ani tak na pochopení dnes už odlehklých finančních transakcí, nýbrž na podstatě: monstrózní aparatura deptající lidi a ve všem tom chaosu jímavě naivní pokus vychrtlé dívky, pokus o dobro! Soubor se kupodivu nedal odstrašit neobvyklostí úkolu, byl jím stále víc zaujat, pracoval se zápalem: krásná výjimka potvrzující méně krásné pravidlo... Není bez významu, že dramaturgem představení byl Zdeněk Hedbávný, který později dramaturgoval např. *Matku Kuráž* v pražském Národním divadle (1970) a svérázně pojatou *Krejcarovou operu* v severomoravském Šumperku (1980). Mezi další představení, která se vymykají podprůměru této brechtovské vlny, patří v pražském Divadle E. F. Buriana také inscenace *Matky* (1961). Režisér Karel Novák, který si předtím v Olomouci vyzkoušel sly na nikoli běžné inscenaci *Dobrého člověka ze Sečuánu*, přistoupil k práci důkladně vyzbrojen prakticky i teoreticky: opřel se o berlínský model, pietně, nikoli však otrocky, zachoval veškeré antiiluzionistické postupy a vykřesal ze hry i netušený humor, což je u předlohy s nepopulárním věhlasem tvrdošijně naučné hry co říci! Představení však pohřbilo zůstalo v rámci jednoho divadla a jednoho souboru oázou, byť bohumilou, na brechtovské postupy nikdo nenavázal. Divadla se v těch letech hnala co možná za československou premiérou „nějakého Brechta“ – a tak došlo na vzdálené výspě čs. divadelnictví i na hry, jimž u nás asi pšenice nepokvete. Máme na mysli Švejka za 2. světové války v Opavě (hra, již na Haškovi přímo školený český divák stěžl spolkně) a *Bubny v noci* v Českém Těšíně (o úrovni a odezvě inscenace neexistuje pražádná dokumentace, nikdo z příšších lidí ji neshlédl – příliš daleko od Prahy!). Naproti tomu uvedl balet Státního divadla v Brně dokonce *Sedm smrtelných hříchů maloměstáků* – a nevšedně. Weillovy songy zpívala osvědčená Vlasta Fialová.

Tím končí výčet toho, co z první brechtovské vlny v ČSSR snad stojí za zaznamenání. Zřetelný odliv zájmu o Brechta dokumentuje fakt, že v letech 1966, 1967 a 1968 se usku- tečňuje vždy jen jediná brechtovská premiéra za rok. Je paradoxem, o něž při zacházení

s Brechtem není nouze, že v této době pronikají tzv. brechtovské postupy běžně do prací českých dramatiků, z „vystupování z role“ se např. stala hotová móda, ostré střihy s viditelnými švy jsou zcela normální a močení na jevišti (jakožto nejzazší „výdobytek“) se praktikuje téměř ve všech divadlech. Na dovršení všeho zinscenoval Otomar Krejča, dlouhá léta pražský symbol antibrechtovství, objevnou koláž z Nestroye, nazvanou Provaz o jednom konci – brechtovskou v nejlepší slova smyslu a ve všem všudy. Přímou exemplární realizace Brechtových tézí o lidové hře. Režisér prý však takováto konstatování považoval přímo za nehoráznost!

Tzv. brechtovská éra brněnského divadla končí roku 1967 odchodem Sokolovského do Prahy a Srby k vědecké práci. Zbývá Hynšt, jenž získává k dramaturgické práci prvního z pisatelů této zprávy. Osamocení Sokolovský, pracující v Praze bez osvědčeného týmu, byť třeba oponentů, se ještě jednou rozpomíná na své nejlepší časy a inscenuje roku 1970 v Divadle E. F. Buriana *Život Eduarda Druhého Anglického*. Text trojice Marlowe-Feuchtwanger-Brecht byl dále podstatně adaptován, z dvou pobudů se stali dva zpěváci komentující celé dění songy, které vznikly bezprostředně z „masa“ hry. Jejich skvělé zhudebnění je poslední prací předčasně zesnulého skladatele Josefa Berga, jednoho z největších talentů české hudby 50. a 60. let. Scénické řešení, celé ze dřeva, připomíná skutečné alžbětinské jeviště. Jako královna Anna zazářila Miriam Hynková, obeznámená s tímto typem divadla už v brněnské éře. I pražští herci zvukných jmen – Jiří Holý, Josef Langmiller, Jiří Vala – pochopili smysl i styl a odvedli špičkové výkony. Inscenace se dostala i na televizní obrazovku.

Těžisko více či méně brechtovské metody práce se přeneslo do inscenátorské práce Aloise Hajdy, který patřil už od počátku 60. let k širšímu týmu Mahenova divadla. Při svém příchodu do tohoto souboru měl za sebou kladenskou uvedení Matky Kuráže (v koprodukcii s Janem Grossmanem) a po nezdařeném Hacksovi (Mlynář ze Sanssouci) se záhy rehabilitoval představením Büchnerova *Vojčka*, titulem, jímž je třeba doplnit vyjmenované už špičkové inscenace brněnské éry tzv. politického divadla. Byla to barvitá podfvaná podložená velmi přesným společenskokritickým výkladem. Výraznou složkou tu byla hudba, kterou složil Miloš Ištvan. V době slavných brechtovských nebo Brechtem poznamenaných inscenací Sokolovského a Hynštových střídala Hajda úspěchy s neúspěchy na takřka již doplněném repertoáru. Rokem 1967 pak chytil dech a pracuje od té doby bez citelnějších výkyvů. Jeho poetika, která je stále zralejší a promyšlenější, je neodmyslitelná od Brechtových principů. Zvláště se to týká tří jeho realizací z pozdní brněnské éry: uvedení hry finského klasika Kiviho *Ševci z Nummi*, a to v duchu Brechtových myšlenek o lidové hře, navíc rovněž na finské předloze; *král Lear*; Beckettovo *Čekání na Godota*. Po odchodu do zlínského divadla dostává Hajda konečně možnost inscenovat přímo Brechtův text. Vybral si hru *Muž jako muž*. S výsledky jeho práce se mohlo seznámit i berlínské publikum, a to přímo na jevišti Brechtova divadla i s přestávkovým uvedením „mezihry pro foyer“ *Slůně v mírně komolené němčině*. Na uvedení dalších Brechtových her ve Zlíně (tehdy Gottwaldově) si však Hajda musil ještě počkat: Brecht už byl sice zcela únosný, ba žádoucí, podle zákonů „užití dialektiky“ však tentokrát nebyli únosní Brechtem autorizovaní překladatelé. Elementy brechtovského principu však nezadržitelně prosakovaly do inscenací děl jiných autorů. Do dvou her českého klasika 19. století Klipery, do inscenací shakespearových (zvláště se to týká *Antonia a Kleopatry*), ba i do zásadní adaptace Čechovova *Platonova* atd. V roce 1975

využívá Hajda možnosti inscenovat s kroměřížskými ochotníky Pušky paní Carrarové a s pomocí prologu zmontovaných z Brechtových textů zasazuje toto výjimečně aristoteléské drama do nearistotelických, tedy antiiluzivních souvislostí. Později si s týmiž ochotníky po letech zopakoval *Matku Kuráž*.

Ale to už jsme v době, která vejde do dějin českého divadla jako tzv. druhá brechtovská vlna. Podnět k ní vyšel pohříchu opět zvenčí: měla být oslavena nedožitá osmdesátka klasika německé literatury. V letech 1977–79 se uskutečnily brechtovské premiéry v 18 českých divadlech a navzdory opětné nárazovosti této brechtovské vlny vymyká se minimálně jedna třetina těchto inscenací průměru. Tak mimo jiné uvedení Brechtovy adaptace *Dona Juana* v pražském Divadle na zábradlí, práce Evalda Schorma, kdysi známého filmového režiséra. Úctyhodný pokus tlumočit staré dílo novým jevištním jazykem diváka emocionálně zasahujícího a racionálně podněcujícího, pokus, který podle slov kritiky působil jako „čerstvý vítr, který se konečně vetřel do zmlataného dusna kolem klasiky na českých jevištích“. Mladý režisér Karel Kříž uvedl v Liberci *Matku Kuráž*: nekonvenčně, k velkorysému zjednodušení tíhnoucí řešení, se spoustou nových nápadů v klíčových scénách hry. K dovršení chyběla jen větší kvalitativní vyrovnanost souboru. A na Národní divadlo se nyní dostal dokonce Zadržitelny vzestup Artura Uje. V titulní roli se objevil Luděk Munzar, kdysi protagonista pražské, tedy antibrechtovské školy. V novinovém interview se otevřeně přiznal, že před patnácti lety patřil k těm mnohým, kdož tvrdili, že Brechtův typ divadla je českému divadlu cizí. „S překvapením jsme nyní zjišťovali,“ řekl pak Munzar, „jak hutná je Brechtova umělecká zkratka, jak je to ve všem všudy moderní divadlo, jaký obrovský řád a vnitřní život mají jeho verše.“ Interview tohoto druhu je tak neběžné, že stojí zato ještě třetí citát: „Dlouho jsem si s Brechtem nerozuměl a byla to moje chyba; člověk, kterému se třeba nelíbí čtvrttónová hudba, nerozumí jí, nejdříve by se měl snažit, aby ji pochopil a pak teprve posuzoval ji i její zastánce...“ K inscenaci samotné, kritikou většinou chválené, se dá říci, že celkem představovala úctyhodný pokus o aktualizaci podobnosti, čerpajícího z dnes již leckterému českému divákovi přece jen už poněkud odlehle historické skutečnosti. Brno, kdysi brechtovská „bašta“, se přihlásilo k Brechtovi inscenací jeho *Galilea* v režii Sokolovského brněnského žáka Pavla Hradila a v titulní roli s hercem v zenitu, jímž byl Josef Karlík, nezapomenutelný Azdak z roku 1961. Nezapomenutelný byl nyní i jeho *Galilei*, před nímž mizí vše ostatní: jako by snímal smutek celého světa... Velký herec. A pořád: velký brechtovský herec! Jiný Sokolovského žák, už z Prahy, Petr Novotný, uvedl v Karlových Varech po druhé u nás *Život Eduarda Druhého Anglického*, můžeme-li věřit ojedinělým hlasům kritiky, tedy přinejmenším zajímavě. Chváli se především představitel *Mortimera*, jímž byl Gustav Opočenský. Jinak se zdá, že model Sokolovského inscenace z roku 1970 tkvěl inscenátorům dosud na mysli. Naštěstí patrně. Ale nejen Sokolovského žáci, nýbrž i jejich učitel, stále víc absorbovaný magnetem televizních seriálů, se v jubilejním roce prezentoval novou brechtovskou režii. Uvedl v pražském Činoherním klubu Krejcarovou operu, s níž dva roky předtím neuspěl v Divadle E. F. Buriana. Tam byla ovšem pietně uvedena Burianova adaptace, pořád ještě!, kdežto nyní se Sokolovský uchýlil přímo k Brechtovu textu vydatně ovšem zkrácenému a podrobenému značnému počtu přesunů. Na podzim 1979 mohlo tuto inscenaci rovněž vidět berlínské publikum (tak jako šest let předtím *Muže jako muže*) a prohra to asi nebyla. Tisk velmi přesně pochopil, že hosté z Prahy chtějí hrát „drzé předměstské divadlo“, představitel *Peachuma* Josef Somr si otočil diváky kolem prstu za několik minut

své úvodní promluvy, Macheath Petra Čepka jako by byl oživeným citátem z třicátých let, Polly Evy Jakoubkové nic neprožívala, nýbrž viditelně hrála, Brown Jiřího Zahájského se vymkl vší tradici. Jako scénický výtvarník se opět po letech osvědčil Karel Vaca: team tedy ještě jednou zapracoval, byť asi jen jako vzpomínka na rozloučenou s byvšími časy...

Výjimečné také bylo uvedení Brechtovy Maloměšťákovy svatby pod původním titulem Svatba v brněnském Divadle na provázku. Peter Scherhauer, rovněž bývalý Sokolovského žák, a to z nejnadanějších, udělal z této inscenace přehlídku všeho, co se tato experimentální scéna za deset let naučila. Výsledkem byla podívaná překypující artistními i artistickými výstupy, velkolepá klaunerie, jdoucí však téměř pietně po Brechtově textu. Téměř: bez škrtů se to neobešlo. Divadlo procesovalo s touto inscenací půl Evropy. Svůj um předvedlo i v Berlíně.

Vratme se z této dlíny, kde se nezapomíná na Brechta, ještě do Zlína, kde Alois Hajda nevytrvalejší a s nejpřesvědčivějšími výsledky rozvíjel Brechtův odkaz, nezapomínaje při tom ovšem ani na jiné podněty, z nichž příklad české meziválečné divadelní avantgardy je stále neméně životný jako Brecht. Hajda, svým brechtovským zaujetím tehdy „Einzelgänger“ českého divadla, uvedl se stabilizovaným již teamem roku 1978 Kavkazský křídový kruh a roku 1979 Pana Puntila a jeho služebníka Mattiho. Obě inscenace vznikly po houževnaté a detailní dramaturgické přípravě a bylo by možno se dlouho přít, která z nich stojí výše. Práce se zlínským souborem měla lepší předpoklady než třeba v Brně nebo v Praze. Město leží mimo hlavní centra a herci téměř nebyli absorbováni televizí, rozhlasem či filmem. V tomto soustředění se ještě dařilo divadelnímu umění! Svízelem byla jediné v tom, že je to divadlo velké, pro mnoho diváků, navíc svázané předplatitelským systémem, takže i nejlepší představení se nedočká více než 25–30 repríz a pak musí být nutně staženo. Často tak zmizí pozoruhodné představení z repertoáru ještě dřív, nežli se tam divadelní zasvěcení z Brna či z Prahy odhodlají zajet. Hajda vyložil hru jako střetnutí dvou malých lidí s „velkou“ historií a rafinovaně propracoval střídání lyrických a humorných sekvencí. V prostoru, který je pohyblivě členěn velikým žentourem, pravěkým symbolem zavodňování, se v hlavních rolích objevují herci, které si Hajda za léta práce v Gottwaldově už vychoval: Grušu hrála Jarmila Doležalová; je drzejší a vervnější než velí tradice, někdy dokonce klaunovská. Navrátilův Azdak byl chvílemi chaplinovský, chvílemi švejkovský. Což se snáší. Roman Mecnarowski byl nejenom perfektní Zpěvák, ale zaskakoval – jako v ochotnickém divadle o malém počtu herců – ještě v půltuctu menších rolí: excelentní výkon! Stanislav Tříška, kdysi oblundně sprostý seržant Fairchild ve hře Muž jako muž, hrál Kazbegio i Jussupa – toho i onoho stejně precízně. Škoda jen, že zlínské divadlo nebylo institucí, která si vytváří kmenový repertoár: Kavkazský křídový kruh by jinak patřil k dlouholetým čísům. Totéž lze říci i o Hajdově Panu Puntilovi, který v razanci a agresivitě, v promyšlené stavebnosti možná Křídový kruh ještě o vlas překonal. Téměř se vnučuje otázka, jestli je vůbec možné, aby se ještě kdy opakovala tak příznivá konstelace, která by vedla – po urputném zápolení, jak jinak? – k takovému výsledku. Opět dominoval Roman Mecnarowski, jehož Puntila byl přísně rozdvojen až po nejdrobnější pohyby, zkráceny pak o nic nebyly ani přechody ze zlé střízlivosti do hodné opilosti a naopak. Jarmila Doležalová byla nejlepší v těch polohách, jimiž prokukovaly otcovské rysy, ale neméně i v pokusech o svádění Mattiho – tedy téměř v celém svém partu. Objevem byl Karel Semerád, jehož Matti nasařil od samého začátku švejkovské tóny, o nichž ostatně Brecht přímo mluví. Bez nadsázky možno tvrdit, že tuto takto pojatou postavu ovšem může plně pochopit toliko český divák,

jemuž je Švejk postavou tak důvěrně známou, že stačí pár slov nebo gesto a jsme doma! Vychutnejme ten paradox: Brecht ve hře z finského prostředí uplácíroval klasickou postavu české literatury. Připravil tím velké svízele budoucím režisérům i představitelům Mattiho, kteří pak – neznajíce švejkovské souvislosti – většinou nahrazují švejkovský tón, jenž už sám ve své důslednosti za jeden z nejsobitějších rysů inscenace, na níž možná cizinci vadil fakt, že publikum se téměř nepetřžitě smálo. Nezapomeňme však, Vladislav Vančura napsal, že smát se znamená lépe vědět. A smích při představeních Puntily ve Zlíně byl právě smíchem objevujícím a posléze lépe vědoucím. Druhým objevným rysem inscenace, ideově možná ještě důsažnějším, byl závěr, v němž se ožralý Puntila pod ekonomickým lísem už neměnil v bodrého kumpána, nýbrž takřka v Artura Uie, a to ve slovnku i ve vnějším projevu. Takže hra byla v poslední fázi netušeně demonstrací o postupném vzniku fašisty. To už smích na rtech publika tuhl...

Jak vidět, druhá brechtovská vlna v Československu asi tak zcela neplodná nebyla. A to ještě nemluvíme o představeních, která jsme neměli možnost shlédnout a z nichž – bereme informaci z druhé ruky – cenný prý byl Kavkazský křídový kruh v Ostravě, a to zvláště pro výkon Evy Jelínkové jako Gruši. Důležité jistě je, jak pokračuje brechtovská recepce po této vlně. Puntilovské představení, o němž byla řeč, už vlastně patří k této takřkajíc normální dramaturgii, kdy se hry uvádějí z vnitřní potřeby souboru a ve vztahu k vnitřní potřebě diváků, leč bez návaznosti na jubilea atp. Z týchž pohnutek došlo i k inscenaci Krejcarové opery v Šumperku, která je zasazena jakoby do poněkud šmíráckého kabaretu. K tomuto „rámcování“ hry, dovolujícímu leccaké uvolnění, použili inscenátoři dokonce několika songů z Happyendu! Postup jistě nepietní a na provinční a navíc zájezdové divadlo snad až příliš náročný – smysl venkovského publika pro parodii a ironii je silně oslabený! – ale: proč to nezkusit? Zvláště když soubor byl tak mladý, že Lucy musila být Brownova sestra, nikoli dcera...

Na jaře 1980 byl Alois Hajda pozván k pohostinské režii Dobrého člověka ze Sečuánu v pražském Divadle S. K. Neumanna, v témže divadle, které kdysi uvedlo modelovou Matku Kuráž, což byl počátek jakžtakž normální recepce Brechta v českých zemích. Po 23 letech předpoklady souboru pro náročný brechtovský úkol hodně vprchaly. Hektický pražský mimodivadelní provoz poskytuje málo možností k práci tak specifické. Inscenátoři však sáhli až na dno svých sil a soubor posléze také. Vzniklo představení – podle jednohlasu početných kritických recenzí – v pražském kontextu ojedinělé, ba téměř „představení sezóny“. Bylo zbaveno exotických atributů, které u nás zhusta svádějí pozornost k titěrnostem, a zasazeno na kterékoli předměstí dnešního velkoměsta. Rodina, která okupuje kráček, byla vlastně skupina gangsterů, jak ostatně napovídá leccaká replika jakoby vyňatá z kriminálního románu. Šen-Te, již nadprůměrně hrála Slávka Špánková-Hozová, se neměnila jenom v bratrance, nýbrž měla propracovanou i svou třetí polohu: veršové promluvy, jimiž se – zčásti jakoby za autora – obrací přímo k publiku. Wang Jana Faltýnka byl pak už bezprostředním prostředníkem mezi jevištěm a hledištěm. Některé scény měly silné lyrické kouzlo, a to nejen zásluhou naturelu protagonistky, která se vždycky jímavě bránila přeměně ve své zlé druhé já, ale posléze nalézala přesvědčivé ostré polohy. Lyričnost byla i důsledkem oproštěné výpravy vzácné výtvarné čistoty i účelnosti. Takže divadelní Praha se mohla potěšit pověstnými půvaby sečuánské hry – i navzdory tomu, že to byl import z daleké moravské provincie.

Z toho, co zatím bylo řečeno, možná neplyne obraz, který by odpovídal prvním dvěma větám této zprávy. Je to optický klam, neboť jsme se téměř nezabývali povrchními a špatnými inscenacemi a snažili se z mnohosti vybrat spíš příklady v tom či onom rysu hodné pozornosti nebo aspoň povšimnutí. Na své si také nepřijdou milovníci bezprostředních a absolutních recepcí. Očekávat, natožpak vyžadovat něco takového by podle našeho názoru ani nebylo v brechtovském duchu. Tak silná osobnost s tak rozpracovanou poetikou jako je Brecht a jeho typ divadla může sice v té či oné zemi najít dočasně epigony, poskytuje však tvůrčím lidem vždy sdostatek svobodného prostoru. A v něm právě se zákonitě musí uplatnit specifikum divadelního vývoje té které země, jiný rodokmen, jiná tradice. Brecht reprezentující zřetelně německou uměleckou i politickou avantgardu pronikl svou Krejcarovou operou do českých divadel po avantgardně mimořádně vypjatých 20. letech, která přinesla mimo jiné i specificky český modernismus: poetismus. Podobné hnutí se Německu téměř vyhnulo. (To „téměř“ naznačuje výjimku, již je krátkodobé německé dada.) Je to důsledkem diametrálně odlišného historického vývoje. Rok 1918 znamenal pro Němce prohranou válku. Pro Čechy a Slováky po staletích opět svobodný stát. Setkání dvou avantgard, k němuž došlo v roce 1930, mohlo být jen krátkodobé. Vývoj šel záhy opět jinudy. Přišel únor 1933 s nástupem nacismu. Pro Brechta a přibližně jiné to znamená emigraci a zásadní obrát. Je symptomatičké, že tím rokem nadlouho končí i Brechtova řada Versuche. Většina sil a tedy i umění se podílely na protifašistickém boji. U nás šlo umění dál po avantgardní linii, jistěže rovněž silně, ne však absolutně ovlivněné nutností protifašistického boje. Česká divadelní avantgarda vytvořila právě ve 30. letech svá vrcholná díla. Režiséři Frejka, Honzl a zvláště E. F. Burian vytvořili svou práci plodné odrazistě, jemuž se nastupující divadelnické generace nemohly nevšimavě vyhnout. Přijetí cizí avantgardy u nás tedy nutně znamenalo: skrze konfrontaci s avantgardou vlastní, českou. To jsou fakta, která cizí teatrologové – vzhledem k naší notorické neschopnosti popularizovat se – většinou neznají, neboť nemohou znát. U žákovských prací, kde vše je přehlednější, můžeme pak tvrdit: tyhle prvky jsou z Tajrova, tyhle brechtovské a tohle je E. F. Burian, české specifikum.

Ovšem zdaleka ne pro všechny české divadelníky byla česká meziválečná avantgarda plodnou půdou. A právě ti, jimž tato éra neříkala nic, byli i uzavření podnětům brechtovským. A naopak: ti, kdo ještě poznali konkrétní práci našich avantgardistů nebo ji studovali, měli porozumění pro Brechtovy experimenty. Oba podněty se směřovaly, prolínaly. Odpuzující i přitahující se byly v pohyblivém, tudíž živoucím kontaktu. Raný epizační princip Brechtův narážel na spíše lyrizační princip E. F. Burianův. Brecht viděl divadlo spíš okem výtvarníka. E. F. Burian je slyšel sluchem hudebníka. Do toho ovšem pronikaly další podněty. Sovětská avantgarda, ale i mnohem starší: commedia dell'arte, barokní lidové divadlo, česká klasika 19. století. Nutně Shakespeare. Soudobý film, výtvarné umění (Picasso, Chirico, Dalí...).

Recepce Brechta u nás byla zhusta zatarasována námitkou, že jeho poetika produkuje díla nezáživná, suše rozumářská, emocionálně nulová...Možná, že k tomu přispěl i Brechtův termín „kulínární“, jímž označoval konsumpci umění jako nějaké chlemtání citové polévky. Ošidné síťko poměrně záhy z Brechtových statí vymizelo, tradovalo se však dál. A kalilo vodu. Dost zla natropil i termín didaktická hra. Nic nevaří, že to byl impozantně konsekvantní umělecký experiment, při tom však krátkodobý, nic nevaří, že ty hry téměř nikdo neznal. Vzniklo prostě mínění, že celý Brecht je didaktický od Baala až po Dny Komuny. A didaktický se začalo rovnat školometský, kazatelský, s věčně nabádavým ukazovákem. Termín

zábavnosti se přehlédli. Neboť v Čechách se pohříchu přehlídí mnohé. A mnohé se i bezmyšlenkovitě, bez znalosti předmětu a bez analýzy konkrétních faktů, přebírá.

Tak paušální tvrzení, že Brecht je prostě „příliš německý“ a tudíž české mentalitě, českému divákovi zgruntu cizí. Nepřenosný (v taktické formulaci). Odpuzivý (po lopatě). V tomto tvrzení jsme ve světovém kontextu velmi ojedinelí a nezbyváá než připustit, že svou roli tu hrají ještě „resentimenty“ z let nacistické okupace. Ve světě se naopak ukazuje, že Brechtovo dílo – nasáklé, ba prosáklé podněty ze všemožných zemí a dob, a německými zdaleka nejméně! – má pozoruhodnou schopnost vplouvat do jiných národních kultur, vcházet v dynamický kontakt, jenž jistě zdaleka nemusí být vždy souhlasný, hlavně je-li tvořivý, produktivní. Dar nové a nové regenerace díla v jiných souvislostech, nežli byly ty, v kterých vzniklo, umožňuje dnešní putování Brechtova díla světem, které se děje v míře stále bohatší a dnes už téměř nepřehlédlné. Snad tu hraje jistou roli i to, že jádro Brechtových děl vzniklo mimo území Německa, za Brechtovy šestnáctileté emigrace, a většinou bez valné naděje na uvedení v originále, před německým publikem.

Brecht je cizí nikoli české, ale jakékoli mentalitě, která se uhnězdila v konzervativním pohodlí a v staromilecké bezmyšlenkovitosti. Stejně cizí tedy zůstane i všude, kde by se snad přejímal s úpornou doslovností, s úzkostlivou pietností, podle přesně dodržovaných receptur, dogmaticky. Při takovémto způsobu recepce pak vzniká ona pověstná šed' a nuda. Takovýto výsledek plyne z jednorázovosti přístupu k tomuto nesnadnému autorovi podle hesla: dnes Brecht, zítra Tennessee Williams, pozítří třeba opereta a popozítří prostě to, co vedení divadla přidělí. Retrospektiva, o níž jsme se pokusili, ukazuje, že ojedinelá práce s Brechtem vede k jakés takés úrovni nebo k jejím náznakům jen zcela výjimečně, za mimořádně šťastné konstelace všech složek, které se podléjí na divadelní produkci. Příklad brněnského pokusu 60. let a Hajdovy zlínské aktivity v 70. letech jsou svědectvím o tom, že jenom dlouhodobé soustavné rozvíjení Brechtova způsobu vede k nenáhodným výsledkům, k trvalejším hodnotám. Divadlo na provázku, naznačuje s neochabující invencí, přijímajíc i všemožné jiné podněty, zvláště nejmladší, že z bohatých zdrojů brechtovské komediálnosti možno těžit i při inscenování textů vzdálených brechtovskému rukopisu. Tomu se říká vskutku tvořivá aplikace Brechtových postupů – počínaje volbou textu a jeho zpracováním a konče gestičností nejdrobnějších replik a gagů. Opakujme, že v tom smyslu došel u nás zatím asi nejdále Alois Hajda, a to při práci s autory takové rozdílnosti, jako jsou Kivi, Shakespeare, Beckett, Václav Kliment Klípcera a – Čechov. Ve víceméně bezděčný dotyk s brechtovským světem vstupují – a to už od 50. let! – mnohé poloamatérské či zcela amatérské malé scény, mnohá tzv. divadla poezie. Některé původně brechtovské postupy tu už hrozí stereotypem. To však je údel všech razantních pokusů, které zprvu šokují, aby se posléze staly uniformitou, již nutno znovu rozrušovat.

V úvodním odstavci této „poněkud zaujaté“ zprávy jsme konstatovali nepřilíš různou situaci Brechtova díla v českých zemích. Perspektiva, jejíž kontinuita byla nejednou přerušena, nevybízí ani po výčtu dílčích pozitiv k jásotu. Položili jsme v onom úvodu však také několik otázek. Znějí poněkud řečnický a odpovědět na ně ano se nabízí jaksi samo sebou. Jenomže příliš snadné odpovědi se rovnají většinou – a zdaleka ne jen v Československu – náplastem, které sice mohou působit konejšivě, ale stejně tak mohou zakrýt i celou tvář. A v tom je onen onen zakopaný pes.

Takže – nepotěšivše příliš sebe a patrně ani jiné brechtovce – nezbyvá než nechat se překvapit.

Předpokladem k překvapení, které by stálo za to, je ovšem práce. Patří k jejím přitažlivým půvabům, že se neobejde bez rizika.

(1984)

DOVĚTEK Z ROKU 1998

Na samém počátku 80. let jeden český kritik zavzdychal, prý: Nuda z Brechta... Inu, nevíme, co tento dobrý muž viděl, nemohly to být snové netušenosti na moravském venkově (zvláště Hajdovy inscenace ve Zlíně), ale i v Praze (libeňský Sečuán), nemohla to být provázková Svatba (1978), ani Sokolovského konečně rudimentární Krejcarová opera (rovněž 1978, ale v Činoherním klubu a také za berlínského hostování), ale nemohl to být ani dávný Eduard II. Anglický (v Divadle E. F. Buriana), natožpak jeden z Arturů Uiu búhvíkde. Po žních let sedmdesátých (politicky tak temných – jeden z paradoxů...) však přece jen k malé přestávce dochází – – –

– – – aby pak došlo k sedmi či osmi rokům, kdy brechtovské premiéry zhoustly zcela překvapivě a s výsledky zčásti podivuhodnými. Ať už připustíme, že je to důsledkem jisté únavy řídicích či dozíracích úřadů, ať už je to odraz obecného rozdrolování totalitního režimu nebo víceméně náhodného vybujení invencí a potenci či prostě zrcadlo radosti z dlouho brzděné možnosti experimentování, inscenace náhle houfně vznikají a jsou našťastí různé i roztodivné.

Najednou Brechta inscenují „staří mistři“: ti, kteří se jím už v minulosti – na jevišti či studiu – zabývali, ti, jimž Brecht není přidělenou prací nebo náhodným a povrchně vnímaným setkáním. Jan Grossman vyhnaný z Prahy „do regionu“, uvádí v Hradci Králové Puntilu a je jako vždy přemýšlivý a vynalézavý. Radim Vašínska inscenuje v malostranském sklepním Orfeovi poprvé v Československu divého Brechtova Baala. Miloš Hynšt po hradčuském exilu uvádí ve Zlíně Matku Kuráž, Alois Hajda konečně dovršuje své brechtovské hledačství Galileem (na rozloučenou se Zlínem), brněnským Puntilou a dvojí Krejcarovou operou (Brno, Ostrava). Všechny tyto inscenace v něčem, ne-li v mnohém přesahují chabě pohodlné „parametry“. S brechtovskými inscenacemi přicházejí (plodně Brechtovy „návrhy“ rozvíjejíce) i kvalitní režiséři jiného zaměření: Evald Schorm, Jan Kačer, Milan Pásek...

I žáci a „žáci“, ba žáci žáků se pouštějí do díla a nikdo jim neupře novost a elán. Peter Scherhauser, žák Sokolovského, je z nich nejstarší. Jeho provázkový Obchod s chlebem je ukázkou optimální práce s dramatickým fragmentem: takzvaně historická hra z Berlína 1930 se spoustou „montérských“ zásahů se přesmykla v hru o tomto světě. Vznikla nejzajímavější inscenace roku 1981 – já vím, zajímavost ještě nezaručuje estetickou hodnotu, berme to jako výjimku potvrzující toto pravidlo. O Obchod s chlebem se pak pokusil i Petr Poledňák, tehdy

ještě posluchač DAMU, a dokonce i u tradičně arogantní pražské kritiky uspěl, psalo se dokonce o „moudrém rozpoznávání pravdy“. Petr Kracík pak to představení spojil s esejistickým fragmentem Kupování mosazi, což je vlastně výklad o zásadách brechtovského pojetí divadla. Ve „školním dvoupředstavení IV. ročníku“ zazářily zvláště „školačky“ dnes zvučných jmen: Chýlková, Cibulková, Žilková. Na samém sklonku totality, roku 1988, se odvážně pustila do inscenování Brechtovy pozdní Turandot, poprvé u nás!, Markéta Sokolovská. Ve „školském“ prostředí Disku prošly necenzurovány myšlenky, které by ve „velkém divadle“ propadly škrtnům. Pokud by vůbec nepadla pod stůl hra odehrávající se sice v dávném asijském císařství, pojednávající o kolaborantské vrtkavosti intelektuálů, mířící však víceméně zřetelně do současnosti.

Brechtovy texty, a to i prozaické, mají dar ponoukat k neobvyklým a riskantním celovečerním konstelacím. Alois Hajda uvedl např. roku 1984 v Brně Brechtovu adaptaci Antigony v jediném večeru s Vladařem Oidipem. Byla to i překladatelsky velehoulostivá procedura: Brecht použil geniálně položeného jazyka Hölderlina (počestněn bylo ozlomkrk!), Oidipus se hrál v přebásnění Jana Skácela – oba rukopisy bylo nutno „sblížit“. Experiment vyšel. V pražském Klicperově divadle v roce 1985 uvedl Vladimír Strnisko Brechtovu ranou Svatbu společně se stejnojmennou aktovkou Čechovovou. Tedy dva protichůdci pod jednou střechou. Ukázalo se, že protichůdnost může být i jen zdánlivá, v zábavnosti si oba nezahlavili rovnou měrou. O dramatisaci prozaických Hovorů na útěku, vzniklých za finské emigrace, kdysi uvažoval už Jan Grossman, pokusili se však o ni v Ústí nad Labem (režie Rajmont, úprava Suchařípa). Psal se sice už rok 1985, úřady přesto inscenaci prostě zapověděly. Za dva roky se však Hovory na útěku hrály v Ústí předtím ještě v polochoťnickém brněnském Divadle X, v takzvané Iksce. Schema je jednoduché: dva lidé spolu rozmlouvají sedíce za stolem v helsinské nádražní restauraci. Vše je na slově. A to se prosadilo s netušenou aktualizací schopností.

Najeden ochotnický soubor sklízí úspěchy, najde-li obětavého profesionálního režiséra. S Brechtovými texty se to takto povedlo v Kroměříži (režie Hajda) a v Ústí (režie Felzmann), obzvláště potom výjimečný byl roku 1984 ve Zlíně pokus uvést hru Výjimka a pravidlo, jednu z tzv. naučných!; o režii se postaral Antonín Navrátil, někdejší skvěle chaplinovský představitel Galy Gaye z klíčové inscenace hry Muž jako muž.

Z mnohosti brechtovských inscenací (v letech 1984–86 to byla např. minimálně šesterá Krejcarová /někde ještě Žebrácká/ opera) zbyla někdy jen vágní vzpomínka, převládla „macha“ anebo pouhá spěšná informace. Přetrval však třeba jediný herecký výkon – ani to není pominutelné působení. I z úctyhodných inscenací však někdy trvale utkvívá v paměti jen jedna herecká exhibice. Tak třeba Luděk Munzar jako Arturo Ui nebo Josef Somr jako Galilei, oba na prknech Národního divadla.

Za podtrženou zmínku stojí dvojí brechtovská iniciativa brněnského rozhlasu z konce 80. let. Hra v džungli měst, raná, „divá“, předjímající absurdní drama, se mihla pražským jevištěm asi jen v jediném dopoledním uvedení roku 1932. Rozhlasová úprava byla po dlouhých letech vlastně rehabilitací této dramatické básně. Nic však nenásledovalo. Vidění Simonky Machardové, hra obkružující snovými vizemi nacistickou okupací Francie i téma Johanky z Arku, byla u nás uvedena s minimálním ohlasem jen dvakrát: 1957 v Praze, 1962 v Brně. Básnický i inscenátorský náročný text odjakživa neměl v divadlech

valnou naději: titulní roli musí hrát dítě! Je tedy rozhlasová fixace ideální tvar. Brněnská úprava myslím nadlouho přetrvá.

Patří k dobovým paradoxům (o nichž více v prologu a v epilogu této knihy), že po listopadu 1989 Bertolt Brecht na tři čtyři roky mizí z repertoáru českých divadel. První Brechtovou hrou po této přetržce je v Ostravě (1993) Svatba a tato hra pak 23. 5. 1998 dosavadní výčet prozatím i končí: je to druhá verze provázkové svatby, ojedinělý český hold ke stým narozeninám „*nebohého BB*“.

Mezi oběma Svatbami napočítáme horcetežce osm inscenací. Je mezi nimi třikrát Krejcarová opera, je tam Puntila, ale i Turandot a Baal. Tedy několik možných cest. A naděje, že se po nich někde systematictěji vydají.

Uvidíme.

SLABOSTI

*Neměl jsi žádnou
Já měla jednu:
Mítvala jsem.*

(XI)

SVÍZELE S BRECHTOVÝM VERŠEM

K PŘEKLADU BRECHTOVÝCH VERŠOVANÝCH ADAPTACÍ

Česká verze Brechtových adaptací se vlekla po léta. Zavinily to hlavně mimořádné potíže s překladem Eduarda II., Antigony a zčásti i Coriolana. Bylo sice od začátku úvah jasné, že Brechtův a Feuchtwangerův „*rozbitý blankvers*“ v Životě Eduarda II. Anglického nelze bezbolestně překládat hladkým českým blankversem, jak však najít verš, jímž by sice prosvítal jambický půdorys, který by ale nevypadal jako kulhavý z neumění? Koneckonců po nesčetných rozbězích a po vždy novém zkoušení možností pomohla aplikace Brechtových teorií.

Ve své stati „*O nerýmované lyrice s nepravidelnými rytmy*“, která je stále ojedinělou a osamělou výspou verzologie, líčí Brecht velmi sugestivně zrod problému, když se nad Eduardem II. obíral jambem: „*Napadlo mě, oč působivější byl přednes herců, kteří říkali těžce čtivé, „kostrbaté“ 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 mysli olejnatá hladkost běžného pětistopého jambu. Potřeboval jsem rytmus, ale ne běžný kolovrátek.*“ Brecht pak demonstrovuje svůj postup na zvláště názorném příkladě promluvy Gavestonovy, jenž „*heká a supí na útěku*“, a mluví o synkopách, které „*lépe odhalovaly protichůdné pocity mluvčího*“. Poslze se pro jistotu před nedorozuměními, jichž věru nebyval ušetřen, znovu zaštiťuje ujištěním, že „*nešlo jen o „plavání proti proudu“ ve formálním smyslu, o protest proti hladkosti a harmonii konvenčního verše, nýbrž vždycky už i o pokus ukázat rozpornost, zuřivou bojovnost a násilnost vztahů mezi lidmi*“.

Otázka nyní zní, jak užít těchto poznatků pro český verš a především: jsou-li vůbec ve své podstatě přenosné. Po tolika chválách tvárnosti českého verše a co víc: po tolika praktických důkazech o jeho elastičnosti a schopnosti proměn, poté co Halas vytvořil svou poetiku tzv. skřípavého

verše („*Skřipání bylo mi hudbou andělskou*“), poté co pozdní Holanova poetika je poetikou dik-tovanou jen a jen vrstvením i převrstvováním, prosvětlováním i zatemňováním významů, jakýmsi řazením pythických výroků, tedy pravým opakem zastírání ve jménu hudby či jaké-hokoli jiného „*kolovrátku*“, poté co básníci střední generace i generace mladší vytvořili další typy volné verše (bohužel vědou dosud nepopsané), tedy další příklady „*nerýmované lyriky s nepravidelnými rytmy*“, je odpověď o podstatě dána. Zbývá tedy JAK.

Východiskem budíž relativně doložená teze, že podobu (a tudíž i nepsané dosud zákony) verše, jemuž Brecht říká gestický nebo i synkopický či střídavý, určuje význam. Význam je hnací a ztvárňující silou, nikoli tedy nějaká hudba, nějaká harmonie či jiná hodnota z podobné kategorie. (Ačkoli zcela pomínutelné ani tyto zřetele nejsou a mohou sehrát sekundární roli.) Verš, a zvláště verš psaný pro divadlo, tihne automaticky k opakování jednou daného schématu, tedy metrického půdorysu. Zavrže-li co, považuje se to za „kaz“, ačkoli teatrálně by se přece nabízela i jiná možnost: „udělat z toho záležitost.“ Zvyklost však velí: musí to jet. A nejede-li to jak po másle, považuje se to za „*nedostatečně mluvné*“ a dramaturgové a režiséři přidávají či ubírají slabiky nebo slůvka význam nevýznam. Jsme dnes už daleko od dob lumírovců, kdy vznikly veletucty trpné snášených poetismů, zvláště jednoslabičných – a vše jen proto, aby se otrocky dodržel jamb, tj. nepřizvučné započetí verše. Dnešní český blankvers toleruje sestupnost, k níž čeština tihne, daktylský začátek je „povolen“, verš se pak v druhé stopě „vyrovnává“, „chytne dech“; jambický dech. Text Eduarda mě přivedl k pokusům přesunout tento „šev“ ještě hlouběji doprostřed verše či dokonce rozbít přízvukové schéma dokonale a postavit třeba verš ze tří daktylů, k nimž se přidá na závěr jednoslabičné, silně významotvorné slovo. Slabičné je tak tedy obrys blankversu zachován, ale jeho vnitřní struktura je trvale rozrušována, verš se v neočekávanou chvíli zadrhne: aby se zadržl význam. Jindy se zas rozjede k hladkosti až excelentní: je-li to na místě. Jde tedy o to, aby se tyto změny dály – prostě – v pravou chvíli. Zkracování a prodlužování blankversu si dovoľovali už i alžbětinci, zkrácený nutí k zvolnění tempa a k důraznějšímu akcentování, delší automaticky naléhá na zrychlení, což není nesnadné, protože prodloužení se nabízí zvláště při užívání delších osobních jmen, tří i čtyřslabičných. Těmito prostředky se dá už navozovat způsob mluvy – jde jen o to zbavit se předsudku pasivně požímané hladkosti. Pak lze zadržliny, kostrbatosti, skřipavosti přímo vychutnávat. Dvě nebo tři jednoslabičná a přitom významově řádně zatěžkaná slova vedle sebe rozblíží sice běžně pojatou plynulost verše, dovolují však pracovat jemnějšími, nuancovanějšími prostředky: přerývkami, „synkopami“, „staccatem“, zálibným „modelováním“ slova atd.

Český gestický verš kromě toho přímo nutí trvale experimentovat s délkami samohlásek, s kvantitou, tedy s něčím, co česká verzologie neméně trvale pomíjí. Přitom překladatelé poezie vědí už dávno, že pravidlo o tom, že např. předložka strhuje přízvuk, je sporné zvláště tehdy, následuje-li dlouhá slabika významotvorného substantiva. Strach překladatelů před některými delšími slovesnými tvary, které dovoluje český vid slovesný (bývával), je zbytečný, neboť umožňuje přímo „vsugerovat“ i verši časovou rozlehlost, vytváří tedy časopros-tor verše, a je i dějotvorný (viz: děj opakováný v minulosti, v předminulosti!). Z konfliktu mezi přízvukem a délkou lze pak vytvořit další novou kvalitu českého gestického verše. O praktické doklady těchto hypotéz jsem se pokusil ve svém překladu Eduarda II.

Oproti Eduardovi II. nekladl Coriolanus překladateli v cestu zdaleka tak obtížné překážky. Brecht se v této adaptaci vrátil k blankversu běžnějšího – poněkud běžnějšího! – typu. Nerozblíjel jej zdaleka tak systematicky jako kdysi při práci s Marlowovou předlohou, byl jenom méně rigorózní co do délky (to znamená, že zhusta verš o stopu či dvě zkracoval či – častěji – prodlužoval). To, že blankvers tu není tak zdršňován, neznamená ovšem, že výsledným tvarem je verš hladký. Spíše ostrý!

Rafinovanou překladatelskou léčkou tu je toliko obraz 3: bitva o Antium. Tento obraz totiž Brecht při svém překladu (přebásnění-parafrazi-adaptaci) prostě vynechal a pro-vizorně nahradil starým, od dob romantismu v Německu kanonizovaným překladem Dorothee Tieckové, který má ovšem jinou fakturu (byť se jeho starobylá „kostrbatost“ zas na hony neliší od pojetí Brechtova). Na textu tohoto obrazu chtěl Brecht pracovat až během zkoušek, až nalezne princip pro obtížnou bitevní scénu. Musil by si tedy český překladatel zvolit starý český překlad, obdobně kanonizovaný (tudíž jedině Sládkův), a prostě jej sem dosadit. Nepočínal jsem si tak. Takováto pletnost by mi připadala bezduše pasivní. Snažil jsem se jazyk tohoto obrazu připodobnit jazyku celku, aby nečněl z textu jako jakýsi podivný ostrov, a vyjít tím už vstříct eventuálním českým inscenátorům tohoto textu. Choulostivá transakce, jistěže, ale jsem přesvědčen, že Brecht by jí byl dal své placet. Neboť: „*Důkaz toho, že pudink je dobrý, spočívá právě v tom, že se sní.*“ A: „*myslit jsem vždycky na mlouené slovo.*“

Všechny tyto svízele překonal překlad Brechtovy adaptace Sofoklovy Antigony. Už v jejím podtitulu („*podle Hölderlinova překladu*“) je skryto vše. Protože se zdá, že jazyková inspirace položená geniálním jazykem Hölderlinovým tu sehrává primární roli, bylo by (nic než hypotéza!) třeba, abychom i my měli k dispozici podobně starobylý, leč jazykově svrchovaný a v povědomí zabydlený překlad, který by se mohl stát „odrazistěm“ pro českou verzi Brechtovy adaptace. Filologicky sice věrný, ale básnický vyvátý Králův překlad touto inspirací být nemůže. Stiebitzův překlad, provedený celý v blankversu a tím už posunutý, přesto však dlouho dominující na českých jevištích, zastaral – tak jako většina básnických překladů z let dvacátých. Nejnovější překlad Václava Renče (1965) interpretuje některé aktuální významy, akcentuje to, co je na tomto dědictví živého, a už tím se – ke svému prospěchu jistěže – přechýlíje k taktní úpravě. Renč nadto použil, ve shodě s originálem, formy jambického trimetru, tzv. senáru, ale nelpí strnule na jeho vzestupnosti a ve shodě s vývojem českého blankversu jej „adaptuje“ zhusta a elastičněji sestupně. Učinil východiskem toto samostatné přebásnění by bylo nejen neústrojně, ale přímo unfair.

Východiskem mohl být jedině Brechtův text porovnáváný s Hölderlinem. Ukázalo se, že Hölderlinův podivuhodný jazyk je v Brechtově jazyce jakoby „rozpuštěn“, doslovných citátů je maximálně třetina, inspirace nevedla k povrchnímu „opisování“, nýbrž byla hlubinná.

Mnohotvárností veršových prostředků je Brechtova Antigona přímo vzorníkem pro Brechtovo pojetí gestického verše. Jen výjimečně následuje po sobě několik veršů stejného půdorysu. Převládá čistě gestický verš, hnaný stejně tak dynamem významu jako dynamem jazykového okouzlení. V chórech prosvítají půdorysy různých bytí antických metrických útvarů, nic víc než prosvítají. V některých dnešněji dramatictějších dialozích se objeví náhle pasáže v čistém blankversu, ale i v blankversu po eduardovsku zdršňeném, nechybí ani hexametr,

stejně tak jako jakýsi „krytohexametru“, členění co do délky kolísá od dvou- či trojslabičnosti až málem ke claudelovské délce verše. Nenapodobitelná je syntaktická výstavba veršů, která je místy tak složitá, že hraničí – představíme-li si scénické provedení – s nesrozumitelností. Schopnost německého slovesa umístit se na vzdálených koncích souvětí a oddělit od slovesa mnohoslovným intervalem předponu je až krkolomná. V tomto ohledu překlad používal jemnějších a patrně i zjevnějších prostředků. Přespleťté syntaktické půdorysy originálu tak asi získávají na přehlednosti. Je tedy český překlad, pokud je překladatel práv se o něm takto vyslovovat, asi o zdání „čitelnější“ než německý originál. Ne že by češtině chyběly prostředky k syntaktickému zkomplikování, hrál tu však opět svou roli praktický zřetel: eventuální možnost uvedení této adaptace, ideově obzvlášť pronikavé a umělecky až vrcholně artistní, na českou scénu.

K VERŠI SVATÉ JOHANKY Z JATEK

Svatá Johanka z jatek se za Brechtova života nehrála. Nebylo tedy zkušeností z inscenace a z toho asi plyne, že tato hra není vybavena poznámkami, pokyny, komentáři, návody atd., prostě oním aparátem, který knižní vydání většiny Brechtových her mění ve vysokou školu o divadle. Jinak by se byl musil Brecht jistě obírat i veršem této své hry, veršem, jehož svéráznost a široký rejstřík jsou i ve srovnání s jinými jeho hrami bez konkurence.

Abychom jej vyložili, musíme hledat vhodné Brechtovy výroky k verši jiných her a přidat k tomu i vlastní řešičku.

Veršovou „normou“ Svaté Johanky z jatek je blankvers, tedy pětistopý jamb, běžný verš Shakespearových historických her. Zřídka kdy však nalezneme za sebou byť jen tucet veršů psaných čistým blankversem, většinou se verš záhy protáhne či smrští, jambický půdorys se ztrácí a opět objevuje, a vzniká verš tak těžko definovatelný, že i v delších studiích o *Svaté Johance z jatek* se mu autoři blíží jen z diskrétního povzdálčí, se zřetelnou nejistotou v úsudku.

Ve své stati „O nerýmované lyrice s nepravidelnými rytmy“ (Brecht, Myšlenky, vydal Čs. spisovatel, 1958) otvírá Brecht vrátka k tomuto problému.

Překladatel vycházel z názoru, že český verš se může pokusit o obdobu tohoto veršového experimentu, jehož smyslem je zesílení významové stránky slova – proti monotónní formální „dokonalosti“, kdy posluchač více méně klouže po povrchu slov a posléze vnímá jen a jen slova.

Pro herce z toho patrně plyne především nutnost uvědomit si existenci této nesnadné problematiky a využít do krajnosti možností, které tento experiment skýtá (vždyť je to experiment dělaný především se zřetelem k mluvenému slovu!). Často např. monolog začne v pravidelném blankversu, záhy se však „rozdrolí“, aby se na konci zas vrátil k „hladké údernosti“. Zadrhající, skřípavý, „udýchaný“ způsob řeči však nikdy nemizí – nejde přece o hladké dialogy konverzaček! Vcelku lze říci, že text Maulerův a továrníků spíše osciluje kolem blankversu, kdežto text Johancin a dělnků spíše kolem nepravidelně rytmičovaného verše (případně kolem tzv. höderlinovského volného verše). Není to pravidlem, ale je to tendence konec konců přece jen prorážející. Zvláštností, již se však čeština nebrání, jsou verše začínající blankversem, ale přecházející záhy v hexametru. Relativně čistých hexametřů je ve hře nemnoho.

Není také bez zajímavosti připomenout Brechtův pokyn z r. 1934 o tom, jak má herec říkat jeho nepravidelně rytmičované verše: „*Hlas nasazuje na začátku každého verše. Recitace nesmí však působit rozsekaně.*“ Kdo trochu zná Brechtovo dílo, ten pochopí, že tohleto není protimluv! A i u četných veršů s tzv. přesahem (např. verš končící slovem „protože“) navozuje taková pomlka na netušeném, zdánlivě nelogickém místě možnosti významového odstínění!

Verš se někdy střídá s prózou. Překladatel se domnívá, že by herci tyto „švy“ měli udělat co nejzřetelnějšími.

Zvláštní kapitola je poslední obraz: Smrt a kanonisace svaté Johanky z jatek. Jsou-li už předcházející obrazy hustě prošípovány drobnými parodickými narážkami na německou klasickou literaturu (jak dalece se povedl pokus o českou „obdobu“, budou soudit jiní!), slévá se vše v posledním obraze ve zjevně polemicko-parodické finále. Závěr Schillerovy Panny Orleánské a závěr druhého dílu Goethova Fausta tu poskytly Brechtovi podněty, které...

...ale zde už končí slovo překladatele a začíná práce dramaturga, režiséra a herců.

39/ Brechtovská kresba
Saši Rycheckého (1978)



42–43/ Kavkazský křížový kruh ▷
(Mahenova činohra Brno 1961) ▷
44/ Dobrý člověk ze Sečuánu ▷▷
(Divadlo bratří Mrštíků Brno 1959)
45/ Zadržitelný vzestup Artura ▷▷
Uie (Mahenova činohra Brno 1959)

◁▽ 40–41/ Žebrácká opera
(D 34 Praha 1934)

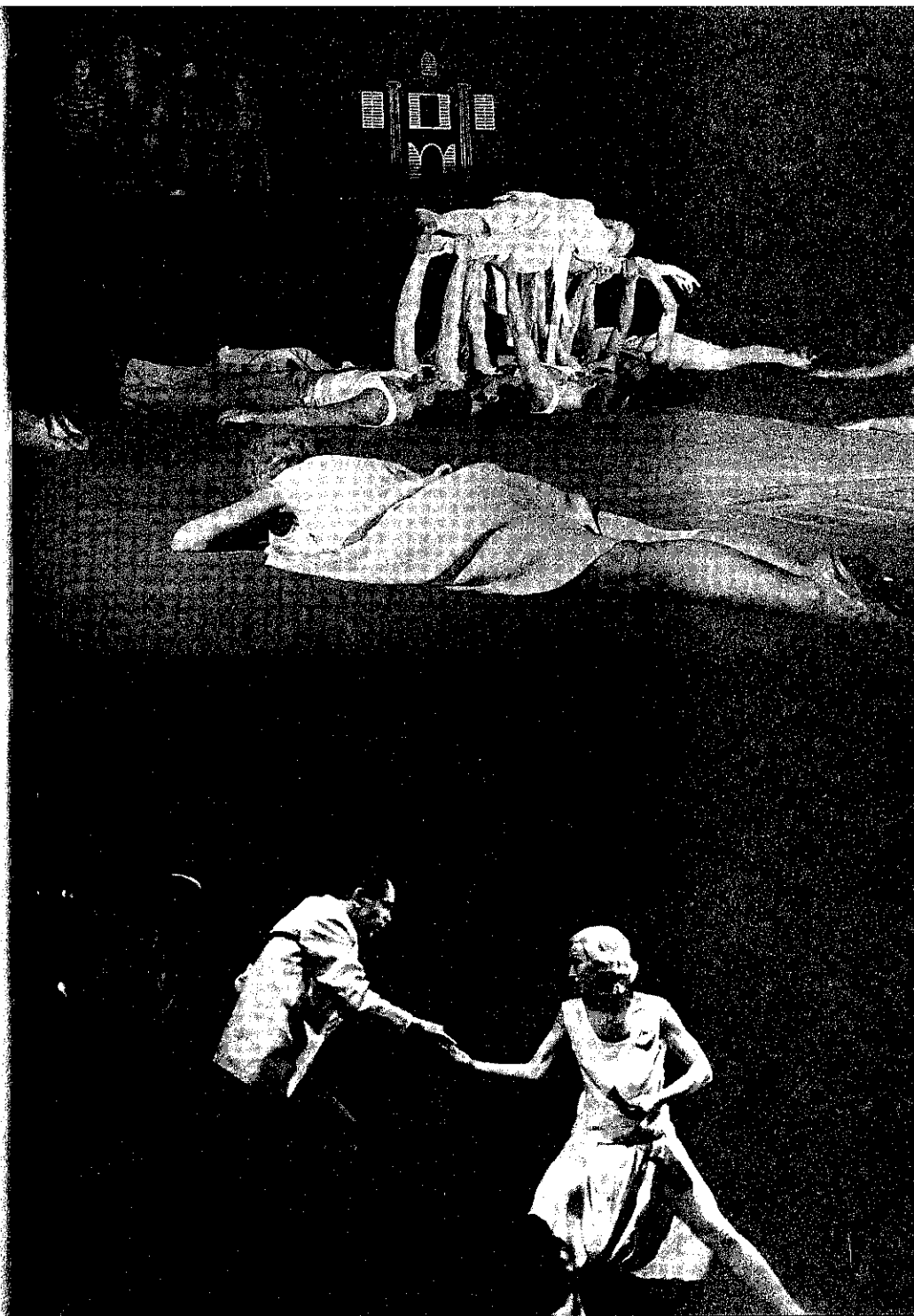






△ 46/ Zadržitelny vzestup Artura Uie (Mahenova činohra Brno 1959)

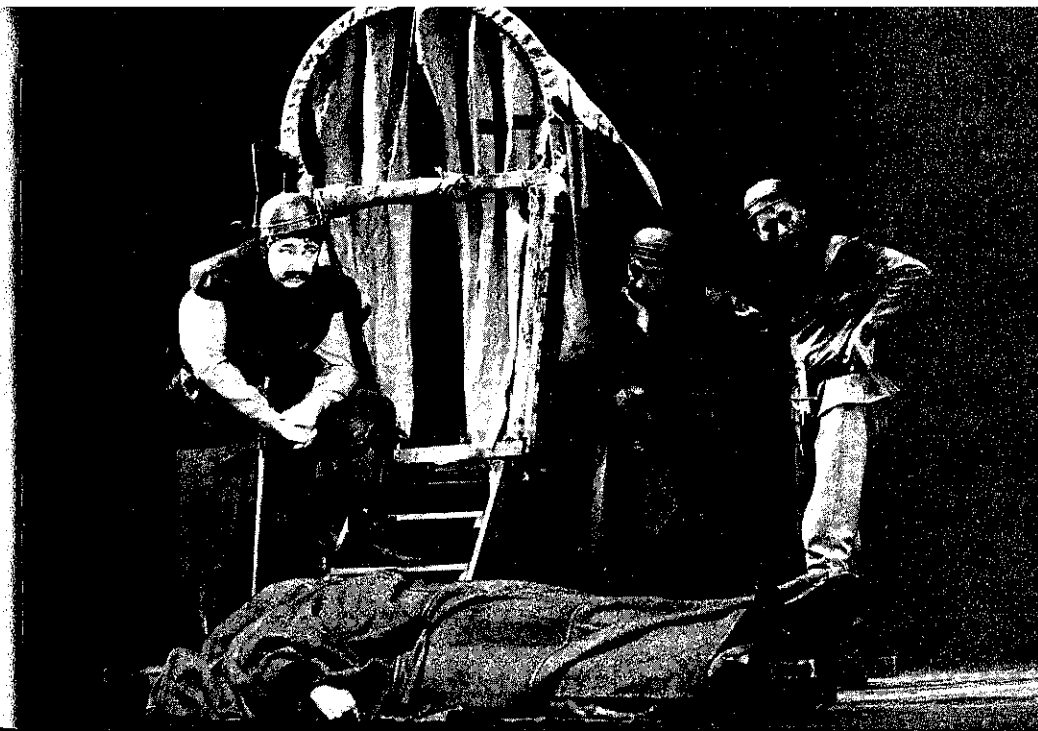
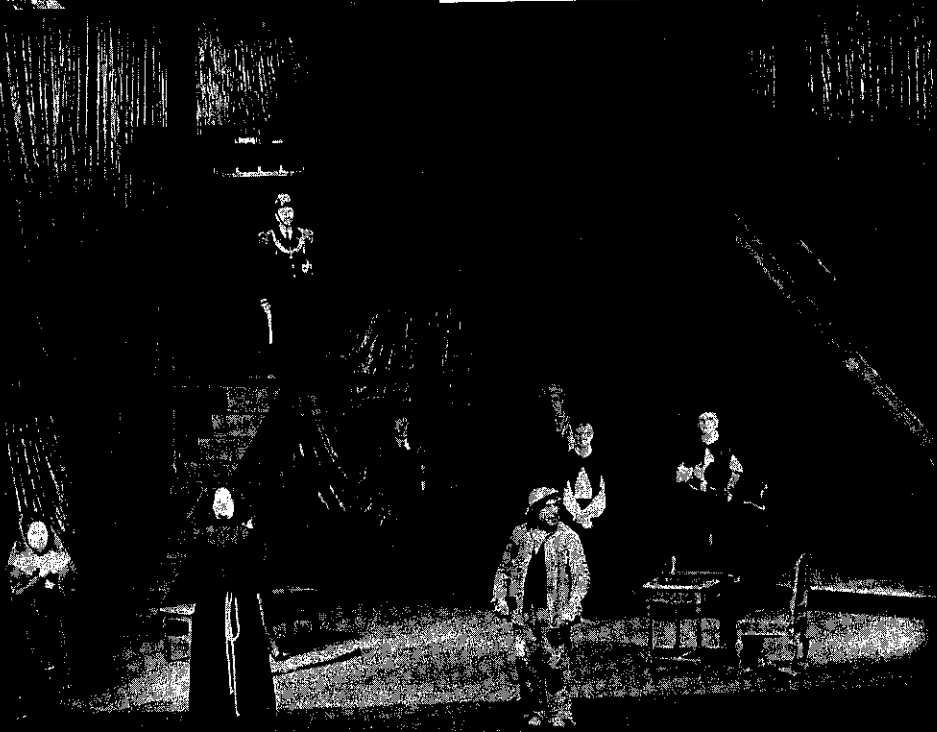
47-48/ Sedm smrtelných hříchů maloměstáků ▷
(Balet Státního divadla v Brně 1962) ▷



◁ ▽ 49-50/ Kulatolebí a špičatolebí
(Mahenova činohra Brno 1963)

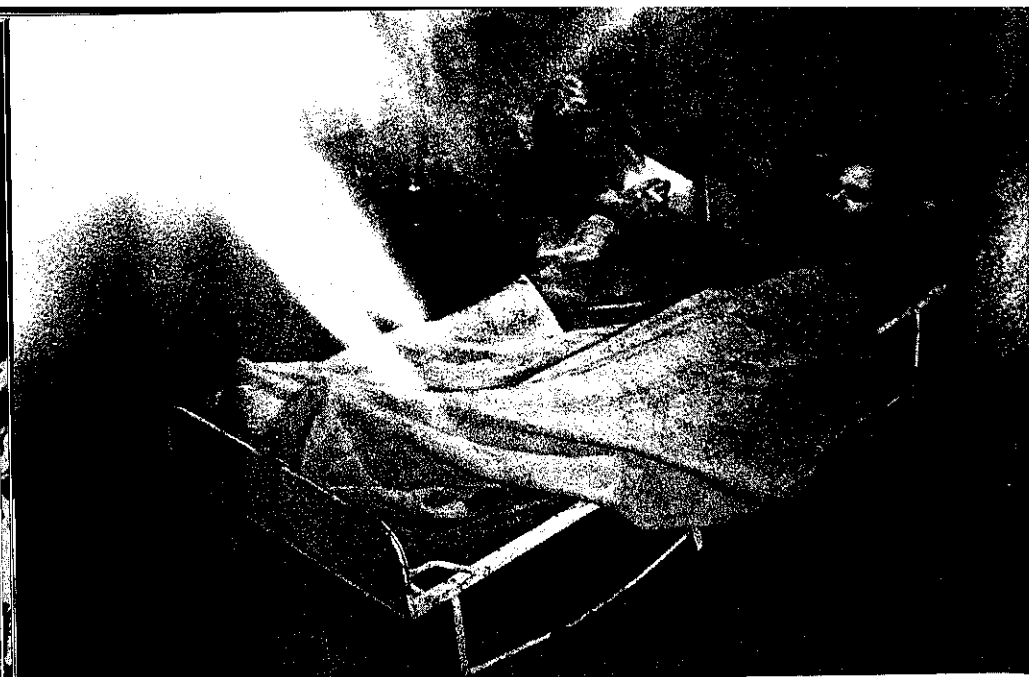


51-52/ Matka Kuráž a její děti ▷
(Mahenova činohra Brno 1964) ▷



MI ŻYJE POLSKO

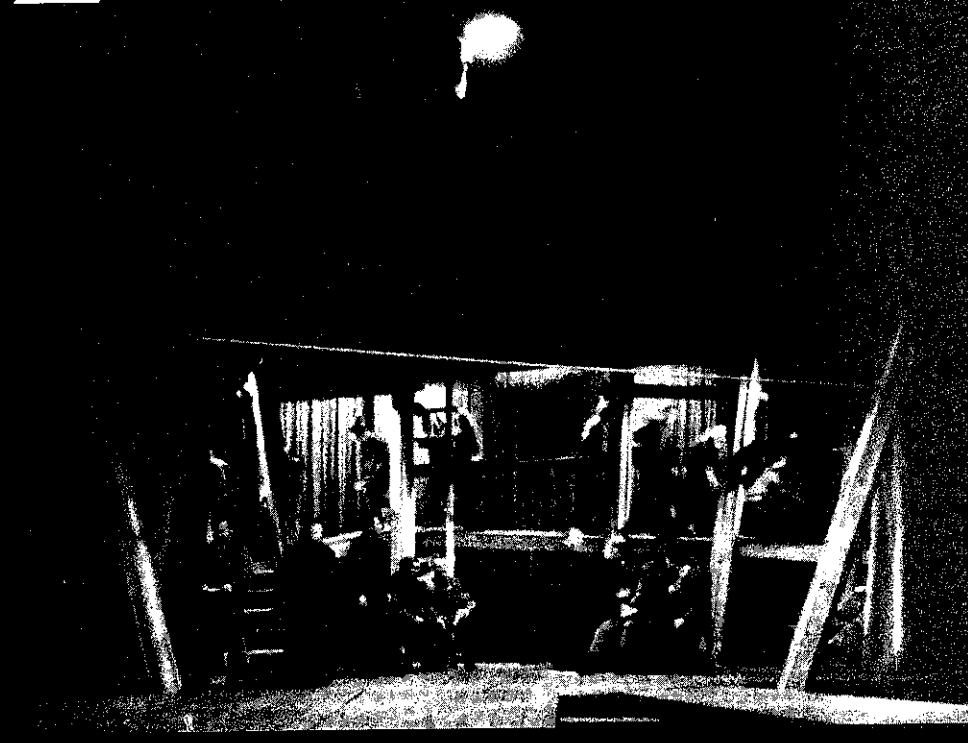




△ 53/ Baal (Divadlo U Orfea Praha 1970)

55-56/ Život Eduarda II. Anglického ▷▷
(Divadlo E. F. Buriana Praha 1970)

▽ 54/ Šestáková opera (Studio JAMU Brno 1965)



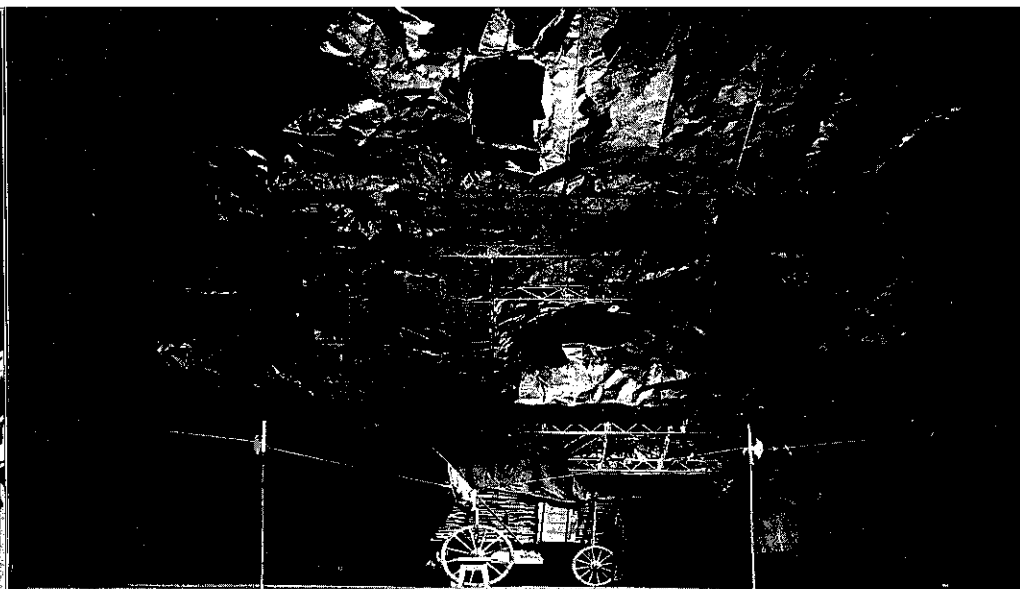


△ 57-58/ Život Eduarda II.
◁ Anglického (Divadlo E. F. Buriana
Praha 1970)

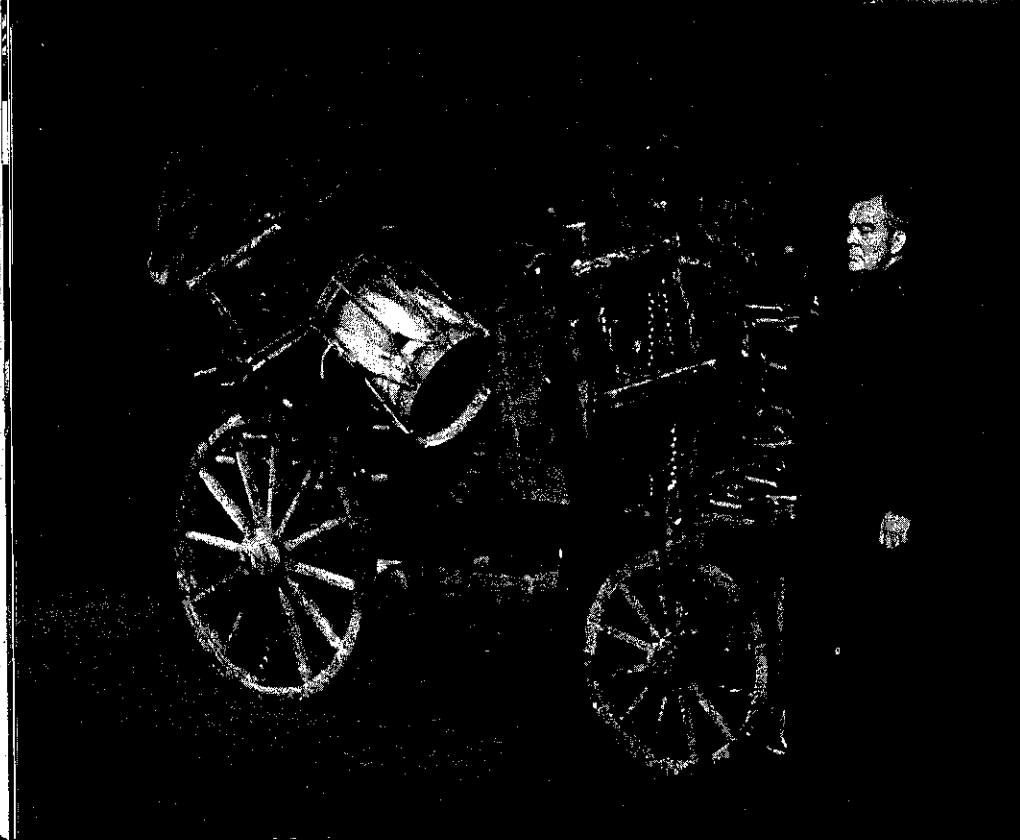


59/ Matka Kuráž a její děti ▷
(Národní divadlo Praha 1970)

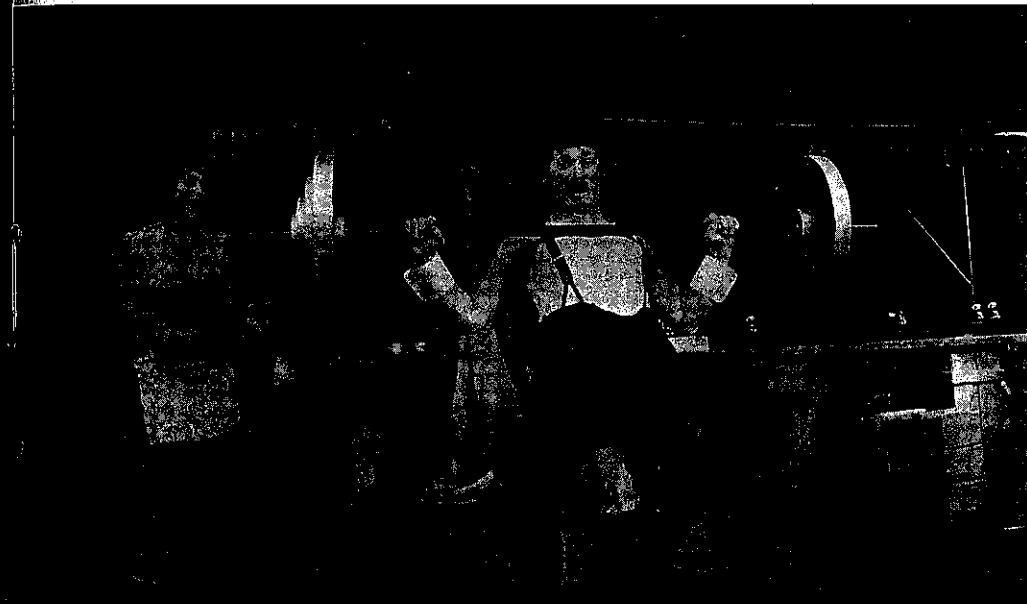




△▽ 60-61/ Mátka Kuráž a její děti
(Národní divadlo Praha 1970)



△▽ 62-63/ Muž jako muž (Divadlo pracujících Gottwaldov 1972)





64/ Lukullovo odsouzení (Opera Státního divadla v Brně 1974)

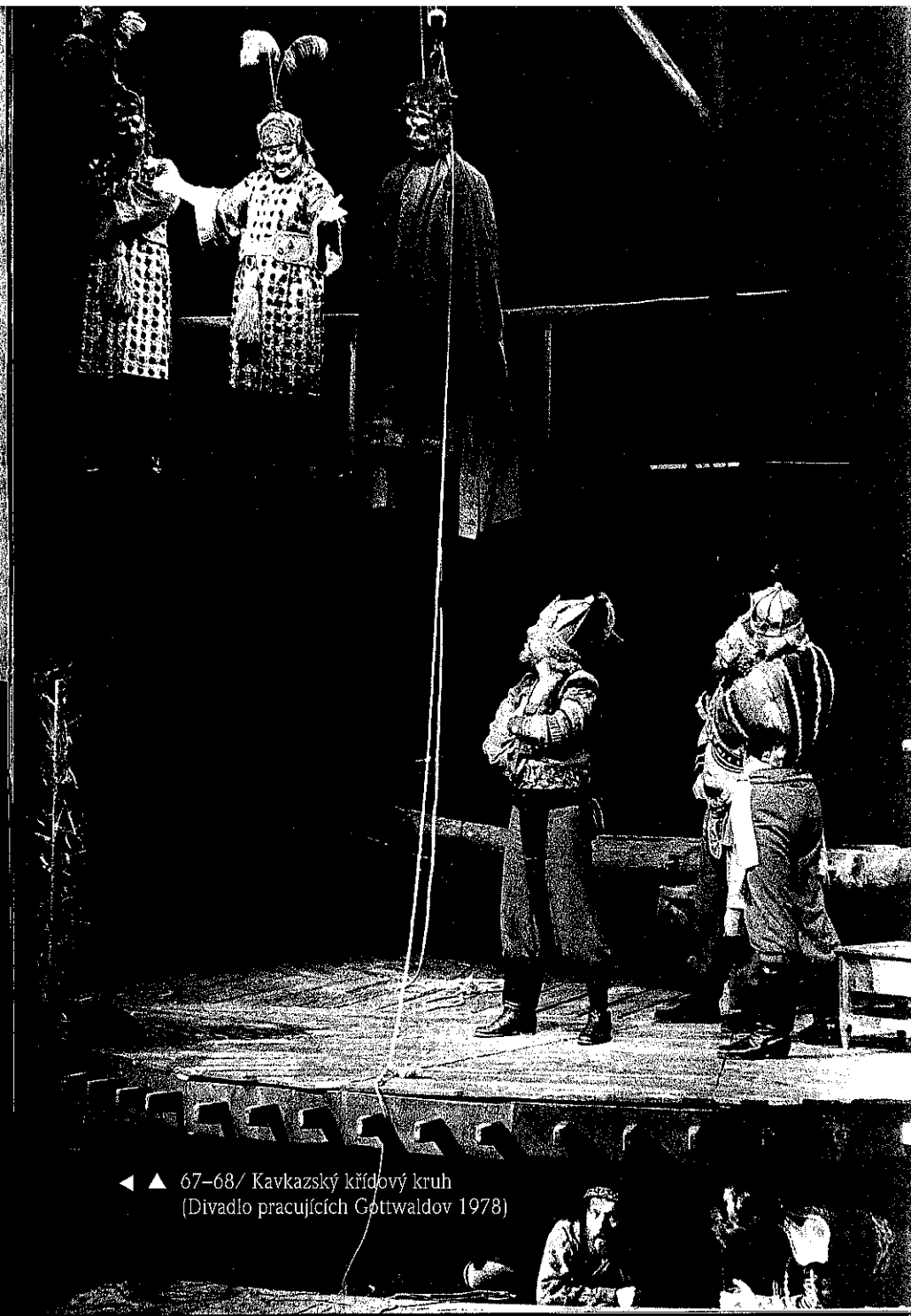


65/ Don Juan (Pradivadlo Praha 1977) ▷

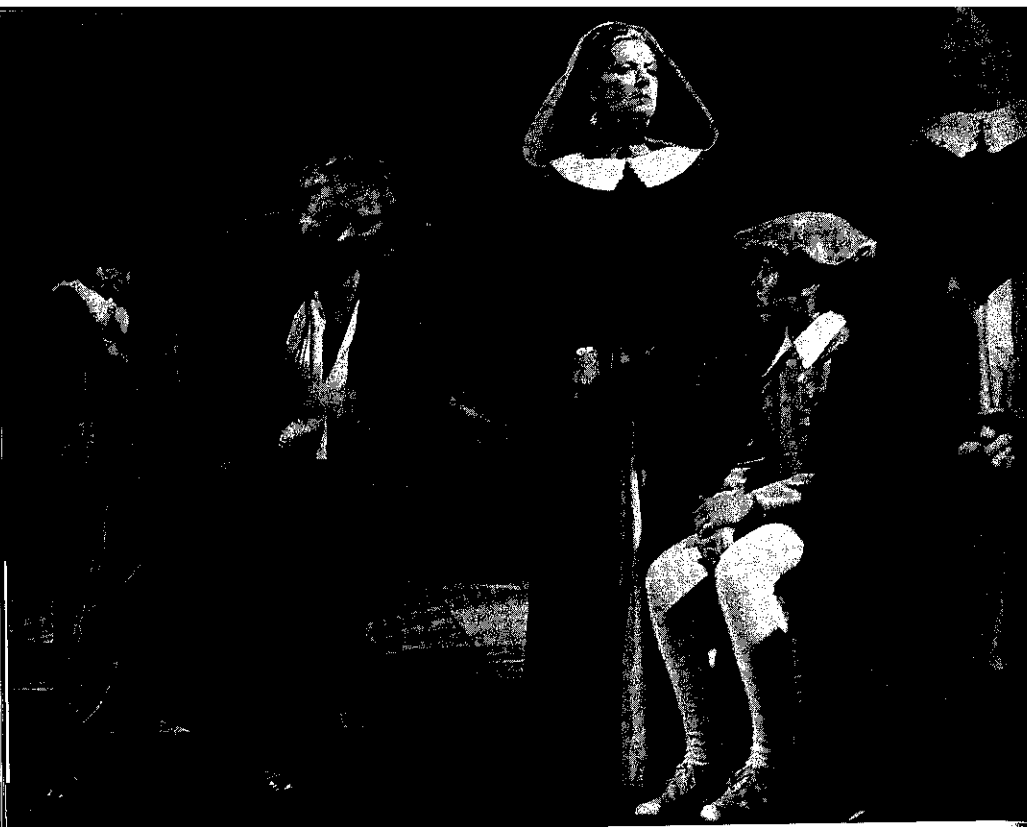




◁ 66/ Pušky paní Carrarové
(Divadelní soubor
SZK Kroměříž 1975)



◀ ▲ 67-68/ Kavkazský křídový kruh
(Divadlo pracujících Gottwaldov 1978)



71-72/ Svatba (Divadlo na provázku Brno 1978) ▷▷

73/ Pan Puntila a jeho služebník Matti (Divadlo pracujících Gottwaldov 1979) ▷▷

△▷ 69-70/ Život Galileiho (Mahenova činohra Brno 1978)

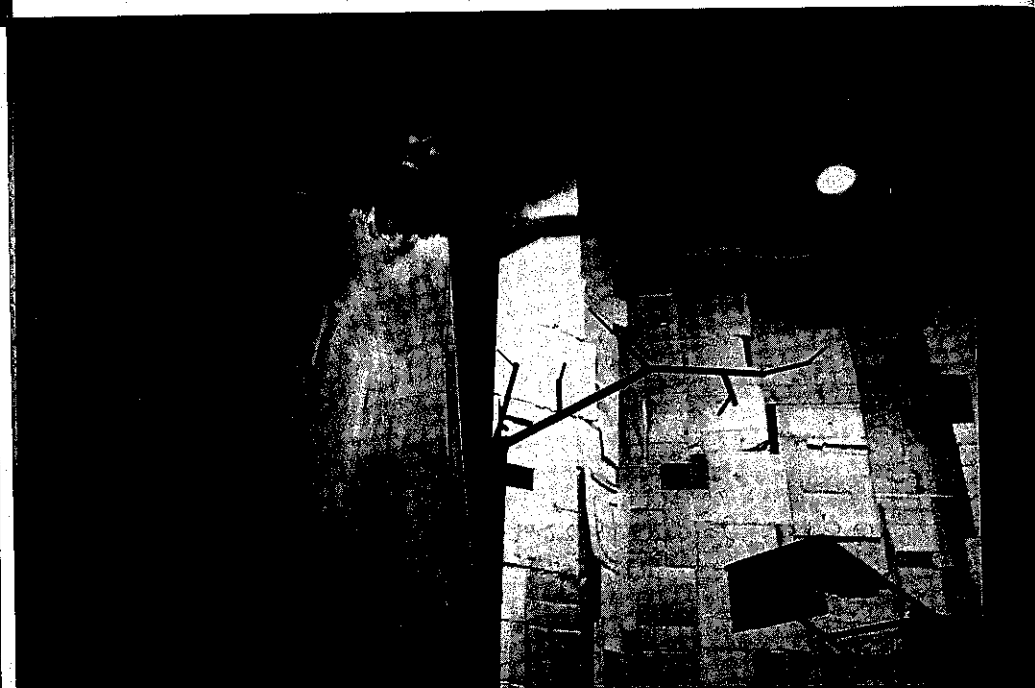
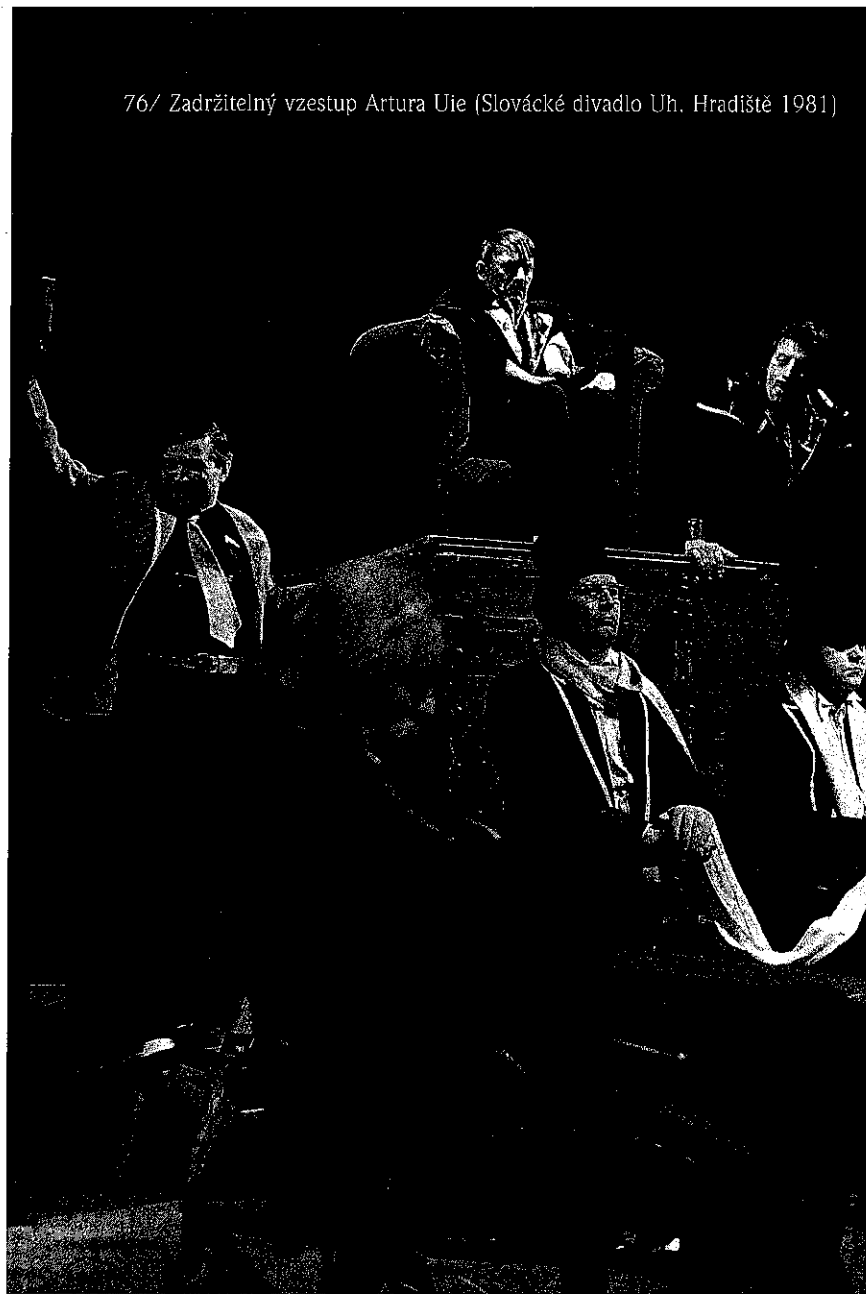






◁ ▽ 74-75/ Dobrý člověk ze
Sečuánu (Divadlo S. K. Neumana
Praha 1980)

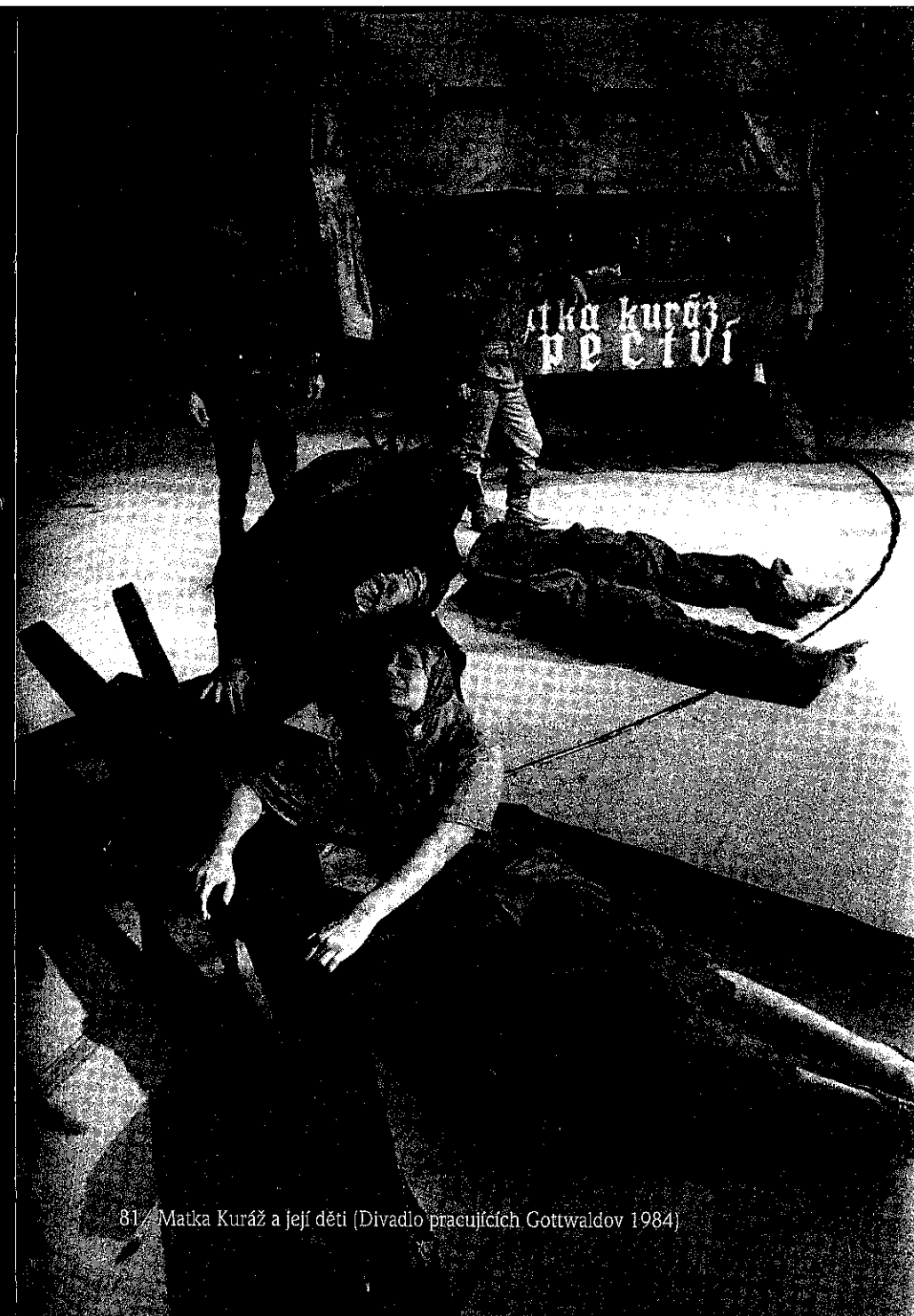
76/ Zadržitelný vzestup Artura Uie (Slovácké divadlo Uh. Hradiště 1981)



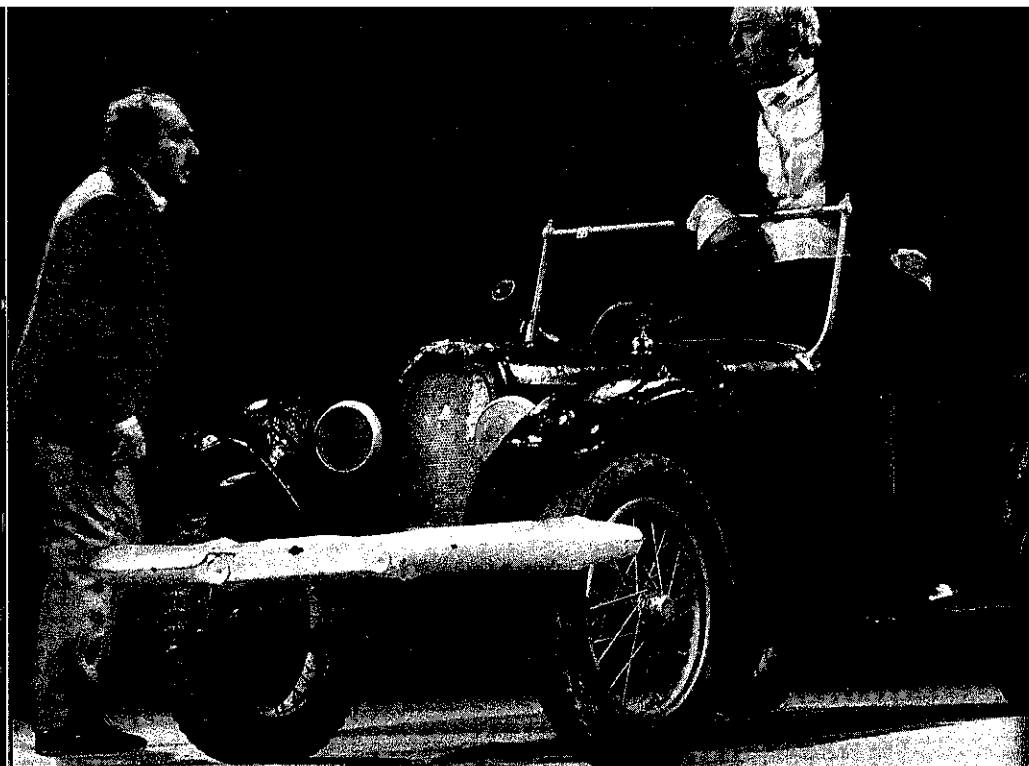


▲ 79/ Matka Kuráž a její děti (Malé divadlo Ústí nad Labem 1983)

▼ 80/ Matka Kuráž a její děti (Divadlo F. X. Šaldy Liberec 1977)



81/ Matka Kuráž a její děti (Divadlo pracujících Gottwaldov 1984)



△ 84/ Baal (Státní činohra Ostrava 1986)

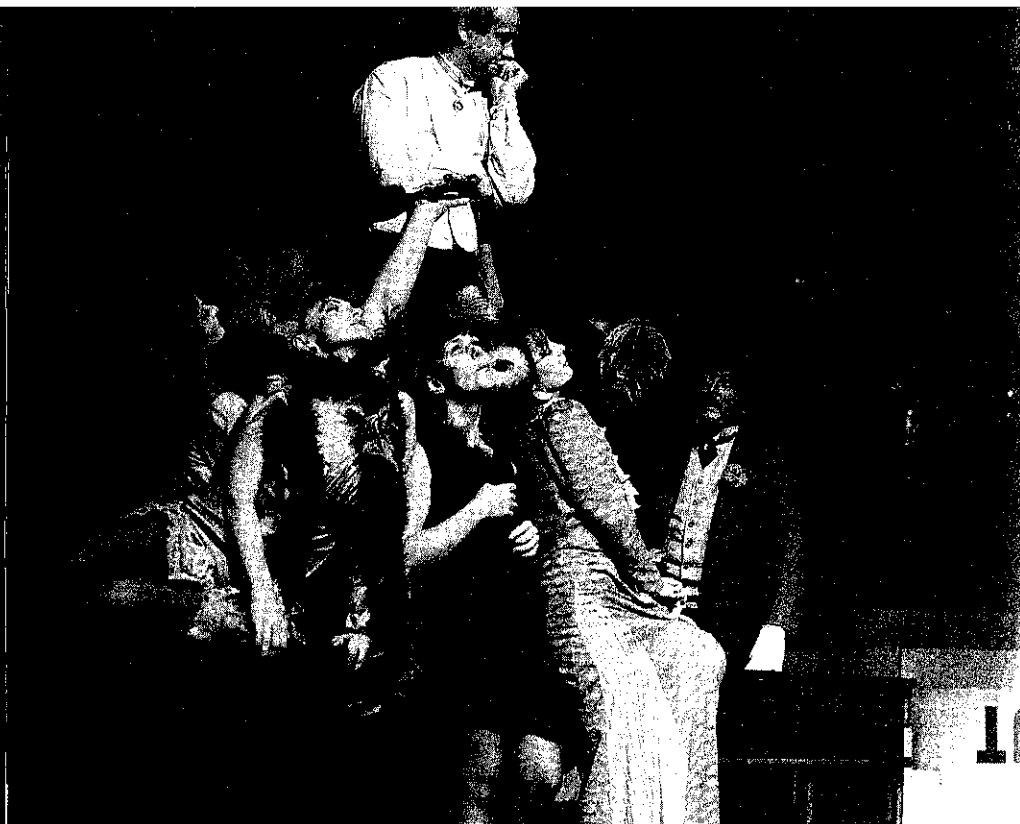
△ 82-83/ Pan Puntila a jeho služebník Matti (Mahenova činohra Brno 1985)



▼ ▲ 85-87/ Krejcarová opera (Činoherní klub Praha 1978) ►



▼ ▶ 88–89/ Krejcarová opera (Státní činohra Ostrava 1987)



90/ Turandot (Studio JAMU Brno 1995)



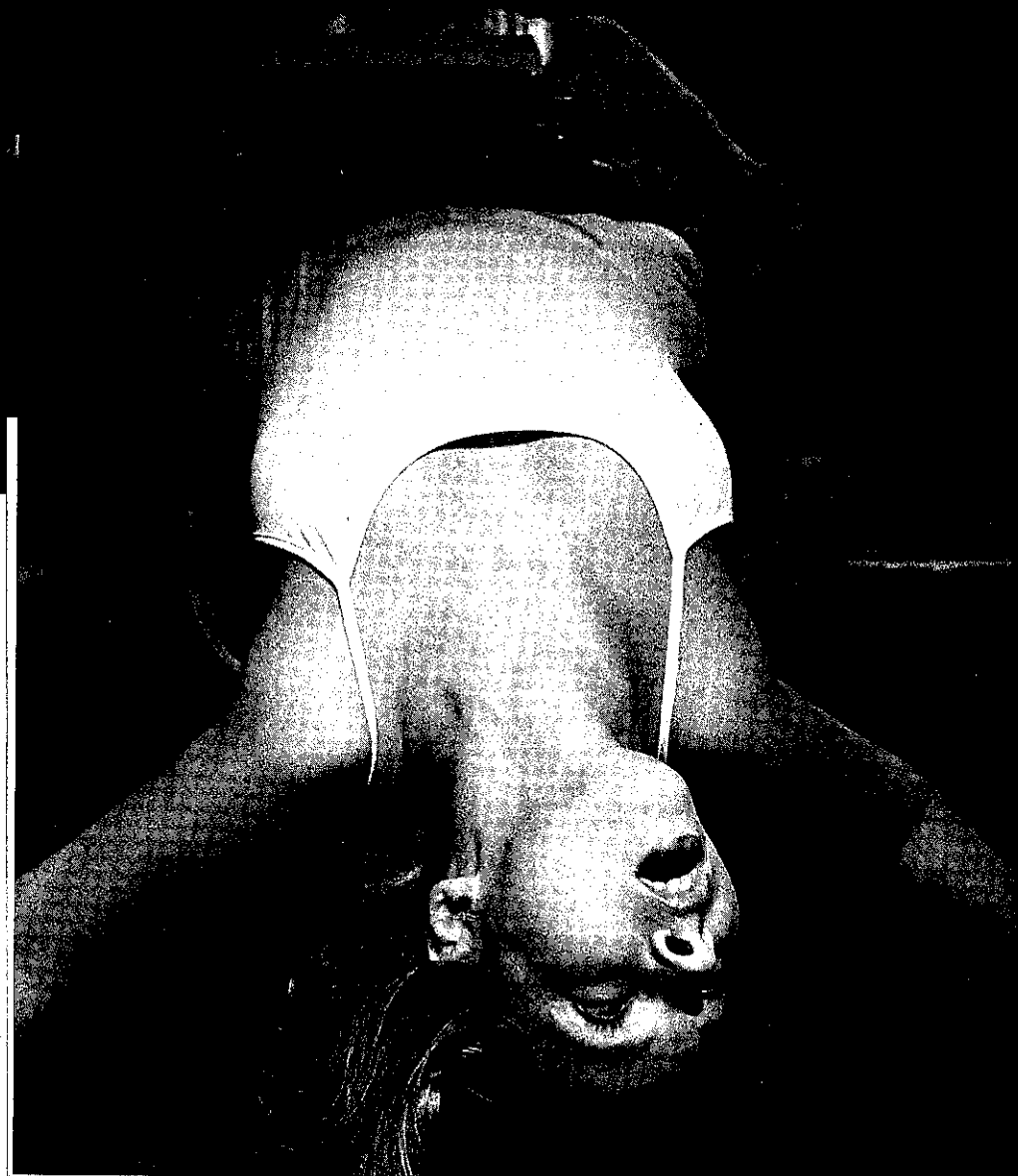
△ 91–93/ Život Eduarda II. Anglického (Zemské divadlo Brno 1988) ▷





△▷ 94-95/ Baal (Studio JAMU Brno 1996)





◁ 96/ Baal (Pražské komorní divadlo 1998)

▽ 97/ Žebrácká opera (Divadlo v Celetné Praha 1997)



(XII)

ČESKÉ INSCENACE HER BERTOLTA BRECHTA

ZKRATKY: P = překlad (L. K. = Ludvík Kundera, R. V. = Rudolf Vápeník);
Tp = texty písní; R = režie, V = výtvarník (scénografie); Ú = úprava; H = hudba;
HP = hlavní představitelé.

BAAL

Divadlo U Orfea, Praha – 25. 5. 1970
P.: L. K., R a HP: Radim Vašínska

Státní činohra Ostrava, činohra Petra Bezruče – 3. 10. 1986
P: L. K., Ú: Josef Janík, Roman Císař, R: Josef Janík
V: Marta Roszkopfová, H: Jiří Bulis, HP: Miloslav Čížek, Vladimír Čapka, Vítězslav
Kryške, Jana Janěková, Věra Janků

JAMU, Studio Marta, Brno – 4. 10. 1996
P: L. K., R: Martin Čičvák, V: Markéta Osizlá a Nina Stillmark, H: Radovan Přikryl,
HP: F. Čapka, M. Dadák, O. Špek, M. Zaťková, L. Valachová

Pražské komorní divadlo Praha – 1998
P (verze z r. 1918): Dušan David Pařízek, Tp: L. K., R: D. D. Pařízek,
V: Jan Štěpánek, H: Jiří Svěrák, HP: Vasil Fridrich, Marie Málková,
Anna Hlavicová-Bendová, Zdeněk Velen, Bořek Procházka

98/ Svatba (Divadlo Husa na provázku Brno 1998)

BUBNY A TRUMPETY

Divadlo J. K. Tyla Plzeň – 31. 8. 1958
P: A. J. Liehm – Marie Liehmová, R: Václav Špidla,
V: Zdeněk Kolář, H: A. Rosen

Ústřední divadlo čs. armády Praha – 29. 1. 1959
P: A. J. Liehm – Marie Liehmová, R: František Štěpánek, V: Nývlt

Divadlo pracujících Gottwaldov – 27. 9. 1959
P: A. J. Liehm – Marie Liehmová, R: Karel Pokorný, V: Zdeněk Hýbler

Slezské divadlo Zd. Nejedlého Opava – 29. 11. 1964
P: A. J. Liehm – Marie Liehmová, R: J. Kubát, V: K. Dudič

Konzervatoř Praha – 23. 1. 1981
P: neuveden, R: Václav Hudeček, HP: Tomáš Juříčka, Dana Bartůňková – Světlana
Nálepková

BUBNY V NOCI

Divadlo Český Těšín – 7. 10. 1962
P: R. V., R: Jiří Roy, V: Václav Kábrt, HP: Miloš Bílý, Libuše Geprtová

CORIOLANUS

Divadlo bratří Mrštíků Brno – 17. 11. 1979
P: L. K., R: Milan Pásek, V: Karel Zmrzlý, H: Vl. Werner, HP: Jaroslav Kuneš, Jiřina
Prokšová, Simona Peková, Bohumil Slezáček, Lumír Peňáz

DOMÁCÍ UČITEL (hrálo se pod titulem Ó tempora ó mores aneb Domáci učitel)

Divadlo Večerní Brno, Brno – 29. 10. 1964
P: R. V. – L. K., R: Rudolf Jurda, Ú: Jiří Flíček, V: Miloš Tomek,
H: Ladislav Štancl, HP: Ladislav Suchánek, Miroslav Vylet, Jiří Jurka, Stanislava
Klapková, Dobroslav Riegel

DOBŘÍ ČLOVĚK ZE SEČUÁNU

Divadlo bratří Mrštíků Brno – 23. 1. 1959
P: R. V. – L. K., R: Antonín Kurš, V: Milan Zezula, H: Paul Dessau,
HP: Dagmar Pistorová, Jaroslav Dufek, Josef Somr

Divadlo Oldřicha Stibora Olomouc – 7. 2. 1960
P: R. V. – L. K., R: Karel Novák, V: Josef Šálek, H: Paul Dessau,
HP: Věra Bublíkova, Bohdan Denk, Iļa Racek – Zdeněk Ornest

Jihočeské divadlo České Budějovice – 23. 2. 1962
P: R. V. – L. K., R: M. Obst, V: E. Milichovská, H: P. Dessau,
HP: N. Prchalová – H. Bauerová, F. Vicena – Z. Jarolínek, A. Hardt – M. Klásek

Městská divadla pražská Praha – 21. 3. 1962
P: R. V. – L. K., R: Evžen Sokolovský, V: Vladimír Nývlt, H: Paul Dessau,
HP: Miriam Hynková – Libuše Švormová, Václav Voska, Václav Vydra, Otto Šimánek

Divadlo J. K. Tyla Plzeň – 14. 2. 1965
P: R. V. – L. K., R: J. Fišer, V: V. Heller, H: P. Dessau, HP: Jana Hlaváčová

Divadlo F. X. Šaldy Liberec – 22. 1. 1972
P: R. V. – L. K., R: Milan Vobruba, V: Vratislav Habr, H: Paul Dessau,
HP: Xenie Chytrá, Karel Pospíšil, Josef Vajnar

Divadlo S. K. Neumanna Praha – 11. 4. 1980
P: L. K. – R. V., R: Alois Hajda, V: Jan Dušek, H: Paul Dessau,
HP: Slávka Špánková – Hozová, Viktor Vrabec, Jan Faltýnek, Antonín Molčík, Miroslav
Moravec, Ladislav Šimek

DON JUAN

Divadlo F. X. Šaldy Liberec – 20. 1. 1973
P: R. V., R: Milan Vobruba, V: Vratislav Habr, HP: Miloš Kopečný, Karel Pospíšil

Divadlo na Zábřadlích Praha – 17. 5. 1977
P: R. V., R: Evald Schorm, V: Jan Dušek, H: Jan Klusák, HP: Josef Chvalina, Karel Augusta

Pradivadlo Praha – 27. 3. 1986
P: R. V., R: Václav Lautner, V: Dana Hávková, H: Jan Šulc, Tř: Václav Beránek
HP: Josef Carda, Jiří Kodeš, Gabriela Wilhelmová

Státní divadlo Brno – 8. 5. 1986

P: R. V., R: Pavel Hradil (v závěrečné fázi: Josef Morávek), V: Jan Dušek,
H: Zdeněk Pololánfk, HP: Jan Zvonfk, Karel Vostárek, Ludmila Slancová

Divadlo E. F. Buriana Praha – 18. 5. 1988

P: R. V., R: Jan Bartoš, V: Jaroslav Malina, H: Vadim Petrov,
HP: Zdeněk Dolanský, Ivan Richter, Jaroslava Obermaierová

KAVKAZSKÝ KRÍDOVÝ KRUH

Severočeské divadlo Liberec – 12. 5. 1957

P: R. V. – L. K., R: Oldřich Daněk, V: Jiří Procházka, H: Antonín Kučera, HP: Eva
Klepáčová, Karel Viček, Zdeněk Dřevojánek

Státní divadlo Brno – 14. 1. 1961

P: R. V. – L. K., R: Evžen Sokolovský, V: Miloš Tomek, H: Paul Dessau,
HP: Vlasta Fialová – Helena Kružíková – Jana Kuršová, Josef Štefl, Josef Karlík

Národní divadlo Praha – 15. 2. 1962

P: R. V. – L. K., R: Jaromír Pleskot, V: Oldřich Šimáček, H: Paul Dessau,
HP: Blažena Holíšová, Ladislav Pešek, Jaroslav Marvan, Eduard Kohout,
Dana Medřická, Olga Scheinpflugová, Rudolf Hrušínský, František Filipovský

Divadlo Petra Bezruče Ostrava – 13. 11. 1962

P: R. V. – L. K., R: Jan Kačer, V: Otakar Schindler, H: Paul Dessau,
HP: Blanka Meierová – Ludmila Bednářová, Luděk Eliáš, Petr Čepek

Divadlo Vítězslava Nezvala Karlovy Vary – 2. 3. 1963

P: R. V. – L. K., R: Ivan Šarše, V: Miloš Tomek, H: Paul Dessau,
HP: Daša Neblechová, Walter Steiner, Jan Jakl, Ivan Holub

Divadlo Vítězného února Hradec Králové – 6. 11. 1965

P: R. V. – L. K., R: Milan Pásek, V: Karel Zmrzlý, H: Paul Dessau,
HP: Dagmar Felixová, Vladislav Dražďák, Stanislav Zindulka, Ivan Holub

Divadlo Oldřicha Stibora Olomouc – 11. 12. 1977

P: R. V. – L. K., R: Karel Nováček, V: Jiří Procházka, H: Paul Dessau,
HP: Ivana Koktová, Petr Pelzer, Karel Novák, Svatopluk Matyáš

Státní divadlo Ostrava – 28. 1. 1978

P: R. V. – L. K., R: Radim Koval, V: Albert Pražák, H: Paul Dessau,
HP: Eva Jelínková, Jan Filip

[248]

Divadlo pracujících Gottwaldov – 4. 3. 1978

P: R. V. – L. K., R: Alois Hajda, V: Ladislav Vychodil, H: Paul Dessau,
HP: Jarmila Doležalová, Antonín Navrátil, Roman Mecnarowski, Hynek Kubasta,
Zdeněk Dvořák, Stanislav Trška

Západočeské divadlo Cheb – 21. 10. 1978

P: R. V. – L. K., R: Václav Beránek, V: Michal Hess, H: Paul Dessau,
HP: Dana Fialková, Václav Beránek

Divadlo Jaroslava Průchy Kladno – Mladá Boleslav – 6. 3. 1982

P: R. V. – L. K., R: Karel Brožek, V: Milica Gedeonová, H: Paul Dessau,
HP: Hana Pastejřková, Miloš Vávra, Vítězslav Jirsák, Vlastimil Čaněk

Disk Praha – 22. 5. 1982

P: R. V. – L. K., R: Zdeněk Staňkovský, V: Zuzana Mollnářová, H: Paul Dessau, HP:
Štěpánka Kapicová, Ota Sládek

Naivní divadlo Liberec – 25. 9. 1987

P: R. V. – L. K., R: Ivan Rajmont, V: Pavel Kalfus, H: Paul Dessau, HP: Miriam
Pešková–Jarmila Enochová, Zdeněk Peřina, Petr Pešek

KREJCAROVÁ OPERA (též pod tituly Žebrácká opera, Opera za tři groše, Opera za pár grošů, Šestáková opera)

Městské divadlo Olomouc – 5. 2. 1930

P: B. Stein, R: F. Salzer, V: A. Heythum, H: K. Weill

Zemské divadlo Brno – 1. 3. 1930

P: K. Veverka – M. Matas (?), R: E. F. Burian, V: Zd. Rossman, H: K. Weill,
HP: Oldřich Nový, Máňa Maratová, Marie Pavlíková, Vojtěch Plachý – Tůma,
Vladimír Jedenáctfk

Městské divadlo na Vinohradech Praha – 13. 3. 1930

P: Z. Holý – K. Balling, R: J. Bor, V: J. Wenig, H: K. Weill,
HP: Zd. Štěpánek

Městské divadlo Plzeň – 29. 3. 1930

P: K. Veverka – M. Matas, R: K. Veverka, V: ?, H: K. Weill

D 35 Praha – 20. 11. 1934

P: E. F. Burian, V: M. Kouřil, H: K. Weill, HP: Vladimír Šmeral, Marie Burešová

[249]

D 46 Praha – 24. 1. 1946

P: E. F. Burian, R: E. F. Burian, V: M. Kouřil, H: K. Weill

D 34 Praha – 21. 9. 1956

P: E. F. Burian, R: E. F. Burian, V: Zdeněk Rossman, H: Kurt Weill,

HP: Otakar Brousek, Karel Linc, Zuzana Kočová, Alena Kreuzmanová – Viola Zinková,
Felix le Breux, Vladimír Menšík

Východočeské divadlo Pardubice – 9. 2. 1957

P: E. F. Burian, R: J. Roháč, V: J. Procházka, H: K. Weill

Divadlo F. X. Šaldy Liberec – 14. 6. 1959

P: Sergej Machonin, R: Milan Vobruba, V: Jiří Procházka, H: Kurt Weill

Divadlo V. Nezvala Karlovy Vary – 14. 1. 1961

P: Sergej Machonin, R: Jiří Dalík, V: Milan Čech, H: Kurt Weill,

HP: Leopold Běhan, Jan Jakl – František Šolc, Valerie Kaplanová, Eva Vlachová, Kamil
Bešťák

Státní divadlo Ostrava – 6. 5. 1961

P: Sergej Machonin, R: Miloš Horanský, V: Jiří Procházka, H: Kurt Weill,

HP: Miroslav Horák, Lubor Tokoš, Milena Asmanová, Ljuba Benešová, Alois Müller

Městské divadlo Příbram – 11. 6. 1961

P: S. Machonin, R: F. Čech, V: V. Pavlík, H: K. Weill

Divadlo bratří Mrštíků Brno – 13. 10. 1961

P: R. V. – L. K., R: Jerzy Goliński, V: Milan Zezula, H: Kurt Weill,

HP: Jaroslav Dušek, Jiří Dušek, Helena Trýbová, Dagmar Pistorová, Dobroslav Čech

Divadlo J. K. Tyla Plzeň – 25. 12. 1961

P: Sergej Machonin, R: Karel Jernek, V: Jiří Procházka, H: Kurt Weill,

HP: František Krahulík, Květa Hanková

Městské divadlo Varnsdorf – 17. 2. 1962

P: R. V. – L. K., R: J. Šťastný, V: P. Diviš, H: K. Weill, HP: M. Malkovský, E. Gregorová

Divadlo pracujících Gottwaldov – 27. 10. 1962

P: R. V. – L. K., R: Svatopluk Skopal, V: Josef Vališ, H: Kurt Weill,

HP: Stanislav Ebens, Antonín Ženčák, Jana Hlíňáková, Jindra Rathová,
Jiří Maršálek

[250]

Hudební divadlo Praha – 8. 2. 1963

P: : R. V. – L. K., R: Rudolf Vedral – Miroslav Horníček, V: Jan Rott, H: Kurt Weill,
HP: Miloš Kopecký, Ivo Gübel, Nelly Gaierová, Hana Hegerová, Oldřich Nový

JAMU, Studio Marta Brno – 5. 11. 1965

P: R. V. – L. K., R: Vladimír Vozák, V: Věra Fridrichová, H: K. Weill,

HP: Karel Janský, Karel Chromík, Jana Lukešová – Věra Šusteková,
Hana Tesařová

Jihočeské divadlo České Budějovice – 20. 11. 1966

P: R. V. – L. K., R: Stanislav Holub, V: Vlastimil Koutecký, H: Kurt Weill,

HP: Antonín Hardt, Josef Kaňkovský, Růžena Nováková, Ludmila Slancová

Divadlo O. Stibora Olomouc – 26. 2. 1967

P: R. V. – L. K., R: Jiří Svoboda, V: Oldřich Šimáček, H: Kurt Weill,

HP: Svatopluk Matyáš, Lubor Tokoš, Milada Procházková, Marie Preislerová, Miroslav
Kahoun

Divadlo J. Průchy Kladno – 9. 3. 1968

P: R. V. – L. K., R: Geryk Císař, V: Luboš Hrůza, H: Kurt Weill,

Divadlo E. F. Buriana Praha – 24. 4. 1969

P: R. V. – L. K., R: Geryk Císař, V: Vladimír Nývlt, H: Kurt Weill

Divadlo S. K. Neumanna Praha – 24. 11. 1971

P: R. V. – L. K., R: Karel Pokorný, V: Josef Vališ, H: Kurt Weill,

HP: Jan Faltýnek, Josef Patočka, Pavla Maršálková, Slávka Špánková

Divadlo E. F. Buriana Praha – 17. 10. 1975

P: E. F. Burian, R: Evžen Sokolovský, V: Vladimír Nývlt, H: Kurt Weill,

HP: Petr Oliva, Jaroslava Obermaierová, Kateřina Burianová

Činoherní klub Praha – 15. 1. 1978

P: R. V. – L. K., R: Evžen Sokolovský, V: Karel Vaca, H: Kurt Weill,

HP: Petr Čepek, Eva Jakoubková – Jana Břežková, Josef Somr, Jiří Zahájský, Jiřina
Třebická, Nina Divišková

Divadlo bratří Mrštíků Brno – 27. 1. 1979

P: R. V. – L. K., R: Pavel Rímský, V: Milan Zezula, H: Kurt Weill,

HP: Karel Janský, Jiří Tomek, Libuše Billová, Libuše Kafková, Jaroslav Kuneš

[251]

Státní divadlo Šumperk – 6. 9. 1980

P: R. V. – L. K., R: František Hromada, V: Zita Miklošová, H: Kurt Weill,
HP: Pavel Marek, Josef Kudflek, Zuzana Fréharová, Anna Bazgerová

Státní divadlo, činohra Petra Bezruče Ostrava – 16. 4. 1982

P: R. V. – L. K., R: Josef Janík, H: Kurt Weill, HP: Vítězslav Kryške, Bohuslav Čvančara, Blanka Meierová, Jana Janěková, Miloslav Čížek

Jihočeské divadlo České Budějovice – 9. 4. 1983

P: R. V. – L. K., R: Viktor Dokučajev, V: Vladimír Landa, H: Kurt Weill
HP: Ivan Klička – Jan Miller, Zdeněk Jarolímek, Jana Vasmutová, Daniela Bamasová,
Karel Soukup

Divadlo Vítězného února Hradec Králové – 22. 6. 1984

P: R. V. – L. K., R: Miroslav Króbot, V: Martin Víšek, H: Kurt Weill,
HP: Zdeněk Kopal, Stanislav Junek, Antonie Richtrová, Hana Doulová – Markéta
Vosková – Novotná

Horácké divadlo Jihlava – 1. 2. 1986

P: E. F. Burian, R: Michael Junášek, V: Eva Milichovská, H: Kurt Weill
HP: Vladimír Volf, Jana Staňková, Miloš Stránský, Josef Kundera

Disk Praha – 22. 5. 1986

P: L. K. – R. V., R: Petr Kracík, V: Milan David, H: Kurt Weill,
HP: Martin Dejdar, Simona Postlerová, Rostislav Čtvrtlík, Magda Kirchnerová, Martin
Mejzlík

Krajské divadlo Příbram – 8. 10. 1986

P: R. V. – L. K., R: Roman Meluzín, V: Petr Dosoudil, H: Kurt Weill,
HP: Pavel Nový, Zuzana Schulzová, Rudolf Leitner, Eva Trunečková, Michaela Dolinová

Krajské divadlo Kolín – 28. 11. 1986

P: R. V. – L. K., R: Michael Junášek, V: Milan Čech, H: Kurt Weill,
HP: Milan Livora, Veronika Borovcová, Miroslav Vlček, Karel Želenský

Divadlo F. X. Šaldy Liberec – 14. 2. 1987

P: L. K. – R. V., R: Ilja Racek ml., V: Dana Hávová, H: Kurt Weill,
HP: Jaroslav Vlach, Štěpánka Prýmková, Jiří Doseděl, Václav Heišus

Státní divadlo Brno – 17. 4. 1987

P: R. V. – L. K., Ú: L. K., R: Alois Hajda, V: Jan Dušek, H: Kurt Weill,
HP: Jaroslav Dufek, Jitka Sedláčková, Vlasta Fialová – Eva Hradilová, Jaroslav Kuneš,
Zdena Herfortová – Ivana Valešová, Marcela Peňázová

[252]

Státní divadlo Ostrava – 20. 6. 1987

P: R. V. – L. K., Ú: L. K., R: Alois Hajda, H: Kurt Weill, HP: Stanislav Šárský, Magda
Šputová, Jan Filip, Milena Asmanová, Jiří Čapka, Apolena Veldová

Západočeské divadlo Cheb – 12. 11. 1994

P: R. V. – L. K., R: František Hromada, V: Michal Hess, H: Kurt Weill,
HP: Pavel Marek, Radmila Urbanová, Kamil Prachař, Jarmila Šimčíková, František
Hromada

Divadlo v Celetné Praha – 8. 12. 1997

P: R. V., Tp: L. K., E. F. Burian, Jiří Suchý, R: Dušan David Pařízek, V: Jan Štěpánek,
H: Kurt Weill, HP: Zdeněk Velen, Anna Hlavicová – Bendová, Vasil Fridrich, Veronika
Kargerová

Divadlo pod Palmovkou Praha – 7. 1. 1998

P: R. V. – L. K., R: Petr Kracík, V: Karel Glogr, H: Kurt Weill, HP: René Přibyl,
Linda Rybová, Jan Skopeček, Slávka Hozová – Marie Málková, Rostislav Čtvrtlík

KULATOLEBÍ A ŠPIČATOLEBÍ

Státní divadlo Brno – 26. 1. 1963

P: R. V. – L. K., R: Miloš Hynšt, V: Jiří Janeček, H: Hanns Eisler,
HP: Josef Karlík, Vlasta Fialová, Rudolf Jurda, Stanislava Strobachová

KUPOVÁNÍ MOSAZI

Disk Praha – 20. 2. 1984 (společně s hrou Obchod s chlebem, později samostatně)

R: Petr Kracík, V: Jaroslav Milfajt, H: Petr Poledňák, HP: Jan Szymik, Karel Roden, Jitka
Asterová, Tomáš Turek, Ivan Klečka

Divadlo Candide Brno – 2. 3. 1987

R: Vladimír Morávek, HP: Libor Baselides, Dana Pešková, Daniel Zaoral, Ivan Jurka,
Dana Zaoralová

LUKULLOVO ODSOUZENÍ

Státní divadlo Brno – 8. 3. 1974

P: Eva Bezděková, R: Milan Pásek, Dirigent: Václav Nosek, V: Karel Zmrzlý, H: Paul
Dessau, HP: Vilém Přibyl, Richard Novák

[253]

MATKA

Divadlo E. F. Buriana Praha – 21. 5. 1961

P: R. V. – L. K., R: Karel Novák, V: Miloš Tomek, H: Hanns Eisler,
HP: Ludmila Burešová, Jaroslav Vágner, Jiří Holý, Slávka Budínová

MATKA KURÁŽ A JEJÍ DĚTI

Divadlo S. K. Neumanna Praha – 28. 2. 1957

P: R. V. – L. K., R: Václav Lohniský, V: Vladimír Synek, H: Paul Dessau,
HP: Pavla Maršálková, Jiří Němeček, Zdeněk Martínek, Věra Tichánková, Ilja Prachař,
Vojta Plachý – Tůma

Krajské oblastní divadlo Hradec Králové – 30. 4. 1959

P: R. V. – L. K., R: Milan Pásek, V: Jiří Fiala, H: Paul Dessau,
HP: Jarmila Derková, Ladislav Večera, Vladimír Tomeš, Milada Procházková, Václav
Jeřábek, Miroslav Švejda

Městské divadlo Kladno – 4. 11. 1961

P: R. V. – L. K., R: Jan Grossman a Alois Hajda, V: Miloš Tomek,
H: Paul Dessau, HP: Jiřina Štěpničková, Václav Stýblo, Václav Procházka, Arnoštka
Mohelská, Václav Budínský

Divadlo Petra Bezruče Ostrava – 7. 11. 1961

P: R. V. – L. K., R: Jan Kačer, V: Luboš Hrůza, H: Paul Dessau,
HP: Štěpánka Ranošová, Nina Divišková, František Husák, Václav Martinec, Otakar
Janda, Jiří Vašků

Severomoravské oblastní divadlo Šumperk – 23. 3. 1963

P: R. V. – L. K., R: Zdeněk Pošíval, V: Miroslav Melena, H: Paul Dessau,
HP: Líba Vašků, Nataša Blaženovová, Viktor Vrabec, Jaroslav Těšitel, Josef Kudflek,
Jiří Vašků

Státní divadlo Brno – 16. 5. 1964

P: R. V. – L. K., R: Miloš Hynšt, V: Miloš Tomek, H: Paul Dessau,
HP: Vlasta Fialová, Helena Kružíková, Oldřich Celerýn, Zdeněk Kampf, Leopold Franc –
Boleslav Roček, Stanislav Hejný – Zdeněk Martínek

Národní divadlo Praha – 16. 10. 1970

P: R. V. – L. K., R: Jan Kačer, V: Josef Svoboda, H: Paul Dessau,
HP: Dana Medřická, Marie Málková – Nina Divišková, Luděk Munzar, Petr Štěpánek,
Martin Růžek, Karel Höger

[254]

Státní divadlo Ostrava – 8. 5. 1971

P: R. V. – L. K., R: Radim Koval, V: Vladimír Šrámek, H: Paul Dessau,
HP: Anna Kratochvílová – Dagmar Veselá, Eva Jelínková – Jana Vaňková, Zdeněk
Hradilák – Jaroslav Kaňkovský, Adolf Kohuth – Stanislav Šárský, Jaroslav Švehlík, Karel
Vochoč

Slovácké divadlo Uherské Hradiště – 15. 1. 1972

P: R. V. – L. K., R: Miloš Hynšt, V: Vojtěch Štolfa, H: Paul Dessau,
HP: Milada Kuncová, Hana Ryšavá, Jaroslav Kyncl, Igor Stránský, Jiří Zvěřina,
Lubomír Vraspr

Západočeské divadlo Cheb – 13. 10. 1973

P: neuvedeni, R: Luboš Pistorius, V: Miroslav Cygan, H: Svatopluk Havelka
HP: Vlasta Chramostová, Alena Svatošová, René Přebyl, Ivo Hyrš, Karel Třebický,
Ivo Knotek

Divadlo F. X. Šaldy Liberec – 10. 12. 1977

P: R. V. – L. K., R: Karel Kříž, V: Jaroslav Malina, H: Paul Dessau,
HP: Věra Farová, Milena Šajdková, Boris Rösner, Hanuš Bor, Jiří Prýmek, Vojtěch Ron

Divadelní soubor SZK Kroměříž – 30. 4. 1978

P: R. V. – L. K., Ú: L. K., R: Alois Hajda, V: Petr Hajda, HP: Ludmila Čápková, Marie
Dobroslávková, Gustav Hrabal, Ludvík Tvarůžek

Divadlo bratří Mrštíků Brno – 18. 4. 1981

P: R. V. – L. K., R: Milan Pásek, V: Karel Zmrzlý, H: Paul Dessau,
HP: Jana Janovská, Eva Hradilová, Ladislav Mareček, Miloš Kročil, Jiří Tomek,
Maxmilián Hornýš

Malé divadlo Ústí nad Labem – 10. 6. 1983

P: R. V. – L. K., R: Rudolf Feilzmann, V: Petr Horák, HP: Eva Čejchanová

Divadlo pracujících Gottwaldov – 23. 6. 1984

P: R. V. – L. K., R: Miloš Hynšt, V: Vojtěch Štolfa, H: Paul Dessau,
HP: Jana Tomečková, Milena Marcellisová, Ivan Řehák, Vladimír Hrabal, Karel Semerád,
Hynek Kubasta, Zdena Kružíková, Miloslav Mejzlík, Ondřej Mikulášek

Divadlo na Vinohradech Praha – 23. 11. 1984

P: R. V. – L. K., R: Evžen Sokolovský, V: Karel Vaca, H: Paul Dessau,
HP: Jiřina Švorcová, Hana Maciuchová, Svatopluk Skopal, Oldřich Kaiser, Petr Haničinec,
Vladimír Krška, Stanislava Bartošová

[255]

Jihočeské divadlo České Budějovice – 14. 2. 1986

P: R. V. – L. K., R: Kristina Taberyová, V: Jan Dušek, H: Paul Dessau,
HP: Věra Krpálková, Daniela Bambasová – Hana Rychetníková, Erik Tabery, Jan Dvořák, Josef Bulík, Karel Roden

MUŽ JAKO MUŽ

Divadlo ABC Praha – 27. 2. 1962

P: R. V. – L. K., R: Rudolf Vedral, V: Dimitrij Kadrnožka, H: Vlastimil Hála,
HP: Jiří Pick, Gustav Heverle, Stanislav Fišer, Otto Lackovič, Jan Víšek, Felix Le Breux,
Stella Zázvorková

Divadlo pracujících Gottwaldov – 16. 9. 1972

P a Ú uveden jen R. V., R: Alois Hajda, V: Ladislav Vychodil, H: Miloš Štědroň
HP: Antonín Navrátil, Jan Honsa, Roman Mecnarowski, Hynek Kubasta, Jaromír Roštínský, Stanislav Tříska, Vlasta Mecnarovská

Činoherní studio Ústí nad Labem – 12. 10. 1977

P: R. V. – L. K., R: Ivan Rajmont, V: Jaroslav Malina, H: Paul Dessau,
HP: Vladimír Kratina, Daniel Dítě, Jan Hrušínský, Jiří Kodeš, Radan Rusev, Leoš Suchařpa, Magda Dolejšová

Realistické divadlo Zd. Nejedlého Praha – 27. 2. 1978

P: R. V. – L. K., R: František Laurin, V: Jan Dušek, H: Paul Dessau,
HP: Zdeněk Buchvaldek, Josef Vinklář, Dalimil Klapka, Marie Marešová

Západočeské divadlo Cheb – 29. 9. 1984

P: R. V. – L. K., R: František Hromada, V: Vítězslav Fejlek, H: Paul Dessau, HP: Jiří Pištěk, Jaroslav Těšitel, Pavel Marek, Jaroslav Novotný, Martin Učfk, Milan Kohák, Alena Svatošová

OBCHOD S CHLEBEM

Divadlo na provázku Brno – 28. 10. 1981

P: L. K., R: Peter Scherhauser, V: Ján Zavorský, H: Miloš Štědroň,
HP: Miroslav Donutil, Ivana a Hana Kaslovy, Alena Ambrová, Petr Maláč, Mojmír Maděrič, Pavel Zatloukal

Disk Praha – 19. 9. 1984

(Poprvé uvedeno již 20. 2. 1984 v Divadle v Řeznické společně s Brechtovým esejistickým textem Kupování mosazí)

[256]

P: L. K., Ú: Petr Poledňák a Eva Knotková, R: Petr Poledňák, V: Věra Mejtová, H: Petr Poledňák, HP: Viilma Cibulková, Veronika Žilková, Ivana Chýlková, Pavel Víttek

PAN PUNTILA A JEHO SLUŽEBNÍK MATTI

Krajské divadlo Plzeň – 6. 1. 1951

P: F. a L. Pistoriovi – Z. Jiráková, R: L. Pistorius, V: M. Štěpánek

Divadlo bratří Mrštůků Brno – 28. 9. 1956

P a Ú: F. a L. Pistoriovi – Z. Jiráková, R: Zdeněk Dopita, V: Václav Eliáš,
HP: Ladislav Drozd, František Vicena, Helena Trýbová

Vesnické divadlo Praha – 5. 1. 1958

P a Ú: F. a L. Pistoriovi, R: Karel Texel, V: Karel Šálek, H: Jiří Eliáš

Městská divadla pražská Praha, Divadlo komedie – 29. 1. 1960

P: Evženie Janů, R: Karel Dostal, V: Zbyněk Kolář, H: Paul Dessau a Josef Smetana,
HP: Václav Vydra, Josef Bek, Blanka Bohdanová, Svatopluk Beneš, Irena Kačírková

Východočeské divadlo Pardubice – 9. 12. 1961

P: Evženie Janů, R: Hugo Domes, V: Jiří Fiala, H: Paul Dessau,
HP: Josef Elsner, Milaň Holubář, Svatava Hubeňáková

Divadlo pracujících Gottwaldov – 20. 10. 1979

P: R. V. – L. K., R: Alois Hajda, V: Ladislav Vychodil, H: Paul Dessau,
HP: Roman Mecnarowski, Karel Semerád, Jarmila Doležalová, Miloš Mejzlík, Zdeněk Hradilák, Hynek Kubasta

Divadlo Vítězného února Hradec Králové – 12. 12. 1981

P: R. V. – L. K., R a Ú: Jan Grossman, V: Michal Hess, H: Paul Dessau,
HP: Miroslav Suchý, Karel Pospíšil, Jana Vaňková

Státní divadlo Brno – 25. 1. 1985

P: R. V. – L. K., R: Alois Hajda, V: Ladislav Vychodil, H: Paul Dessau,
HP: Josef Karlík, František Derfler – Jan Grygar, Eva Hradilová

Divadlo Pod Palmovkou Praha – 9. 10. 1994

P: R. V. – L. K., R: Petr Kracik, V: Karel Glogr, H: Paul Dessau,
HP: Miloš Kopečný, Kamil Halbich, Miroslava Pleštilová, Slávka Hozová

[257]

PUŠKY PANÍ CARRAROVÉ

JAMU, Studio Marta Brno – 24. 9. 1954

P: Jarmila Haasová – Nečasová, R: Jan Grossman, V: Vladimír Nývlt

Armádní umělecké divadlo Praha – 23. 3. 1955

P: Jarmila Haasová – Nečasová, R: Jan Grossman – František Štěpánek,
V: Vladimír Nývlt

Vesnické divadlo Praha – 1. 10. 1957

P: Jarmila Haasová – Nečasová, R: L. Cmuntová, V: K. Šátek

Severomoravské divadlo Šumperk – 22. 11. 1958

P: Jarmila Haasová – Nečasová, R: V. Spila, V: L. Jakerle

Divadelní soubor SZK Kroměříž – 28. 2. 1975

P: Jarmila Haasová – Nečasová, Ú: L. K., R: Alois Hajda, V: Josef Pulec

HP: Ludmila Čápková, Ludvík Tvarůžek, Gustav Hrabal, Lenka Vašková, Saša Obstová,
Jan Mazák

SEDM SMRTELNÝCH HŘÍCHŮ MALOMĚŠŤÁKŮ

Státní divadlo (balet) Brno – 1. 7. 1962

P: L. K., R (choreografie): Pavel Šmok, V: M. Walter, H: Kurt Weill

HP: Věra Vágnerová (tanec), Vlasta Fialová (zpěv)

SOFOKLOVA ANTIGONA

Státní divadlo Brno – 25. 5. 1984

P: L. K., Ú: Alois Hajda a L. K., R: Alois Hajda, V: Jan Dušek,

H: Miloš Ištvan, HP: Nataša Kalousová, Ivana Valešová, Jaroslav Dufek, Josef Karífk
(Inscenace spojila pod názvem Oidipus – Antigona dvě Sofoklovy hry: Vladaře Oidipa
a Antigonu. Oidipovská púie se hrála v překladu Jana Skácela)

STRACH A BÍDA III. ŘÍŠE

Realistické divadlo Zd. Nejedlého Praha – 15. 9. 1960

P: R. V. – L. K., R: Karel Palouš, V: Jan Sládek, H: Luboš Fišer

[258]

SVATÁ JOHANKA Z JATEK

Divadlo Petra Bezruče Ostrava – 22. 3. 1961

P: L. K., R: Evžen Němec, V: Luboš Hruza,

HP: Milada Albínová – Blanka Meierová, Luděk Eliáš, Václav Roštlapil, Nina Divíšková,
Jiřina Třebická, Štěpánka Ranošová

SVATBA (Svatba maloměšťáka, Maloměšťákova svatba)

Divadlo na provázku Brno – 11. 3. 1978

P: R. V. – L. K., R a V: Peter Scherhauser, H: Miloš Štědroň,

HP: Petr Oslzlý, Alena Ambrová, Iva Bittová, Jaromír Dulava, Miroslav Donutil,
Jiří Pecha

Disk Praha – 30. 4. 1981

(Pod názvem Svatba aneb Nečumte tak romanticky)

P: R. V. – L. K., R: Evžen Sokolovský, V: Albert Pražák,

H: Kurt Weill – Miloš Štědroň, HP: Miroslav Vladyka, Zora Jandová, Karel Vlček,
David Prachař

Klicperovo divadlo Praha – 27. 3. 1985

(Pod názvem Svatby se hrála i Čechovova aktovka)

P: R. V. – L. K., R: Vladimír Strniško, HP: Petr Nárožný, Petr Čepek, Josef Abrahám,
Nina Divíšková,

Anebdivadlo – Na baterky Praha – 1988

P: R. V. – L. K., R: Milan Schejbal

Divadlo Petra Bezruče Ostrava – 5. 3. 1993

P: R. V. – L. K., R: Josef Janík

Divadlo F. X. Šaldy Liberec – 24. 10. 1997

P: R. V. – L. K., R: Roman Meluzín, V: Karel Glogr, H: Jiří Untermüller,

HP: Václav Helšus, Markéta Pallerová, Martin Polách

Divadlo Husa na provázku Brno – 23. 5. 1998

(Nová verze inscenace z roku 1978)

P: R. V. – L. K., R: Peter Scherhauser, V: Bára Křístková a Markéta Oslzlá,

H: Zdeněk Kluka, HP: Gabriela Ježková, Matěj Dadák, Alena Ambrová, Petr Oslzlý,
Jiří Pecha, Pavel Zatloukal

[259]

ŠVEJK ZA DRUHÉ SVĚTOVÉ VÁLKY

Slezské divadlo Zd. Nejedlého Opava – 26. 11. 1961

P: R. V. – L. K., R: Stanislav Vyskočil, V: Karel Dudíček, H: Jan Tomšíček,

HP: Karel Vochoč, Eva Záběhlická, Antonín Beba, Lubomír Vraspír, Vladimír Klazar

TURANDOT aneb KONGRES PŘEKRUČOVAČŮ

Disk Praha – 20. 5. 1988

P: R. V. – L. K., Ú: Kazimír Grochol, R: Markéta Sokolovská, V: David Marek,

H: Vendula Kašpárková, HP: Marie Horáčková, Tomáš Karger, Tomáš Borůvka, Jan Potměšil, Michael Kňažko

JAMU, Studio Marta Brno – 9. 6. 1995

P: R. V. – L. K., R: Peter Scherhauser, V: Barbora Křístková, Markéta Oslzlá,

H: Jan Zrzavý, Jan Holec, HP: E. Prchalová, E. Pláňavská, P. Butko, N. Maláčová, M. Bukovčan, T. Racek

V DŽUNGLI MĚST

[Pod názvem Bludiště velkoměsta inscenoval několik scén z této hry kolektiv mladých divadelníků ve Švandově divadle v Praze – Smíchově 4. 4. 1932. Bylo to nedělní matiné, režisérem byl V. Šulc]

VIDĚNÍ SIMONKY MACHARDOVÉ

Ústřední divadlo čs. armády Praha – 25. 10. 1957

P: R. V. – L. K., R: František Štěpánek, V: Josef Gabriel, H: Hanns Eisler,

HP: Jana Mikišová – Marta Musilová, Bedřich Prokoš, Karel Houska, Josef Chvalina, Světlá Svozilová

Divadlo Julia Fučíka Brno – 3. 1. 1962

P: R. V. – L. K., R: Zdeněk Kaloč, V: Lubor Hruža, H: Pavel Biatný

HP: Jana Walterová – Libuše Vaněčková

VZESTUP A PÁD MĚSTA MAHAGONNY (pod názvem Slavné město Mahagonny)

Hudební divadlo Praha – 25. 11. 1961

P: Eva Bezděková, R: Rudolf Vedral, V: Jan Rott, H: Kurt Weill,

HP: Nelly Gaierová – Jaroslava Hrubá, Milota Holcman – Miloš Zavřel, Jindřich Janda, Irena Dertinová – Věra Macková

VÝJIMKA A PRAVIDLO

Malá scéna Gottwaldov – 31. 3. 1984

P: R. V., R a V: Antonín Navrátil, H: Lumír Bednařík,

HP: Michal Mašek, Vladimír Mach, Lumír Bednařík

ZADRŽITELNÝ VZESTUP ARTURA UIE

Státní divadlo Brno – 18. 10. 1959

P: L. K., R: Evžen Sokolovský, V: Miloš Tomek, H: Jan Novák,

HP: Rudolf Jurda, Boleslav Roček, Karel Meister, Karel Kubíček, Arnošt Navrátil, Stanislav Zindulka, Zdeněk Kampf, Josef Karlík, Bohumila Myslíková, Jarmila Lázníčková

Městské divadlo Příbram – 22. 1. 1961

P: L. K., R: Antonín Dvořák, V: Vlastimil Koutecký, HP: Josef Vondráček, Karel Sekera, Pavel Bártl, Kamil Olšovský

Divadlo S. K. Neumanna Praha – 8. 12. 1961

P: L. K., R: Jaroslav Dudek, V: Vladimír Synek, H: Ivan Řezáč

HP: Zdeněk Martínek, Petr Haničinec, Zdeněk Kutil, Jan Skopeček

Divadlo Vítězného února Hradec Králové – 5. 5. 1962

P: L. K., Richard Mihula, V: Jiří Fiala, HP: Josef Srba – Stanislav Zindulka, Radomil Kolesa, Vladislav Draždák, Miloš Preininger

Národní divadlo Praha – 5. 1. 1978

P: L. K., R: Jaromír Pleskot, V: Oldřich Šimáček, H: Jan F. Fischer,

HP: Luděk Munzar, Bořivoj Navrátil, Josef Čáp, Petr Svojtka, Rudolf Hrušínský, Jiřina Petrovická

Východočeské divadlo Pardubice – 15. 9. 1979

P: L. K., R: Ivan Glanc, V: Václav Mačát, HP: Petr Skála, Radek Bartoník, Jaroslav Pflieger, Petr Hübner

Slovácké divadlo Uherské Hradiště – 21. 11. 1981
P: L. K., R: Miloš Hynšt, V: Jozef Ciller, H: Alois S. Piňos,
HP: Lubomír Vraspír, Ladislav Kolář, Ladislav Bambas, Jaroslav Kyncl

ŽIVOT EDUARDA DRUHÉHO ANGLICKÉHO

Divadlo E. F. Buriana Praha – 23. 11. 1970
P a Ú: L. K., R: Evžen Sokolovský, V: Vladimír Nývlt, H: Josef Berg,
HP: Jiří Holý, Miriam Hynková, Jiří Vala, Josef Langmiller, Michal Paviata, Jiří Ornest

Divadlo Vítězslava Nezvala Karlovy Vary – 12. 5. 1979
P a Ú: L. K., R: Petr Novotný, V: Jiří Fiala, H: Josef Berg, HP: Zdeněk Mucha, Dagmar
Pušová, František Olšovský, Gustav Opočenský

Státní divadlo Brno – 24. 6. 1988
P a Ú: L. K., R: Evžen Sokolovský, V: Karel Vaca, H: Josef Berg,
HP: Ladislav Lakomý, Zdena Herfortová, Ivo Kubečka, Josef Karlík

ŽIVOT GALILEIHO

Státní divadlo Brno – 31. 5. 1957
P: R. V. – L. K., R: Miroslav Seemann, V: Miloš Tomek, H: Hanns Eisler,
HP: Arnošt Navrátil, Josef Štefl, Jarmila Urbánková, Boleslav Roček, Otakar Dadák,
Viola Javůrková – Eva Kubešová, František Šlégr, Karel Hospodský, Oldřich Celeryn

Realistické divadlo Zd. Nejedlého Praha – 20. 12. 1958
P: R. V. – L. K., R: Karel Palouš, V: Jan Sládek, H: Luboš Fišer, HP: Valtr Taub,
Eva Klepáčová, Vlasta Jelínková, Karel Máj, Josef Vinklář

Horácké divadlo Jihlava – 28. 4. 1962
P: R. V. – L. K., R: Karel Neubauer, V: Jiří Mikšík, H: Bedřich Blažek,
HP: Jaromír Crha, Josef Kubín, Nina Bártů, Pamela Černá, Zdeněk Kozák, Zbyněk Jirmář

Západočeské divadlo Cheb – 15. 3. 1969
P: R. V. – L. K., Ú: Jiří Holeček a Karel Nováček, R: Karel Nováček,
V: Miroslav Cygan, HP: Karel Novák, Edita Dindělová, Kateřina Klumparová,
Jan Kraška, Jan Honsa, Déda Papež

Jihočeské divadlo České Budějovice – 7. 2. 1971
P: R. V. – L. K., R: Milan Fridrich, V: Antoni Tosta, H: Jiří Kosina,
HP: Antonín Hardt, Dagmar Neumannová, Jiřina Petřů, Petr Šporcl, Karel Charvát

[262]

Slezské divadlo Zd. Nejedlého Opava – 25. 4. 1971
P: R. V. – L. K., R: Stanislav Holub, V: Josef Vališ, H: Hanns Eisler,
HP: Vladimír Mílek, Jindřich Suchopár, Eva Záběhlická, Hana Franková, Vladimír Klazar,
Antonín Beba

Státní divadlo Brno – 16. 4. 1978
P: R. V. – L. K., R: Pavel Hradil, V: Jan Dušek, H: Hanns Eisler,
HP: Josef Karlík, Jiří Fišer, Ivana Valešová, Ladislav Lakomý, Leopold Franc, Josef
Husník, Josef Štefl

Divadlo Vítězného února Hradec Králové – 14. 10. 1978
P: R. V. – L. K., R: Jaromír Staněk, V: Karel Zmrzlý, H: Hanns Eisler,
HP: Vladislav Draždák – Miroslav Suchý, Rudolf Kamínek, Lenka Loubalová, Josef Srba,
Radek Kolesa

Divadlo pracujících Gottwaldov – 24. 1. 1981
P: R. V. – L. K., Ú: L. K., R: Alois Hajda, V: Ladislav Vychodil,
H: Hanns Eisler, HP: Roman Mecnarowski, Jarmila Doležalová, Zdena Kružíková, Ondřej
Mikulášek, Hynek Kubasta, Stanislav Tříska, Pavel Leicman, Miloslav Mejzlík, Valter Řehoř

Národní divadlo Praha – 6. 9. 1984
P: R. V. – L. K., R: Václav Hudeček, V: Zbyněk Kolář, H: Hanns Eisler,
HP: Josef Somr, Jiří Štěpnička, Jana Březinová, Vlasta Žehrová, Jiří Vala, Vladimír Ráž,
Josef Vinklář

DRAMATIZACE

HOVORY NA ÚTĚKU (Hovory uprchlíků)

Divadlo X Brno – 16. 4. 1980
P: R. V., Ú a R: Zdeněk Čecháček – Turba, H: Jiří Bulis, HP: Jaromír Skorkovský, Boris
Hája; později střídavě v jiném nastudování a obsazení: R: Arnošt Goldflam, HP: Jan
voboda, Aleš Záboj

Činoherní studio Ústí nad Labem – 24. 4. 1985
P: R. V., Ú: Leoš Suchařípa, R: Ivan Rajmont
(Premiéra se neuskutečnila, inscenace byla zcenzurována)

Disk Praha – 20. 11. 1987
P: R. V., Ú a R: Jan Borna, V: Hana Fischerová, Milan David, H: Vojtěch Havel,
HP: Lukáš Hlavica, Petr Meissel, Miroslava Pleštilová, Jakub Zindulka, Monika Žáková

[263]

(XIII)

BIBLIOGRAFIE

1. Brechtovy spisy

Všechna předchozí – rozptýlená a nesoustavná – vydání Brechtových děl nahradil roku 1967 velký dvacetisvazkový soubor spisů, který vydalo Suhrkampovo nakladatelství ve Frankfurtu nad Mohanem souběžně s berlínskovým nakladatelstvím Aufbau. Tento soubor byl po dlouhá léta jediným závazným východiskem pro každého překladatele či badatele. Namísto velkého kritického vydání spisů Bertolta Brechta, úkolu velmi vzdáleného, vycházely pak Brechtovy spisy od 80. let pod názvem "Velké komentované berlínské a frankfurtské vydání", a to péčí Wenera Hechta, Jana Knopfa, Wenera Mittenzweie a Klause Detlefa Müllera. Tyto spisy obsáhly 30 svazků a byly dovršeny v jubilejním roce 1998. Vyšly i šestisvazkové vybrané spisy, takzvané jubilejní vydání.

2. České knižní překlady

Brechtových děl (her, výborů poezie, próz) vycházely od konce 50. let v rozličných českých nakladatelstvích. V letech 1959 až 1989 pak shrnuly většinu Brechtovy tvorby české Spisy:

Svazek 1: Divadelní hry I: Baal, Bubny v noci, V houštinách měst, Muž jako muž, Krejcarová opera, Svatá Johanka z jatek, Matka – SNKLHU 1963

Svazek 2: Divadelní hry II: Kulatolebí a špičatolebí, Horáti a Kuriáti, Strach a bída Třetí říše, Život Galileiho – SNKLHU 1959

Svazek 3: Divadelní hry III: Dobrý člověk ze Sečuánu, Pan Puntila a jeho služebník Matti, Zadržitelný vzestup Artura Uie, Vidění Simony Machardové, Švejka za druhé světové války, Kavkazský křídový kruh, Dni Komuny – SNKLHU 1961

Svazek 4: Divadelní hry IV, fragmenty a jiné v oddílech: Aktovky, Vzestup a pád města Mahagonny, Naučné a cvičné hry, Songy a jiné, Turandot aneb Kongres překrucovačů, Fragmenty her, Práce pro film – Odeon 1984

Svazek 5: Divadelní hry V (Adaptace): Život Eduarda Druhého Anglického, Sofoklova Antigona, Domácí učitel, Proces Johanky z Arku v Rouenu 1431, Don Juan, Bubny a trumpet, Coriolanus – Odeon 1978

Svazek 6: Básně – Odeon 1979

Svazek 7: Prózy I: Krejcarový román, Obchody pana Julia Caesara – Odeon 1973

Svazek 8: Prózy II: Historiky, Historiky o panu Keunerovi, Hovory na útěku, Me-Ti, Tuiovský román – Odeon 1989

Pokud některé hry vyšly po vydání Spisů ještě samostatně, je text překladů v návaznosti na nové vydání revidován. To se týká zvláště her Strach a bída Třetí říše, Matka Kuráž a její děti a Život Galileiho ze svazku Tři z třiceti (Mladá fronta 1982) a některých her, které cyklostylovaně vydala Dilia.

Výbor teoretických statí Brechtových vyšel péčí Jana Grossmana pod názvem Myslenky (Čs. spisovatel 1958).

3. Literatura o Brechtovi

je dnes tak obsáhlá, že už jen brechtovské bibliografie zaplňují celé knihy. Z těchto bibliografií má průkopnický význam ta nejprvní, kterou uveřejnil Walter Nubel ve 2. brechtovském čísle časopisu Sinn und Form, Berlín 1957. Na ni kuse navazuje Klaus-Dietrich Petersen: Bertolt Brecht – Bibliographie (Bad Homburg – Berlín – Curych 1968).

Z mnohosti vybráme nejdostupnější a tématu Brecht – divadelník i nejbližší knižní práce monografické, vzpomínkové i sborníkové:

Meinhard Adler: Brecht im Spiel der technischen Zeit. Berlín 1976

Günter Anders: Bert Brecht. Gespräche und Erinnerungen. Curych 1962

Walter Benjamin: Versuche über Brecht. Frankfurt n. M. 1966

Brecht – Dialog 1968. Politik auf dem Theater. Berlín 1968

Brecht heute – Brecht Today. Jahrbuch der internationalen Brecht – Gesellschaft. Frankfurt n. M. 1971

Brecht in der Kritik. Eine Dokumentation von Monika Wyss. Mnichov 1977

Hans Bunge: Fragen Sie mehr über Brecht. Eisler im Gespräch. Mnichov 1970

Arnolt Bronnen: Tage mit Bertolt Brecht. Mnichov 1960

Harald Engberg: Brecht auf Fünen. Exil in Dänemark 1933–1939. Wuppertal 1974

Erinnerungen an Brecht. Lipsko 1964

Martin Esslin: Brecht. Das Paradox des politischen Dichters. Frankfurt – Bonn 1962

Frederic Ewen: Brecht. Sein Leben, sein Werk, seine Zeit. Hamburg – Düsseldorf 1970

Kurt Fasmann: Brecht. Eine Bildbiographie. Mnichov 1958

Werner Frisch – K. W. Obermeier: Brecht in Augsburg. Erinnerungen, Dokumente, Texte, Fotos, Berlín – Výmár 1975

Wolfgang Gersch: Film bei Brecht. Berlin 1975
Johannes Goldhahn: Das Parabelstück Bertolt Brechts. Rudolstadt 1961
John Fuegi: Brecht & Co. Biographie. Hamburg 1997
Reinhold Grimm: Bertolt Brecht. Die Struktur seines Werkes. Norimberk 1959
Reinhold Grimm: Bertolt Brecht und die Weltliteratur. Norimberk 1961
Willy Haas: Bert Brecht. Berlin 1958
Werner Hecht: Aufsätze über Brecht. Berlin 1970
Werner Hecht: Brecht im Gespräch. Diskussionen und Dialoge. Berlin 1977
Werner Hecht: Brechts Weg zum epischen Theater. Berlin 1962
Werner Hecht: Brecht Chronik. 1898 bis 1956. Frankfurt nad Mohanem 1997
Fritz Hennenberg: Dessau – Brecht – Musikalische Arbeiten. Berlin 1963
Angelika Hurwicz: Brecht inszeniert. Velber 1964
Herbert Ihering: Bertolt Brecht und das Theater. Berlin 1959
Internationales Brecht – Jahrbuch. Frankfurt – Bonn 1970
Helmut Jendriek: Bertolt Brecht. Drama der Veränderung. Düsseldorf 1969
Heinz Kächele: Bertolt Brecht. Sein Leben in Bildern. Lipsko 1963
Hellmuth Karasek: Bertolt Brecht. Vom Bürgerschreck zum Klassiker. Hamburg 1995
Hans Kaufmann: Bertolt Brecht. Geschichtsdrama und Parabelstück. Berlin 1962
Hans Kaufmann: Krisen und Wandlungen der deutschen Literatur von Wedekind bis Feuchtwanger. Berlin – Výmár 1969
Sabine Kebir: Ein akzeptabler Mann? Streit um Bertolt Brechts Partnerbeziehungen. Berlin 1987
Sabine Kebir: Ich fragte nicht nach meinem Anteil. E. Hauptmanns Arbeit mit B. Brecht. Berlin – Výmár 1997
Marianne Kesting: Bertolt Brecht in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Hamburg 1959
Volker Klotz: Bertolt Brecht. Versuch über das Werk. Darmstadt 1957
Jan Knopf: Brecht – Handbuch. Theater. Eine Ästhetik der Widersprüche. Stuttgart 1980, 1984
Herbert Lüthy: Fahndung nach dem Dichter Bertolt Brecht. Curych 1972
Hans Mayer: Ammerkungen zu Brecht. Frankfurt n. M. 1965
Hans Mayer: Bertolt Brecht und die Tradition. Pfullingen 1961
Hans Mayer: Brecht in der Geschichte. Drei Versuche Frankfurt n. M. 1971
Werner Mittenzwei: Bertolt Brecht. Von der Massnahme zu Leben des Galilei. Berlin 1961
Werner Mittenzwei: Brechts Verhältnis zur Tradition. Berlin 1972
Werner Mittenzwei: Bertolt Brecht oder der Umgang mit den Welträtseln I–II. Berlin – Výmár 1986, 1997
Egon Monk: Auf dem Platz neben Brecht. Erinnerungen an die ersten Jahre des Berliner Ensembles. Hannover 1997
André Müller: Kreuzzug gegen Brecht. Die Kampagne in der Bundesrepublik 1961–6. Berlin 1962

Hans-Otto Münsterer: Bertolt Brecht. Erinnerungen aus den Jahren 1917–1922. Curych 1963
Walter Muschg: Von Trakl zu Brecht. Mnichov 1961
Nach Brecht. Ein Almanach 1992. Berlin 1992.
Carl Niessen: Brecht auf der Bühne. Kolín n. R. 1959
Pavel Petr: Hašeks "Schwejk" in Deutschland. Berlin 1963
Qayum Qureshi: Pessimismus und Fortschrittsglaube bei Bert Brecht. Kolín n. R. – Vídeň 1971
Bernhard Reich: Bertolt Brecht. Praha 1964
Henning Rischbieter: Bertolt Brecht I–II. Velber 1966
Käthe Rülicke-Weiler: Die Dramaturgie Brechts. Theater als Mittel der Veränderung. Berlin 1966
Detlev Schöttker: Bertolt Brechts Ästhetik des Naiven. Stuttgart 1989
Dieter Schmidt: "Baal" und der junge Brecht. Stuttgart 1966
Klaus Schuhmann: Der Lyriker Bertolt Brecht 1913–1933. Berlin 1964
Ernst Schuhmacher: Drama und Geschichte. Bertolt Brechts "Leben des Galilei" und andere Stücke. Berlin 1968
Ernst Schuhmacher: Die dramatischen Versuche Bertolt Brechts 1918–1933. Berlin 1955
Ernst Schuhmacher: Brecht. Theater und Gesellschaft im 20. Jahrhundert. Berlin 1973
Sinn und Form. Erstes Sonderheft Bertolt Brecht. Berlin 1949
Sinn und Form. Zweites Sonderheft Bertolt Brecht. Berlin 1957
Reiner Steinweg: Das Lehrstück. Brechts Theorie einer politisch-ästhetischen Erziehung. Stuttgart 1972
Reiner Steinweg (vyd.): Auf Anregung Bertolt Brechts: Lehrstücke mit Schülern, Arbeitern, Theaterleuten. Frankfurt nad Mohanem 1978
Fritz Sternberg: Der Dichter und die Ratio. Erinnerungen an Bertolt Brecht. Göttingen 1963
Klaus Völker: Brecht – Chronik. Daten zu Leben und Werk. Mnichov 1971, 1997
Manfred Wekwerth: Proměna divadla. Praha 1964
Peter Witzmann: Antike Tradition im Werk Bertolt Brechts. Berlin 1964
John Willet: Das Theater Bertolt Brechts. Hamburg 1964

(XIV)

LEGENDA K OBRAZOVÝM PŘÍLOHÁM

NA PŘEDSÁDKÁCH

je použito reprodukcí brechtovských plakátů.

VSTUPNÍ FOTOGRAFIE

- 1/ Portrét Bertolta Brechta z pozdních let
- 2/ Život Eduarda II. Anglického (Mahenova činohra Brno 1988) - Eduard II. (Ladislav Lakomý)
- 3/ Pochybovač - obraz starého čínského malíře provázející Brechta po světě
- 4/ Krejcarová opera (Činoherní klub Praha 1978) - Polly (Eva Jakoubková, Macheath (Petr Čepek)

K ODDÍLU CHRONOLOGIE

- 5/ V roce 1917
- 6/ S Paulou Banholzerovou v roce 1918
- 7/ Roku 1936 v Londýně
- 8/ S Lionem Feuchtwangerem roku 1947
- 9/ V New Yorku
- 10/ V roce 1952
- 11/ S Helenou Weigelovou v Berlíně 1952
- 12/ Na zkoušce života Galileiho 1956
- 13/ Ve zkušebním sále 1954

[268]

14/ Brecht na počátku padesátých let

15/ Hrob Bertolta Brechta

OBRAZOVÁ PŘÍLOHA I

- 16/ Baal (Die junge Bühne Berlin 1926) - Baal (Oskar Homolka)
- 17/ Bubny v noci (Kammerspiele Mnichov 1922) - Jevištní skica Otty Reigberta
- 18-19/ Život Eduarda II. Anglického (Kammerspiele Mnichov 1924) - Skica Caspara Nehera - Na spodním snímku uprostřed Eduard II. (Erwin Faber)
- 20/ Muž jako muž (Berlín 1931) - Vpravo Helena Weigelová jako Begbicková
- 21-22/ Krejcarová opera (Theater am Schiffbauerdamm Berlín 1928) - Macheath (Hermann Thimig) a Polly (Carola Neherová), Caspar Neher: Skica scény k prvnímu uvedení Krejcarové opery
- 23/ Krejcarová opera (Berliner Ensemble 1960) - Uprostřed Macheath (Wolf Kaiser)
- 24/ Opatření (Berlín 1930) - Provedení dělnických souborů, ochotnických a školských skupin
- 25/ Matka (Berliner Ensemble 1951) - V titulní roli Helena Weigelová
- 26/ Kulatolebí a špičatolebí (Kodaň 1936)
- 27/ Pušky paní Carrarové (Paříž 1937) - V titulní roli Helena Weigelová
- 28/ Strach a bída Třetí říše (Berliner Ensemble 1957) - Dva SA-maní Hans Hamacher, Dieter Knaup)
- 29/ Zadržitelný vzestup Artura Uie (Berliner Ensemble 1959) - V titulní roli Ekkehard Schall
- 30-31/ Dobrý člověk ze Sečuánu (Berliner Ensemble 1957) - V titulní roli Käthe Reichelová (na horním snímku uprostřed)
- 32/ Sofoklova Antigona (Chur 1948) - V titulní roli Helena Weigelová
- 33-34/ Matka Kuráž a její děti (Deutsches Theater Berlín 1949) - V titulní roli Helena Weigelová - Na vedlejším snímku s kuchařem (Ernst Busch)
- 35/ Pan Puntila a jeho služebník Matti (Berliner Ensemble 1949) - V titulní roli Leonard Steckel (stojící), v roli Mattiho Ernst Geschonneck (sedící)
- 36-38/ Kavkazský křídový kruh (Berliner Ensemble 1954) - Na spodním snímku zcela vpravo Gruša (Angelika Hurwiczová) - Na obr. 37 Azdak (Ernst Busch)

OBRAZOVÁ PŘÍLOHA II

- 39/ Brechtovská kresba Saši Rycheckého (1978)
- 40-41/ Žebrácká opera (D 34 Praha 1934) - E. F. Burian jako Macheath - Na spodním snímku Macheath (Vladimír Šmeral) a Polly (Marie Burešová)
- 42-43/ Kavkazský křídový kruh (Mahenova činohra Brno 1961) - Zleva Gruša (Helena Kružíková), Azdak (Josef Karlík), Simon (Josef Štefl) - Na spodním snímku zleva: Šalva (Rudolf Chromek), Azdak (Josef Karlík), Simon (Josef Štefl)

[269]

- 44/ Dobrý člověk ze Sečuánu (Divadlo bratří Mrštůků Brno 1959) - První zprava Wang (Josef Somr)
- 45-46/ Zadržitelny vzestup Artura Uie (Mahenova činohra Brno 1959) - Zleva: Ernesto Roma (Boleslav Roček, Arturo Ui (Rudolf Jurda, Bohumila Myslíková (Daisy z doků) - Na obr. 46 Ui (Rudolf Jurda)
- 47-48/ Sedm smrtelných hříchů maloměstáků (Balet Státního divadla v Brně 1962) - Milenec (J. Cuřada), Anna II (Věra Vágnerová)
- 49-50/ Kulatolebí a špičatolebí (Mahenova činohra Brno 1963) - Nana (Vlasta Fialová) a pachtýř Callas (Josef Karlík) - Týž na spodním snímku v popředí uprostřed
- 51-52/ Matka Kuráž a její děti (Mahenova činohra Brno 1964) - Na spodním snímku Vlasta Fialová v titulní roli
- 53/ Baal (Divadlo U Orfea Praha 1970) - V titulní roli Radim Vařinka
- 54/ Šestáková opera (Studio JAMU Brno 1965)
- 55-58/ Život Eduarda II. Anglického (Divadlo E. F. Buriana Praha 1970) - Eduard II. (Jiří Holý) a Gaveston (Jiří Vala) - Na str. 214 dva pobudové (Jiří Ornest a Michal Pavlata), na spodním snímku královna Anna (Miriám Hynková)
- 59-61/ Matka Kuráž a její děti (Národní divadlo Praha 1970) - Dana Medřická v titulní roli, na obr. 61 Karel Höger jako Polní kazatel
- 62-63/ Muž jako muž (Divadlo pracujících Gottwaldov 1972) - Z mezihry pro foyer: Slůně - Antonín Navrátil jako Galy Gay, Vlasta Mecnarowská jako vdova Begbicková
- 64/ Lukullovo odsouzení (Opera Státního divadla v Brně 1974) - Uprostřed v roli Lukulla Vilém Přibyl, vlevo Jiří Holešovský a Richard Novák, vpravo Jan Hladík, Vladimír Krejčík a Libuše Lesmanová
- 65/ Don Juan (Pradivadlo Praha 1977) - Josef Carda a Gabriela Wilhelmová
- 66/ Pušky paní Carrarové (Divadelní soubor SZK Kroměříž 1975) - V titulní roli Ludmila Čápková
- 67-68/ Kavkazský křídový kruh (Divadlo pracujících Gottwaldov 1978) - V křesle Azdak (Antonín Navrátil), vpravo Gruša (Jarmila Doležalová)
- 69-70/ Život Galeiho (Mahenova činohra Brno 1978) - V popředí Josef Karlík (v titulní roli), Stanislava Strobachová, Arna Mohelská. Na obr. 70 Andrea Sarti (Jiří Fišer), Gallieo (Josef Karlík)
- 71-72/ Svatba (Divadlo na provázku Brno 1978) - Na obr. 71 zleva: Iva Bittová, Vladimír Hauser, Alena Ambrová, Jaromír Dulava, Petr Oslzlý, Miroslav Donutil, Eva Vidlářová. Na obr. 72 ženich Oldřich Navrátil a nevěsta Alena Ambrová
- 73/ Pan Puntila a jeho služebník Matti (Divadlo pracujících Gottwaldov 1979) - Roman Mecnarowski v titulní roli, Jarmila Doležalová jako Eva
- 74-75/ Dobrý člověk ze Sečuánu (Divadlo S. K. Neumana Praha 1980) - Z kostýmních návrhů Jana Duška - Slávka Hozová v titulní roli
- 76/ Zadržitelny vzestup Artura Uie (Slovačké divadlo Uherské Hradiště 1981) - V titulní roli Lubomír Vraspir (nahore v křesle)

- 77-78/ Obchod s chlebem (Divadlo na provázku Brno 1981) - Na obr. 75 Kamelot (Václav Vostarek, na obr. 76 Pavel Zatloukal
- 79/ Matka Kuráž a její děti (Malé divadlo Ústí nad Labem 1983) - V titulní roli (uprostřed Eva Čejchanová)
- 80/ Matka Kuráž a její děti (Divadlo F. X. Šaldy Liberec 1977) - V titulní roli Věra Farová
- 81/ Matka Kuráž a její děti (Divadlo pracujících Gottwaldov 1984)
- 82-83/ Pan Puntila a jeho služebník Matti (Mahenova činohra Brno 1985) - Zleva Soudce (Milan Vágner) a Puntila (Josef Karlík) - Na spodním snímku Eva (Eva Hradilová) a Matti (František Derfler)
- 84/ Baal (Státní činohra Ostrava 1986) - V hlavní roli Miroslav Čížek (klečící)
- 85-87/ Krejcarová opera (Činoherní klub Praha 1978) - Uprostřed Macheath (Petr Čepek), Jana Břežková, vpravo Blanka Blahníková - Na obr. 86 je Lucy (Jana Marková a Macheath (Petr Čepek) - Na obr. 87 Polly (Jana Břežková)
- 88-89/ Krejcarová opera (Státní činohra Ostrava 1987) - Uprostřed Stanislav Šárký (Macheath) - obr. 89 Brown (Jiří Čapka) a Peachum (Jan Filip)
- 90/ Turandot (Studio JAMU Brno 1995)
- 91-93/ Život Eduarda II. Anglického (Zemské divadlo Brno 1988) - Eduard II. a Mortimer (Ladislav Lakomý a Josef Karlík) - Královna Anna (Zdena Herfortová) a Mortimer (Josef Karlík) - Arciopat (František Derfler) a Eduard II. (Josef Karlík)
- 94-95/ Baal (Studio JAMU Brno 1996) - V titulní roli Filip Čapka
- 96/ Baal (Pražské komorní divadlo 1998) - V titulní roli Vasil Fridrich
- 97/ Žebrácká opera (Divadlo v Celetné Praha 1997)
- 98/ Svatba (Divadlo Husa na provázku Brno 1998)

Autoři fotografických snímků reprodukováných v obrazových přílohách: Jaroslav Bařta (65), Ruth Berlaurová (32), A. Čechaj (78), Dagmar Dominová (87, 88), Foto Kiehl (25), Gerda Goedhartová (1, 12, 37), Hainer Hill (34), Josef Hradil (83, 88, 89), Miroslav Jodas (4, 84-86), Josef Kratochvíl (70, 71), Vera Niedergesäss (38), Percy Paukschta (22, 28, 30, 31), Oldřich Pernica (56, 57), Jan Regal (61, 62, 66, 67, 72, 80), Josef Ruszelák (15), Rafael Sedláček (2, 41, 42, 44-51, 63, 68, 69, 81, 82, 90-92), Miloš Stránský (53-55, 64), Jar. Svoboda (57-59), Vladimír Svoboda (79), Vladislav Vanák (77, 78).

Některé snímky pocházejí z divadelních archivů, větší počet z archivu autora této knihy.

(XV)

REJSTRÍKY

Jmenný rejstřík

Abraham, Paul 47n.
Adamov, Arthur 121
Ammer, K.L. 180
Andersen-Nexö, Martin 80
Andreasenová, Dagmar 81
Anouilh, Jean 143, 147
Aristoteles 148
Auden, Wyston Hugh 151, 167
Aufrecht, Ernst Josef 36, 157
Austin, Fr. 179

Balanchine, Georges 128
Balling, K. 180
Barrault, Jean-Louis 162
Barrés, Maurice 142
Bartók, Béla 155, 158
Baťa, Tomáš 171
Baudelaire, Charles 29
Bauschová, Pina 128
Becher, Johannes R. 136, 163, 168
Beckett, Samuel 30, 152, 190, 195
Benjamin, Walter 45n.
Beneš, Eduard 171, 172
Bennet, A. 179
Berg, Josef 85, 188, 190
Bergnerová, Elisabeth 151
Berlauová, Ruth 81, 103, 158, 171
Besson, Benno 33, 93, 121, 123

Bezruč, Petr 155
Birnbaumová, Ruth 33
Bismarck, Otto 121
Bloch, Ernst 38
Bohr, Niels 87
Brecht, Stephan 158
le Breux, Felix 33
Bor, Jan 180
Brod, Max 154, 156, 182
Bronnen, Arnolt 151, 182
Bruegel, Pieter starší 122
Buckwitz, Harry 92, 112, 119
Budský, Jozef 93
Bunge, Hans-Joachim 141
Burger, Hans 164, 183
Burian, Emil František 159, 165-171,
177, 184n., 194
Burian, Vlasta 160
Burri, Emil 50, 134
Büchner, Georg 29, 121, 129n., 136,
138, 145, 190
Busch, Ernst 83, 88, 113n., 183
Byron, George Gordon 148

Caesar, Julius 85
Calderón 147
Cápková, Ludmila 81
Al Capone 107

Cervantes, Saavedra 124, 156
Cibulková, Vilma 197
Claudel, Paul 46, 147
Cocteau, Jean 142n.

Čapek, Karel 80, 139, 167, 171,
179, 185
Čechov, Anton Pavlovič 51, 188,
190, 195, 197
Čepek, Petr 192

Daladier, Édouard 172
Dali, Salvador 194
Daněk, Oldřich 186
Dedinský-Mittelmann, Móric 178
Dessau, Paul 33, 85, 128,
Diebold, Bernhard 32
Diviš, Ivan 12
Döblin, Alexander 163
Doležalová, Jarmila 192
Dreyer, Carl Theodor 146
Dudič, Karel 161
Dudow, Slatan 50, 61n., 81, 133, 170
Dumas, Alexandr 151
Dunant, Jean Henri 134

Ehrlich, Lothar 129
von Einem, Gottfried 161
Einstein, Albert 92
Eisler, Hanns 48, 50, 51, 112, 134,
155, 159, 167, 169, 175, 177, 183
Ejzenštejn, Sergej Michajlovič 167
Empedoklés 140
Engel, Erich 33, 88, 103, 119
Esslin, Martin 118
Ewen, Frederic 47, 62

Faltýnek, Jan 193
Farquhar, George 148
Feizmann, Rudolf 197
Feuchtwanger, Lion 32, 111n.,
136n., 172, 190, 199
Fialová, Vlasta 84, 187, 189

Fichte, Johann Gottlieb 12
Fischer, Otokar 139, 180
Fišer, Stanislav 33
Fonda, Henry 172
Frei, Bruno 178
Frejka, Jiří 194
Frisch, Max 145, 148
Frýd, Nora 183
Fuchs, Aleš 127
Fuchs, Rudolf 155
Fürnberg, Louis 164

Gasbarra, Felix 156
Gauguin, Paul 30
Gay, John 41, 139, 170, 179-182
Geis, Jacob 32
Geminder, Bedřich 177
George, Heinrich 33
Gerron, Kurt 36
Gersch, Wolfgang 133
Giehseová, Therese 82, 93
Ginsberg, Ernst 61
Goethe, Johann Wolfgang 107, 123,
139, 141, 144, 151, 203
Gogol, Nikolaj Vasiljevič 126, 134
Goll, Ivan 139
Gorelik, Max 52
Gorkij, Maxim 50, 80, 106, 139, 183
Gozzi, Carlo 122, 147
Götz, František 179, 181, 182
Grabbe, Christian-Dietrich 28, 129n.,
136, 140, 148,
Granach, Alexandr 56
Green, Paul 158
Grieg, Nordahl 120, 139, 167
Grimm, Reinhold 119, 139
Grimmelshausen, Johann Jakob
Christoffel 82, 134, 139, 171
Grossman, Jan 37, 57n., 96n., 121,
165, 171, 182, 189, 190, 196n.
Grosz, George 103, 128, 156
Gründgens, Gustav 50

Haas, Hugo 166
Haas, Willy 164
Haasová-Nečasová, Jarmila 165, 177
Hacks, Peter 190
Hahn, Otto 87
Hajda, Alois 12, 81, 96, 106, 189,
190, 192n., 196n.
Hála, Vlastimil 33
Halas, František 11, 199
Hasenclever, Walter 143, 182
Hašek, Jaroslav 82, 84n., 104, 119n.,
133, 139, 151, 153, 155-161, 185
Hauptmann, Gerhart 126, 151
Hauptmann, Elisabeth 49n., 127,
134, 160
Hay, W.H. 151
Hedbávný, Zdeněk 189
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 12, 92
Hecht, Werner 133
Heine, Heinrich 151
Hérakleitos 140
Herzfelde, Wieland 157, 165n., 177
Hess, Rudolf 172
Heverle, Gustav 33
Heydrich, Reinhard 134, 172, 174
Heym, Georg 29, 136
Heymel, A.W. 137
Hilar, K.H. 139, 179, 182n., 184
Hiobová, Hanne 50
Hirschfeld, Kurt 103
Hitler, Adolf 85, 106, 107n., 123, 139
Hoffman, Camill 164
Hoffmann, E.T.A. 134
Hoffmeister, Adolf 165, 177
Hořan, Vladimír 199
Holinshed, Rafael 137
Holthusen, Hans Egon 97
Holý, Jiří 190
Holý, Z. 180
Homér 49, 126
Honsa, Jen 34
Honzl, Jindřich 194
Horatius 140, 141

Horníček, Miroslav 165, 177, 178, 181
Hradil, Pavel 191
Hrušínský, Rudolf 159
Hurwiczová, Angelika 83, 113n.
Hynková, Miriam 190
Hynšt, Miloš 56, 84, 187, 188, 190,
196
Hölderlin, Friedrich 49, 129, 141-143,
197, 201

Chamberlain, Neville 172
Chaplin, Charles 31, 33, 104, 107,
125, 132
Chirico, Giorgio 194
Chýlková, Ivana 197

Ibsen, Henrik 188
Ihering, Herbert 33, 130
Immermann, Karl 129
Ionesco, Eugène 30, 33
Isherwood, Christopher 167
Ištvan, Miloš 190

Jahn, Hans Henny 126, 151
Jakoubková, Eva 192
Jelínek, Ivan 180
Jelínková, Eva 193
Jendreiek, Helmut 90
Jensen, Johannes Vilhelm 30
Johst, Hanns 28, 129, 136
Jurda, Rudolf 108, 187

Kačer, Jan 189, 196
Kadmonová, Stella 61
Kafka, Franz 155, 161, 162, 182
Kaiser, Georg 182
Kalvodová, Dana 46n.
Kant, Immanuel 145
Káňa, Vašek 168, 178
Karge, Manfred 131
Karlík, Josef 187, 191
Karusseitová, Ursula 93
Kerr, Alfred 180

Kipling, Rudyard 31, 46, 139
Kipphardt, Heinar 146
Kisch, Egon Ervín 155, 162, 163, 182
Kivi, Aleksis 190, 195
Klabund 35, 46, 115, 139
Kleist, Heinrich von 129, 144
Klicpera, Václav Kliment 190, 195
Klíma, Ladislav 140
Klopstock, F.G. 145
Klotz, Volker 97
Komenský, Jan Amos 89
Konfucius 129, 132
Konrad, Kurt 171, 184
Kopecký, Jan 165
Kortner, Fritz 50, 167
Kosteika, Lubomír 33
Kott, Jan 119
Kracík, Petr 196
Král, Josef 201
Kraus, Karl 126n., 182
Kraut, Werner 33
Krejča, Otomar 190
Kreuzmannová, Alena 33
Kreymborg, Alfred 158
Kristínová, Eva 93
Kříž, Karel 191
Kubasta, Hynek 34
Kundera, Ludvík 155, 158
Kurs, Antonín 186

Lackovič, Otto 33
Lada, Josef 160
Lagerkvist, Pär 167
Lagerlöfová, Selma 129
Lang, Fritz 134, 172n.
Langhoff, Matthias 131
Langhoff, Wolfgang 61
Langmiler, Josef 190
Lania, Leo 156
Lao-Tse 58
Loughton, Charles 87n., 91, 158
Laurin, Arne 158, 164
Lenin, Vladimír Iljič 48

Lenya, Lotte 36, 127, 158
Lenz, J.M.R. 119, 123, 144n.
Li Hsing-tao 115
Lipský, Oldřich 165
Livius 140, 150
Lindtberg, Leopold 82
Ljubimov, Jurij 93
Lohnský, Václav 83, 182, 185
Longen, E.A. 156, 163
Lotar, Peter 181
Lope de Vega 147
Lorre, Peter 33, 50, 158
Loschová, Tilly 128
Löwenbach, Jan 157
Lucretius 140
Lukács, György 60n.
Luther, Martin 117
Lyon, J.K. 159

Mann, Klaus 50
Machaty, Gustav 159, 166
Marlowe, Christopher 130, 136n.,
149, 190
Majakovskij, Vladimír 188
Matas, M. 180
Mayová, Gisela 127
Mecnarowski, Roman 34, 192
Mehring, Walter 128
Mei, Man Fang 47
Mittenzwei, Werner 161, 183
Moliere, Jean-Baptiste Poquelin 147
Monk, Egon 81
Mozart, Wolfgang Amadeus 148
Munk, E. 178
Munzar, Luděk 191, 197
Münsterer, H.O. 124

Navrátil, Antonín 34, 192, 197
Neher, Caspar 28, 32, 50, 52, 93,
128, 133, 137, 145, 183
Neherová, Carola 35, 50, 122
Neureuter, Hans Peter 101
Němec, Evžen 50, 189

Nezval, Vítězslav 176
Norris, Frank 49
Nosek, Václav 86
Novák, Jan 188
Novák, Karel 189
Novotný, Petr 191

O'Casey, Sean 126
Offenbach, Jacques 134
Ogoun, Luboš 188
Ochlopkov, Nikolaj Pavlovič 167
Opočenský, Gustav 191
Otto, Teo 119

Palitzsch, Peter 108, 132
Pallenberg, Max 156
Pásek, Milan 86, 196
Paulsen, Harald 35
Peilar, Rudolf 33
Petr, Pavel 120
Picasso, Pablo 79, 92, 194
Pick, Jiří 33
Pieck, Wilhelm 86
Pindaros 141
Pirandello, Luigi 32, 139, 147
Piscator, Erwin 133, 151, 156–161,
163–165, 167, 169, 183
Pistoriusovi, F. a L. 182
Playfair, N. 179, 182
Plutarchos 85, 140, 150
Podhorský, Aleš 180
Polgar, Alfred 42
Pololánk, Zdeněk 188
Ponto, Erich 35n.
Poledník, Petr 196
Pressburger, Arnold 173
Příbyl, Vilém 86
Pudovkin, V.I. 131
Puškin, A. S. 148
Pytlík, Radko 158, 160

Rabelais, FranVois 156
Radok, Alfred 182

Rajmont, Ivan 197
Reichelová, Käthe 93
Reimann, Hans 151, 156
Reinerová, Lenka 165, 177
Reinerová-Strachnowová, Greta 156,
161
Reinhardt, Max 96, 115
Rembrandt, Harmensz van Rijn 113
Renč, Václav 201
Renoir, Jean 167
Rilke, Rainer Maria 182
Rilla, Paul 141, 146
Rimbaud, Jean-Arthur 28n., 40, 136
Rockefeller 130
Röhm, Ernst 108
Roosevelt, F.D. 173
Roštnský, Jaromír 44
Runeberg, J.L. 82
Rutte, Miroslav 182
Rülicková, Käthe 168, 171

Salzer, František 166, 180
Seghersová, Anna 49, 115, 146
Semerád, Karel 192
Semmelweis, Ignaz 133
Shakespeare, William 54–56, 106n.,
130, 137n., 140n., 145, 149–151,
153, 188, 194n.
Shaw, Bernard 49, 147n.
Schall, Ekkehard 33, 108
Schebera, Jürgen 175
Scheinflugová, Olga 171
Scherhauser, Peter 125, 192, 196
Schiller, Friedrich 30, 49, 98, 107,
112, 122, 147, 203
Schlegel, August Wilhelm 199
Schorm, Ewald 191, 196
Schröder, Max 171
Schumacher, Ernst 180
Schweikart, Hans 93
Simon, André 164
Sinclair, Upton 30, 49, 139
Skácel, Jan 197

Skupa, Josef 177
Sládek, Josef V. 201
Smetana, Bedřich 159
Sofokles 140–143, 201n.
Sokolovská, Markéta 197
Sokolovský, Evžen 12, 108, 125, 165,
183, 187n., 190n., 196
Somr, Josef 186, 191, 197
Spitzer, František 167, 181
Srba, Bořivoj 54, 169, 186n., 188, 190
Stanislavskij, Konstantin 116, 170
Stark, Günther 50
Staudte, Wolfgang 134
Steckel, Leonard 92
Steffinová, Margareta 79, 103, 171
Stein, B. 180
Steinweg, Reiner 46
Steklý, Karel 159
Stiebitz, Ferdinand 201
Stravinskij, Igor 85
Strehler, Giorgio 38n., 93, 160
Strindberg, August 96, 133
Strmisko, Vladimír 197
Suetonius 85
Suchařípa, Leoš 197
Synge, J.M. 79, 139, 171
Szondi, Peter 47

Špánková-Hozová, Slávka 193
Štědroň, Miloš 34
Štěpánek, Bohumil 182
Štěpničková, Jiřina 189
Šulc, Viktor 180

Talaváňa, Stanislav 181
Taub, Valtr 161, 164, 186
Tenschert, Joachim 121
Thate, Hilmar 33
Thiers, Louis-Adolphe 121
Thurn, Jindřich Matyáš 175
Tieck, Ludwig 201
Tiecková, Dorothea 201
Toller, Ernst 182

Tomasová, Solveig 90
Tomáš Akvinský 96
Tombrock, Hans 175
Tomek, Miloš 188
Tracy, Spencer 172
Třeťjakov, Sergej Michajlovič 167
Tříška, Stanislav 34, 192
Träger, Josef 167
Tucholsky, Kurt 42, 163

Uhde, Milan 12
Ulbricht, Walter 86
Urzidil, Johannes 182

Vaca, Karel 188, 192
Vachtangov, Jevgenij Bagrationovič
122
Vala, Jiří 190
Valentín, Karel 32, 124, 138
Valettiová, Rosa 35
Vančura, Vladislav 40, 192
Vápeník, Rudolf 82, 119, 134
Vašínska, Radim 196
Vášová, Marie 182
Vedral, Rudolf 33
Vergilius 49
Verlaine, Paul 28n., 40
Veverka, V. 180
Viertel, Bertold 61
Villon, FranVois 28n., 40n., 179
Víšek, Roman 33
Vochoč, Karel 161
Voskovec, Jiří 165n.
Vozák, Vladimír 85
Vychodil, Ladislav 188
Vyskočil, Stanislav 161

Webster, John 151
Wedekind, Frank 126, 136, 161
Weigelová, Helena 33, 35, 50n., 62,
79n., 96, 102, 131, 143, 161, 165,
170n., 175n., 178, 183

Weill, Kurt 33, 36n., 41, 42, 49,
127n., 156–159, 166, 179, 183, 189
Weiss, Peter 146, 188
Weisenborn, Günther 50
Weiskopf, F.C. 155, 164, 177n., 182
Wekwerth, Manfred 121n., 127,
168n.
Werfel, Franz 182
Werich, Jan 159, 161, 165n.
Wessely, Paula 92
Wexley, John 173n.
Wifstrandová, Naima 81
Winder, Ludwig 182
Wilhelmiová, E. 93
Williams, Tennessee 195
Wirth, Andrzej 92
Witzmann, Peter 141n.
Wuolijokiová, Helena 101n., 139

Zahájský, Jiří 192
Zavřel, František 179
Zázvorková, Stella 33
Zweig, Arnold 12

Žilková, Veronika 197

REJSTRÍK HER

Baal 28n., 40, 45, 104, 124, 126,
129, 196, 198
Badenská naučná hra o srozumění
45n.
Bible 126
Bubny a trumpety 148n.
Bubny v noci 13, 29n., 124, 126,
189

Cesty boha štěstí 128n
Coriolanus 149–151, 200, 201
Co stojí železo? 126n.

Dansen 126n.
Dny Komuny 120–122
Dobry člověk ze Sečuánu 91–101,
105, 118n., 128, 132,
152, 186, 189, 193, 196
Domácí učitel 144–146
Don Juan 147–148, 191

Enšpígl 134

Hannibal 129, 130
Happy End 127, 193
Horáti a Kuriáti 46n., 56–59
Hovory na útěku 197

Kavkazský křídový kruh 11, 32, 95,
99, 104, 112–119, 134, 186, 192,
193

Kdo říká ano a Kdo říká ne 46n.
Krejcarová opera 31, 35–41, 42, 83,
98, 100, 104, 114, 125, 127, 152,
165, 167, 171, 179–184, 185n.,
189, 197–198, 191–194
Kulatolebí a špičatolebí 53–55, 79,
119, 187
Kupování mosazi 196

Let přes oceán 44, 196
Lukullovo odsouzení – Lukullův
výslech 85–86, 99, 152
Lux in tenebris 124n.

Matka 44, 49–53, 58, 80, 106, 118,
189
Matka Kuráž a její děti 80, 82–85,
88, 97, 104, 115, 118, 127, 152,
156, 171, 181, 183, 186–187, 189,
191, 193, 196
Muž jako muž 30, 35, 95, 97, 99,
111, 127, 191, 197

Obchod s chlebem 13, 44, 90, 196
Opatření 45n.

Pan Puntila a jeho služebník Matti
82, 84, 95, 101–106, 132, 156, 159,
186, 192, 196, 198
Proces s Johankou z Arku v Rouenu
45, 48, 115, 143, 144, 146, 147
Pušky paní Carrarové 62, 79–82, 88,
118, 167, 170n., 191

Sedm smrtelných hříchů maloměšť-
áků 128, 129, 132, 189
Skutečný život Jakuba Poslušného
132
Sofoklova Antigona 140–143, 197,
198, 199
Strach a bída Třetí říše 60–62, 79
Svatá Johanka z jatek 47–49, 79,
118, 189, 199
Svatba 12, 124, 125, 192n., 197

Švejk ve druhé světové válce 119,
120, 157–161, 189

Turandot 122, 123, 147, 197

V džungli měst 12, 29n., 40, 95, 198
Vidění Simonky Machardové 111,
112, 115, 118, 132, 181, 198
Výjimka a pravidlo 45, 197
Vymítá d'ábla 125n.
Vzestup a pád města Mahagonny
41n., 99

Zadržitelný vzestup Artura Uie 12,
95, 106–108, 119, 187, 191, 197,
198
Zánik egoisty Johanna Fatzera 90
Zátah 125n.
Z ničeho bude nic 132n.

Žebrák neboli Mrtvý pes 124n.
Život Eduarda II. Anglického
136–139, 190, 191, 196, 207
Život Galileiho 87–91, 104, 152,
186, 191, 196, 197
Život Konfuciov 132

(XVI)

Resumé ZUSAMMENFASSUNG

Der Autor hat Bertolt Brecht im Jahre 1954 kennengelernt. Authentische Erinnerungen ermöglichen im Prolog eine Porträtskizze anzudeuten. Die Problematik des Menschen und Künstlers, aber auch paradoxe Wege der tschechischen Brecht-Rezeption werden angetupft.

In mehr oder weniger chronologischer Folge werden in den Kapiteln I bis VIII alle dramatischen Werke und Versuche Brechts in verschiedener Form charakterisiert. Zur Verfügung stehen Kommentare, Analysen, Berichte, Zitate, Ansprachen vor dem Ensemble, Anmerkungen zum Zeitgeschehen und zu motivischen Beziehungen, Brechts weniger bekannte Äusserungen, tschechische "Anspielungen", Entstehungsgeschichten usw. So wird zum Beispiel die Uraufführung des Kaukasischen Kreidekreises in Berlin 1954 fast wie eine Reportage beschrieben (es war kein eindeutiger Erfolg), so wird das "Zwischenspiel fürs Foyer" Das Elefantenkalb betont (1979 in Zlín), so werden detailliert die Hauptfiguren der Dreigroschenoper kommentiert, die Form des Guten Menschen von Sezuan wird aus etlichen Standpunkten analysiert, die Lehrstücktheorie, Brechts grosses Experiment, wird auf Grund der Studien Reiner Steinwegs behandelt. Die Antigone des Sofokles ermöglicht Gedanken die Sprache und den Vers betreffend, man erfährt, dass für die tschechische Galileinszenierung der Prosatext Galileis in freie Rhythmen "umgegossen" wurde, dass man im Puntila-Stück Schwejk'sche Standpunkte, aber auch sprachliche Anknüpfungen findet, dass in der Tschechoslowakei ein "Parallellstück" zu den Gewehren der Frau Carrar existiert: Die Mutter von Karel Čapek usw.

Die Kategorien (Perioden) sind als annähernd zu betrachten: Nach den "wildem" Anfängen als "verfluchter Dichter" (poète maudit) kommt Brecht mit den konsequenten Versuchen der Lehrstücke, diese Arbeit wird 1933 unterbrochen. In den ersten Emigrationsjahren dominieren bei Brecht verschiedene Formen des politischen Theaters, im

Skandinavien- und USA-Exil wird in Theorie und Praxis das sg.epische Theater herausgearbeitet, öfters könnte man eher vom totalen Theater sprechen.

Im Epilog werden Fragen gestellt: Überlebt Brecht das Jahr 2000? Wird man Brecht inszenieren? Und wie? Wird man ihn eher als Dichter schätzen? Als Pointe wird folgende Keuneranedote zitiert:

Wogegen her Keuner war

Herr Keuner war nicht für Abschiednehmen, nicht für Begrüssen, nicht für Jahrestage, nicht für Feste, nicht für das Beenden einer Arbeit, nicht für das Beginnen eines neuen Lebensabschnittes, nicht für Abrechnungen, nicht für Rache. Nicht für abschliessende Urteile.

Rudolf Vápeník: Brecht und die Tschechoslowakei

Einen geeigneten Ausgang kann der ziemlich überraschende Ausspruch Brechts bilden, dass er gerade "die moderne tschechoslowakische Literatur allen anderen bürgerlichen Literaturen" vorziehe, wobei er sein Urteil auf Hašek, Kafka und Bezruč stützt.

Also Hašek. Die Geschichte dieses ehrfürchtigen Verhältnisses ist ziemlich bekannt. Unter anderem aus dem Buch des tschechischen Germanisten Pavel Petr "Hašeks Schwejk in Deutschland". Brecht lernt Schwejk bald nach der Übersetzung durch Grete Reiner kennen und arbeitet für Piscator auf Grund einer Dramatisierung Max Brods mit anderen eine Bühnenfassung aus, die dann 1928 in Berlin Geschichte macht. Und dieses Interesse Brechts für den grössten tschechischen Humoristen, in dem er sicher ein Stück seiner selbst gefunden hatte, begleitet ihn dann bis ans Ende des Lebens und verleiht seinem schöpferischen Schaffen stets neue und neue Impulse, die nicht nur in dem Stück aus dem Jahre 1943 "Schwejk im zweiten Weltkrieg" Wiederhall finden, sondern in das ganze Werk eingehen, so dass Brecht-Forscher sogar zum Schluss kommen konnten, dass die Schwejksche Haltung und seine sprachliche Realisation in Brechts Dramatik der Emigration fast zur ausschliesslichen Form des Kampfes der Unterdrückten gegen die Unterdrückten wurde. Schwejksche Spuren lassen sich übrigens schon in Mann ist Mann, in der Dreigroschenoper, ja sogar in der Bearbeitung von Gorkis Mutter verfolgen, sie drängen in Furcht und Elend des Dritten Reiches, im Galilei, in der Mutter Courage, im Puntila, im Kaukasischen Kreidekreis oder im Caesar-Fragment an die Oberfläche und finden besonders in Brechts autobiographischen Keunergeschichten oder Flüchtlingsgesprächen ihren prägnanten Ausdruck.

Etwas komplizierter gestaltet sich die Frage nach Brechts Verhältnis zu einem deutschen Schriftsteller aus Prag, zu Franz Kafka. Seine Dauer, Intensität und Wandlungen wurden zum ersten Mal ausführlicher im Jahre 1963 auf einer Kafka-Konferenz in Liblice erörtert, wobei zu unterstreichen ist, dass Brecht Kafka schon zu einer Zeit kannte und verehrte, da die Kritik mit diesem noch nichts Rechtes anzufangen wusste und auch einige von Kafkas Freunden seine die Prager Mauern sprengende Grösse anzweifelten. Hinzuzufügen wäre vielleicht nur, was damals im Beitrag von Werner Mittenzwei unerwähnt geblieben war, und zwar die Schlussfolgerung aus Brechts Besprechung der fünfziger Jahre:

„Ich sehe, ich habe viele Mängel aufgezählt in diesen kurzen Sätzen, mit denen ich eine Ehrung beabsichtigte, und tatsächlich bin ich weit davon entfernt, hier ein Vorbild vorzuschlagen, aber ich möchte diesen Schriftsteller nicht auf den Index gesetzt sehen.“

Wenig bekannt scheint übrigens auch die Tatsache, dass Kafkas Werk sogar direkten Widerhall in Brechts Schaffen gefunden hat, dass er anfangs der fünfziger Jahre an einer Bearbeitung des Romans *Der Prozess* für die gleichnamige Oper *Gottfried von Einems* mitwirkte.

Äusserst dunkel war bisher das Verhältnis Brechts zu Petr Bezruč. Wie stark jedoch sein Interesse auch an diesem Autor gewesen sein muss, davon zeugt schon die blosse Existenz dreier Ausgaben der Fuchsschen Übertragung der Schlesischen Lieder in Brechts Handbibliothek. Und nicht nur das: die Thematik, Ausdruckweise und Verstechnik von Bezruč tönt uns aus manchem Gedicht Brechts entgegen – man denke nur an das klassische Beispiel der *Osseger Witwen*, die er im Jahre 1934 nach der Grubenkatastrophe am Nelson-Schacht niedergeschrieben hatte.

Noch weniger weiss man jedoch von Brechts Hingezogenheit zur tschechischen Volkspoesie, die er vielleicht aus der Übersetzung F.C. Weiskopfs und aus der Zusammenarbeit mit H. Eisler kannte und die ihn dann später sogar den Wunsch aussprechen liess, etwas aus ihr ins Deutsche zu übertragen. Ihr Einfluss lässt sich übrigens nicht nur in Brechts Lyrik verfolgen, sondern auch in seiner Dramatik, wie z.B. im *Kaukasischen Kreidekreis*, in dem der *Vierzeiler*

Zieh ins Feld ich traurig meiner Strassen
Musst zu Hause meine Liebste lassen.
Solln die Freunde hüten ihre Ehre
Bis ich aus dem Felde wiederkehre.

eigentlich die wörtliche Übersetzung einer mährischen Volksweise ist, die z.B. in Béla Bartóks Slowakischen Volksliedern aufgezeichnet wurde.

Bestimmt wird man über E. E. Kisch sprechen müssen, an dessen Reportagen Brecht nicht nur die politische Engagiertheit, sondern auch die ausserordentliche Lebendigkeit und Eleganz seines Stils schätzte. Oder über E.F. Burian, den Brecht fast nie der Avantgarde des Theaters zwischen beiden Kriegen zuzurechnen vergass und der auch in der von ihm geplanten *Diderot-Gesellschaft* seinen Platz einnehmen sollte.

Jedoch nicht nur die lange ungeahnten Einwirkungen des tschechoslowakischen Schrifttums und seiner Schöpfer auf Brecht sind bemerkenswert. Man wird seine Schritte von dem Augenblick verfolgen müssen, da er am 28. Februar 1933 die Grenzen der Tschechoslowakei überschritt, um den harten Weg des politischen Emigranten zu beschreiten, bis zu jenem 22. Oktober 1948, da er wieder über diese Grenzen in seine Heimat zurückfand, um jedoch auch später noch einige Male das Land wenigstens flüchtig zu besuchen. Es wird dann aufzuzeichnen sein, dass die erste vierbändige Ausgabe von Brechts Stücken in Prag gedruckt wurde, dass hier schon 1934 ein *Bert-Brecht-Club* wirkte und dass so manches aus unseren damaligen Verhältnissen in seinen *Dreigroschenroman* eingegangen sein

kann, wie z.B. Bařas sehr diskutierte Geschäftspraktiken. Ganz bestimmt werden nach der Veröffentlichung von Brechts Tagebüchern und unbekanntem Stücken sowie Fragmenten seine Kommentare zu den damaligen politischen Ereignissen von Interesse sein, zu denen auch z.B. das unter dem Pseudonym *John Kent* für dänische Arbeiterbühnen geschriebene Stück *Dansen* oder das für Schweden bestimmte *Was kostet das Eisen?* gehören, in denen die damalige Tschechoslowakei und ihr Schicksal durch die Schuhhändlerin *Frau Tschek* oder später durch die *G.m.B.H. Bemm* und *Mährer* personifiziert wird.

Und übrigens ist auch die im Jahre 1939 aus Gimmelshausens *Simplizissimus* übernommene Titelfigur der *Mutter Courage* ein Stück böhmisches Erbe: ihr Vorbild – *Libuschka* aus *Prachatic* – dürfte die uneheliche Tochter eines der Anführer der böhmischen Stände im Kampf gegen Österreich sein. Ob es dabei um eine besondere Absicht Brechts ging, ist schwer festzustellen, aber nicht ausgeschlossen – dem engen Freundeskreis, in dem er sich damals bewegte, gehören ja auch einige tschechische Emigranten an, wie z.B. *Walter Taub*, von dem wir wissen, wie oft gerade die tschechoslowakischen Ereignisse zum Thema der *Sonntagsdebatten* und szenischen Improvisationen wurden.

Und dann ein äusserst interessantes Kapitel: Brecht und sein Film *Auch Henker müssen sterben*, den er trotz schlechter Erfahrungen in dieser Branche 1942 in den Vereinigten Staaten in einer Situation schrieb, die der *Hollywooder Vierzeiler* charakterisiert:

Jeden Morgen, mein Brot zu verdienen
Gehe ich auf den Markt, wo Lügen gekauft werden.
Hoffnungsvoll
Reihe ich mich ein zwischen die Verkäufer.

Die Geschichte der Mitarbeit an diesem *Fritz-Lang-Film*, zu dem das Attentat tschechoslowakischer Widerstandskämpfer auf den sogenannten Reichsprotektor und Chef des Sicherheitsdienstes *Heydrich* den äusseren Anstoss gab und der zeigen sollte, dass auch grausamster Terror den Freiheitswillen eines Volkes nicht zu brechen vermag, gehört zu den Dokumenten der *Machtlosigkeit ehrlicher Künstler* in der *Maschinerie* einer von Profitgier besessenen Gesellschaft.

Und weitere Zusammenhänge zwischen der Tschechoslowakei und Brecht drängen sich auf. So in Verbindung mit dem Namen des Schauspielers *Jan Werich*, der den *Puntilla* spielen sollte und den *Galilei* spielen wollte, oder *Hugo Haas*, der bei der berühmten amerikanischen *Galilei-Aufführung* an der Seite *Charles Loughtons* den *Kardinal Barberini* darstellte, oder *Hanuř Burger*, der Brecht noch in Amerika die ersten Informationen über das kulturelle Leben Deutschlands nach der Katastrophe überbracht haben soll. Oder *F. C. Weiskopf*, der in tschechoslowakischen diplomatischen Diensten stand und mit Brecht des öfteren in Berührung kam, oder *Miroslav Horníček*, dessen Theater der *Satire Brecht* so gut gefiel, dass er für dieses im Jahre 1949 ein Stück zu schreiben versprach. Oder nochmals *E. F. Burian* und sein Versuch, mit dem *Berliner Ensemble* *J. R. Bechers*

Winterschlacht zu inszenieren; E.F. Burian, dem es übrigens auch nicht mehr vergönnt war, jenes "dicke Buch" über Brecht zu schreiben, von dem er noch im Jahre 1958 gesprochen hatte.

Ludvík Kundera – Rudolf Vápeník:
Voreingenommener Bericht zur tschechischen Brecht-Rezeption.

Bis zu Beginn der fünfziger Jahre war für das tschechische Theater Brecht gleichbedeutend mit der Dreigroschenoper. Danach gab es zwar Versuche, andere seiner Stücke aufzuführen, das indessen stiess auf offiziellen Widerstand. Die Dogmatiker des sogenannten sozialistischen Realismus lehnten Brechts Dramatik ab, die ihnen mehr oder weniger nur vom Hörensagen als "Formalismus" bekannt war. Hinzu kam ein sogenannter Kader-Gesichtspunkt, der damals sehr in Mode war: 'Irgendetwas' wurde über Brechts Haltung von dem Senatsausschuss für unamerikanisches Verhalten gemunkelt. Und das genügte für eine Ablehnung.

Erst nach 1956, im Zusammenhang mit der prinzipiellen Lockerung der starren sogenannten Kulturpolitik kommen die ersten Inszenierungen: z.B. die Mutter Courage als verdienstvoll informierende Modell-Aufführung oder die weniger verdienstvolle Galilei-Inszenierung als historisches Kostüm-Stück. Einen Durchbruch bedeutete die Aufführung des Arturo Ui 1959 im Schauspielhaus des Staatstheaters Brno, eine Inszenierung, die weniger komödiantisch war, als die des Berliner Ensembles, möglicherweise aber politisch schärfer. Dasselbe Theater führte zwei Jahre darauf auch den Kaukasischen Kreidekreis auf – für lange Zeit sicherlich die beste tschechische Brecht-Inszenierung. Bei beiden Aufführungen führte Evžen Sokolovský Regie. Im selben Theater folgten noch zwei Inszenierungen des Regisseurs Miloš Hynšt. Die Rundköpfe und die Spitzköpfe, eine Aufführung, in der ausgezeichnete Stellen mit platten abwechselten, und die Mutter Courage, die gleichfalls hervorragendes Niveau hatte. Zu dieser Zeit hatte das tschechische Theater bereits zwei Spielzeiten hinter sich, die mit Brecht geradezu vollgestopft waren. Es gab buchstäblich ein Wettfeiern der Theater um die tschechoslowakische Premiere 'irgendeines' Brechtstückes. Die Ergebnisse dieser modischen Brecht-Welle pflegte man pauschal als Debakel zu bezeichnen. Ein Beispiel für ein überstürztes, typisch hektisches Urteil. Vergleichen wir nüchtern diese Brecht-Welle mit ähnlich anderen – etwa mit der Gorki-Welle, der Welle des italienischen Neorealismus oder später mit der Welle des absurden Theaters wie mit der Tennessee-Williams-Mode, sind die Ergebnisse mehr als achtungsgebietend: Mindestens sechs Aufführungen hoher Qualität, eine Reihe durchschnittlicher Inszenierungen und dann auch solche, wie etwa die der Heiligen Johanna der Schlachthöfe (in Ostrava), die künstlerisch zwar unausgeglichen und auch kein Zuschauererfolg war, dafür aber eine grossartige Schule für das Ensemble darstellte. Kurz und knapp kann man jedoch sagen, das das Schicksal der Brecht-Dramatik auf den tschechischen Bühnen höchst paradox war, sie erschien mit Hindernissen und sehr verspätet, dominierte eine sehr kurze Zeit und wurde plötzlich (wenigstens in den Augen und Aufsätzen der Modebeflissenen) als künstlerisch konservativ abgestempelt.

Es muss jedoch gesagt werden, dass für viele derjenigen Bühnen, die mit Brecht nur kokettierten, war diese Begegnung nicht ohne Nutzen und man könnte an einer Reihe konkreter Beispiele zeigen, wie das brechtische Herangehen allmählich in die Texte originärer tschechischer Stücke eindrang und eindringt, wie es von Regisseuren und Schauspielern angewendet wird, und vielleicht gerade von denjenigen, denen Brecht nackte Didaktik bedeutet (obwohl gerade Lehrstücke auf den tschechischen Bühnen so gut wie nicht zu sehen waren), und denen Brecht zu wenig emotional, 'zu deutsch' war.

Das deutliche Nachlassen des Interesses an Brecht in den Jahren 1966, 1967 und 1968 dokumentiert der Fakt, dass immer nur eine Brecht-Premiere pro Jahr zu verzeichnen ist. Es ist ein Paradox, an denen allerdings beim Umgang mit Brecht kein Mangel herrscht, dass gleichzeitig die Brechtschen Methoden von den tschechischen Dramatikern aufgenommen wurden. Das "Heraustreten aus der Rolle" wurde zum Beispiel fast zur Mode, scharfe Schnitte – "die Bruch" – wurden etwas Normales, und das Pissen auf der Bühne (als äusserste "Errungenschaft") wurde mit ungewöhnlicher Vorliebe praktiziert.

Die sogenannte Brecht-Ära des Brünner Theaters endete im Jahre 1967 mit dem Weggang Sokolovskýs nach Prag und Srbas zur wissenschaftlichen Arbeit. Es blieb Hynšt, der zur dramaturgischen Mitarbeit Ludvík Kundera heranzog. Der vereinsamte Sokolovský schloss in Prag noch einmal an seine besten Zeiten an und inszenierte 1970 den Eduard den Zweiten. Der Text des Triumvirats Mariowe – Feuchtwanger – Brecht wurde weiter bearbeitet, aus den zwei Landstreichern wurden zwei Sänger, die die Handlung mit Songs kommentierten, welche unmittelbar aus dem "Fleisch" des Stückes genommen waren. Ihre glänzende musikalische Umsetzung ist die letzte Arbeit des viel zu früh verstorbenen Komponisten Josef Berg, eines der grössten musikalischen Talente der 50. und 60. Jahre.

Wenn in der Folgezeit von der Anwendung Brechtscher Methoden gesprochen werden soll, muss wohl zuerst Alois Hajda genannt werden. Seine Poetik, die immer reifer und durchdachter wurde, ist ohne Brechts Prinzipien nicht zu denken. Nach seinem Übergang aus Brünn nach Gottwaldov (heute Zlín) erhielt Hajda endlich die Möglichkeit selbständig Brecht zu inszenieren. Er wählte "Mann ist Mann". Mit dem Ergebnis dieser Arbeit konnte sich auch das Berliner Publikum bekanntmachen, ja sogar mit der Pausenaufführung des „Elefantenkalbes" in einem leicht holprigen Deutsch. Auf Inszenierungen weiterer Brecht-Stücke in Gottwaldov musste Hajda noch warten: Brecht war zwar schon tragbar, nach den Gesetzen der "angewandten Dialektik" waren jedoch damals nicht "bewilligt" seine autorisierten Übersetzer. Wie Hajda selber bekennt, liess er jedoch die Elemente der Methode Brechts ständig auch in die Inszenierungen der Werke anderer Autoren und Zeiten einfließen...

Hiemit sind wir in der Zeit angekommen, die in die Geschichte des tschechischen Theaters als die sogenannte zweite Brecht-Welle eingehen wird. Der Anstoss dazu kam leider wiederum von aussen: es sollte der 80. Geburtstag Brechts gefeiert werden... In den Jahren 1977 bis 1979 gab es in 18 tschechischen Theatern Brecht-Premieren, eine neue "Kampagne" also. Trotzdem überragte mindestens ein Drittel dieser Inszenierungen den Durchschnitt. Zu ihnen gehört die Aufführung des "Don Juan" im Prager Theater am Geländer, eine Arbeit von Ewald Schorm. Karel Kříž inszenierte in Liberec (Reichenberg) die "Mutter Courage": eine unkonventionelle, zu grosszügiger Vereinfachung strebende Lösung, mit einer Menge

neuer Einfälle in den Schlüsselszenen des Stücks. An das Prager Nationaltheater gelangte der "Arturo Ui". In der Titelrolle erschien Luděk Munzar, einst Protagonist der Prager "antibrechtischen" Schule. In einem Interview bekannte er, dass er vor fünfzehn Jahren

zu vielen gehört habe, die behaupteten, Brechts Theatermethode sei der tschechischen Bühne fremd. "Mit Überraschung habe ich jetzt festgestellt", erklärte Munzar, "wie dicht Brechts künstlerische Verkürzung ist, wie das alles in allem modernes Theater ist, welch gewaltige Ordnung und welch inneres Leben seine Verse haben!" Auch Sokolovský brachte im Brechts Jubiläumsjahr im Prager Schauspielklub (Činoherní klub) die Dreigroschenoper heraus – dramaturgisch beträchtlich bearbeitet. Im Herbst 1979 wurde auch diese Inszenierung in Berlin vorgestellt. Die Presse begriff, dass die Gäste aus Prag ein "kesses Vorstadttheater" spielen wollen und mit Recht rühmte sie einige Schauspielerleistungen, besonders Josef Somr und Petr Čepek. Als Bühnenbildner bewährte sich nach Jahren wieder Karel Vaca: das Team hatte noch einmal Hand in Hand gearbeitet, wenn auch nur als Erinnerung an vergangene Zeiten...

Im Brünner Theater an der Schnur inszenierte Peter Scherhauser, einer der begabtesten Schüler Sokolovskýs, Brechts Kleinbürgerhochzeit unter dem ursprünglichen Titel Hochzeit und zeigte alles, was das Ensemble in zehn Jahren gelernt hatte. Das Ergebnis war ein von artistischen und artifiziellen Nummern überströmendes Schaustück, eine grossartige Clownerie, die aber fast pietätvoll Brechts Text folgte. Das Theater reiste mit dieser Inszenierung durch halb Europa. In Gottwaldov führte Alois Hajda mit einem bereits stabilisierten Team 1978 den Kaukasischen Kreidekreis und 1979 den "Puntila" auf. In einem Raum, der dynamisch gegliedert war durch einen grossen Göpel (uraltetes Symbol der Bewässerung) erschienen in den Hauptrollen Schauspieler, die sich Hajda in jahrelanger Arbeit erzogen hat. Die Grusche spielte Jarmila Doležalová, sie war kesser und hatte mehr Schwung als die Tradition gebietet, ja sie war zuweilen sogar clownesk. Der Azdak von Antonín Navrátil war teils chaplinesk, teils schwejkisch. Was sich miteinander verträgt. Eine Entdeckung der Puntila-Aufführung war Karel Semerád, dessen Matti von Anfang an schwejsche Töne anschlug, von denen ja Brecht im "Arbeitsjournal" spricht. Man muss allerdings sagen, dass die so aufgefasste Gestalt nur ein tschechischer Zuschauer voll verstehen konnte, dem der Schwejk eine so vertraute Figur ist, dass ein paar Worte oder eine Geste genügen, und er ist im Bilde. Die zweite Brecht-Welle in der Tschechoslowakei war also nicht ganz so unfruchtbar...

Ausserdem wurde im Frühjahr 1980 Alois Hajda nach Prag geladen – als Gast zur Inszenierung des Guten Menschen von Sezuan. Nach einhelliger Meinung der Kritik, aber auch des sozusagen breiten Publikums entstand "die Aufführung der Saison". Frei von Exotik, plaziert in eine beliebige Vorstadt, die Familie, die den Laden besetzt, ist eigentlich eine Gruppe von Gangstern, wie sich überhaupt manche Replik wie aus einem Kriminalroman anhört. Shen-Te, gespielt von Slávka Hozová, verwandelte sich nicht nur in den Vetter, sondern zeigte auch klar ihr "drittes Antlitz": die Ansprachen in Versen, mit denen sie sich – zum Teil gewissermassen im Namen des Autors – direkt an das Publikum wendet. Insgesamt: das theaterfreudige Prag konnte sich an den berühmten Reizen des Sezuan-Stücks wirklich erfreuen – obwohl es zum Teil ein "Import" aus der fernen mährischen Provinz war.

Die Versuche in Brünn (60. Jahre) und Hajdas Aktivitäten in Gottwaldov (70. Jahre) beweisen, dass nur eine langfristige systematische Beschäftigung mit Brecht zu dauerhaften Ergebnissen führt. In eine mehr oder weniger zufällige Berührung mit der Welt Brechts, besonders mit seiner Poesie, treten schon seit den fünfziger Jahren viele kleine Amateur- oder halbprofessionelle Gruppen, die sogenannten Theater der Poesie.

In den 80. Jahren kommt das Theater an der Schnur mit einer Brotladen-Bearbeitung, Regie führte Scherhauser: statt Berlin 1930 sahen wir die heutige Welt. Weitere Brecht-Stücke brachten die "Schulszenen" der musischen Akademien in Prag und Brünn. Ein Prager Keller-Theater inszenierte ausserdem zum ersten Mal in der Tschechoslowakei den Baal (Regie und Hauptrolle Radim Vašínka). Auch "alte Meister" (z.B. Grossman, Schorm) bemühen sich um Brecht – mit Erfolg. Bewährte Brecht-Regisseure (Hajda, Hynšt) dominieren. Die Bearbeitung der Flüchtlingsgespräche in Ústí nad Labem (Aussig) wird 1985 kurz vor der Premiere sogar verboten! Im Dickicht der Städte und Die Gesichte der Simone Machard werden als Hörspiele adaptiert.

Nach dem November 1989 wird Brecht fast vier Jahre nicht gespielt. Mit der Hochzeit hat das Theater in Ostrava das Schweigen unterbrochen. Und die Neufassung der Hochzeit war im Theater an der Schnur eine der wenigen tschechischen Huldigungen dem hundertjährigen Klassiker und Experimentator. Dazwischen acht Inszenierungen: Die Dreigroschenoper, Puntila, Turandot, Baal...

Mühevolleres Übersetzen des Brechtverses

Besonders grosse Schwierigkeiten bereitet die Übersetzung der in "holprigen" Versen geschriebenen Brecht-Stücken oder Adaptierungen. Das betrifft z.B. den Eduard II., teilweise den Coriolanus. Es wäre im Tschechischen kein Problem die "ölige Glätte des üblichen fünffüssigen Jambus" zu benützen. Dies würde aber bedeuten, nicht nur die Brechtsche Form, sondern seine Aussage, den Sinn zu verschieben. Man musste einen "traditionslosen", aber "glaubwürdigen" tschechischen Vers finden, der nicht "stolpernd vom Unkönnen" wirkt. Dazu halfen ausgiebig Brechts Bemerkungen über Bibelformulierungen, welche Gestus, Reichtum und Reinheit besitzen, über den Einfluss der improvisierten Sprechchöre bei Arbeiterdemonstrationen und über die Rhythmik der Ausrufe von Strassenhändlern. Hier konnte man im tschechischen Sprachbereich auf Anklänge anknüpfen, die z.B. von der tschechischen Lyrik noch nicht ausgenutzt wurden!

Ausserordentlich schwierig war die Suche nach dem adäquaten Vers für die tschechische Übertragung der Brechtschen Antigone-Fassung. Des Pudels Kern steckt im zweifachen "nach": Nach Sophokles und nach der Hölderlinschen Übersetzung! Da konnte man sich auf keine ähnlich geniale tschechische Nachdichtung stützen (meistens wird Sophokles ins Tschechische im Blankvers übertragen) und musste fast einen ganz neuen gestischen Vers konstruieren – ohne Ehrgeiz syntaktisch die totale Kompliziertheit des Originals nachzuahmen.

Im Nachwort zu der tschechischen Ausgabe der Brecht-Lyrik unternimmt der tschechische Übersetzer den Versuch Brechts lyrischen Vers zu kategorisieren. Er sieht 3 Grundformen:

1. Gebundener Vers – Gesang mit Musik – akzentuiert wird das Adjektivum. 2. Gestische freie Rhythmen (=reimlose Lyrik mit unregelmässigen Rhythmen) – man denkt immer an das Sprechen (“meine Hauptarbeit verrichtete ich auf dem Theater”) – akzentuiert wird das Zeitwort. 3. Lapidare freie Rhythmen – man rechnet mit dem “stillen Lesen” – Akzent auf dem Substantivum. Diese drei “Urformen” (zu denen noch “Lyrik in Prosa gehört”) dominieren in drei Perioden: 1913–1926, 1947, 1956. Allerdings mehr oder weniger, drei feste Kategorien existieren hier nicht. Der Übersetzer versucht auch zu gewissen Tendenzen des Brechtschen Verses ungefähre tschechische Parallelen zu finden, so zum “knirschenden” Vers des František Halas (der schrieb: “das Knirschen war für mich Engelmusik”) oder zu freien Rhythmen des Vítězslav Nezval (wenn Vers und Satz übereinstimmen). Brecht äusserte sich in den 30er Jahren über die Übersetzbarkeit von Gedichten eigentlich recht mild: “Man sollte sich vielleicht mit der Übertragung der Gedanken und der Haltung des Dichters begnügen.” Es hängt mit der sehr vielfältigen, aber stets strengen und maximal anspruchsvollen tschechischen Tradition des Übertragens zusammen, dass sich die tschechischen Brecht-Übersetzer systematisch bemühen diese Massstäbe zu überschreiten.

(XVII)

DEDIKACE, VZNIK KNIHY, PODĚKOVÁNÍ

(1)

Byť to může znít sebeneobvykleji, připisuji tuto knihu devíti přátelům: Aloisu Hajdovi, Miloši Hynštovi, Bořivoji Srbovi, památce Evžena Sokolovského, Petru Scherhaufnerovi, Miloši Štědroňovi, památce Karla Vačí, Ladislavu Vychodilovi, památce Rudolfa Vápeníka.

Ano, dedikantů je mnoho...

Všichni však plodně a dlouhodobě spoluutvářeli můj vztah k dílu Bertolta Brechta. Všichni mě už velmi záhy podněcovali k interpretování jeho dramatických textů a k vlastním brechtovskému bádání, některým přímo vděčím za pobídku k překládání určitých prací. Unikátní šanci zhoufovat – byť jen pomyslně – těchto devět iniciátorů bych nerad propásl.

Rudolf Vápeník mi Brechta objevil v plnosti díla a po léta mi byl laskavým „bičem”. Encyklopedický člověk Bořivoj Srba mi nad textem Zadržitelného vzestupu Artura Uie poprvé pootevřel náročná dramaturgická vrátka. Díky Miloši Hynštovi jsem brzy pochopil, že přejímání hotových inscenačních modelů je matoucí. Po boku Evžena Sokolovského jsem na zkouškách takofka vyseděl důleka a královsky se bavil – od těch dob mluvívám o tryskající invenci Karel Vaca a Ladislav Vychodil, každý jinak, mi umožnili sledovat vznik brechtovské, ale i vacovské, ale i vychodilovské, scény: první na příklad na nepřirozeně úzkém a dlouhém jevišti Činoherního klubu, druhý na příklad ve Zlíně nad vpravdě „mnohoúčelovým” pravěkým ženským tourem. Peter Scherhaufner vstoupil do brechtovského kolbiště se spoustou nápadů: rozum a vášeň se slévají v novost pohledu. Miloš Štědroň za saunových hovorů živil a živil ve mně téma Brecht ze všemožných hledisek: hudba dominuje.

S Aloisem Hajdou jsme nad některými Brechtovými hrami vysedávali i roky a naučili se snad, že s Brechtem nutno zacházet tak jak Brecht zacházel s klasiky. To jest bez piety. A právě Alois Hajda uvedl v pohyb tuto knihu.

(2)

Prvé Brechtovy básně jsem četl záhy po válce v rakouském časopisu PLAN. Překlad jedné z nich (An die Nachgeborenen = Budoucím) pak vyšel v říjnu 1947 v 1. čísle II. ročníku brněnské revue BLOK. Je provázen mým jímavě naivním a chabě informovaným medailonkem. Brechtovy hry jsme v druhé půli 50. let začali s Rudolfem Vápeníkem překládat „pro šuplík“. S přednáškami o Brechtovi pro studenty JAMU a filozofické fakulty jsem vystoupil hned v roce 1990. Už tehdy se objevila myšlenka vydat tyto texty jakožto „skripta“. Zaváhal jsem však, neboť vyšlo najevo, že v desítkách doslovů, statí, poznámek, komentářů, přednášek, ba esejů, nashromážděných za více než tři desetiletí, zejí bolavé mezery. Brechtovské bádání pokračovalo, o nálezy nebyla nouze a z inscenační praxe plynuly rovněž nové poznatky.

Jakkoli svízelně se v Brechtově díle odděluje tvorba dramatická od básnické, prozaické a teoretické, nutno podtrhnout, že tato kniha se převážně zabývá Brechtem-dramatikem. Poučení o Brechtovi-básníkovi možno najít v mém doslovu k 6. svazku jeho českých spisů (1979), o rané fázi vypovídá studie Prekliaty B. B. (Slovenské divadlo 1978, č. 3) a dovršeněji pak Prokletý básník B. B. (Svět a divadlo 1998, č. 6). O prozaikovi Brechtovi existují dvě studie ve dvou svazcích českých spisů: ve svazku 7 (Prózy 1, Krejcarový román a Obchody pana Julia Caesara, 1973, doslov je nepodepsaný) a ve svazku 8 (Prózy 2, Kalendářové a jiné historky, 1989). Pokud jde o Brechta-teoretika odkazují na doslov Jana Grossmana z knihy Myšlenky (1959).

(3)

Znovu vzdávám díky všem, které jsem jmenoval na začátku těchto poznámek, dále za rozličnou pomoc Miroslavu Plešákovi, za spolupráci na soupisu brechtovských inscenací Zuzaně Jindrové, pracovníci Divadelního ústavu, za trpělivost Libuši Čížkové, vedoucí knihovny JAMU, a Lukáši Frantovi za počítačový přepis svých mnohdy nekrasopisných textů. Zvláštní dík za závěrečnou úmornou práci s rejstříky a soupisy patří mé ženě Jiřině a mé vnučce Kláře.

Pokud jsem na někoho zapomněl, nechť promine.

Ludvík Kundera

OBSAH

	Prolog.....	11
I	– Chronologie.....	15
II	– Prokletý básník.....	28
	Baal.....	28
	Bubny v noci.....	29
	V džungli měst.....	30
	Muž jako muž.....	31
	Krejcarová opera.....	35
	Vzestup a pád města Mahagonny.....	42
III	– Naučné a cvičné hry.....	44
	Šestice her.....	44
	Svatá Johanka z jatek.....	49
	Mátka.....	50
	Kulatolebí a špičatolebí.....	54
	Horáti a Kuriáti.....	56
IV	– Politické divadlo.....	60
	Strach a bída Třetí říše.....	60
	Pušky paní Carrarové.....	62
	Mátka Kuráž a její děti.....	82
	Lukullův výslech.....	85
V	– Totální divadlo.....	87
	Život Galileiho.....	87
	Dobrý člověk ze Sečuánu.....	91
	Pan Puntila a jeho služebník Matti.....	101
	Zadržitelný vzestup Artura Uie.....	106
VI	– Epické divadlo.....	110
	Vidění Simonky Machardové.....	111
	Kavkazský křídový kruh.....	112
	Švejk ve druhé světové válce.....	119
	Dny Komuny.....	120
	Turandot.....	122
VII	– Aktovky, songy, fragmenty, film.....	124
	Svatba a čtyři další.....	124
	Dansen – co stojí železo.....	126
	Happy End.....	127
	Sedm smrtelných hříchů maloměšťáků.....	128
	Fragment: Hannibal.....	129
	Fragmenty: Fatzer, Obchod s chlebem a další.....	130
	Brecht a film.....	132

VIII	– Adaptace.....	136
	Život Eduarda Druhého Anglického.....	136
	Sofoklova Antigona.....	140
	Domácí učite.....	144
	Proces Johanky z Arku v Rouenu 1431.....	146
	Don Juan.....	147
	Bubny a trumpety.....	148
	Coriolanus.....	149
	Epilog.....	153
IX	– Rudolf Vápeník: Brecht a Československo.....	155
	1 – Haškův Švejk.....	155
	2 – Franz Kafka.....	161
	3 – E. E. Kisch.....	162
	4 – F. C. Weiskopf, Louis Fűrnberg a ti druzí.....	164
	5 – České kontakty.....	165
	6 – E. F. Burian.....	166
	7 – Ohlas československých událostí.....	171
	8 – Brechtovy pražské pobyty a československé cestovní doklady.....	176
	9 – Brechtova svízelná cesta na české jeviště.....	178
X	– L. Kundera – R. Vápeník: Zaujatá zpráva o brechtovské recepci v českých zemích.....	184
XI	– Svízele s Brechtovým veršem.....	199
XII	– Soupis českých inscenací Brechtových her.....	245
XIII	– Bibliografie.....	264
XIV	– Legenda k obrazovým přílohám.....	268
	Autoři a majitelé fotografií.....	271
XV	– Rejstříky.....	272
	Jmenný rejstřík.....	272
	Rejstřík inscenací.....	278
XVI	– Resumé.....	280
XVII	– Dedikace, vznik knihy, poděkování.....	289

Ludvík Kundera
BRECHT

Přebal a grafická úprava Jan Rajlich
Vydala Janáčkova akademie múzických umění v Brně
za finančního příspěvní Ministerstva kultury České republiky
jako 4. svazek edice Acta musicologica et theatologica

Vydání 1., Brno 1998
Zpracování, tisk: metoda.

ISBN 80-85429-38-1



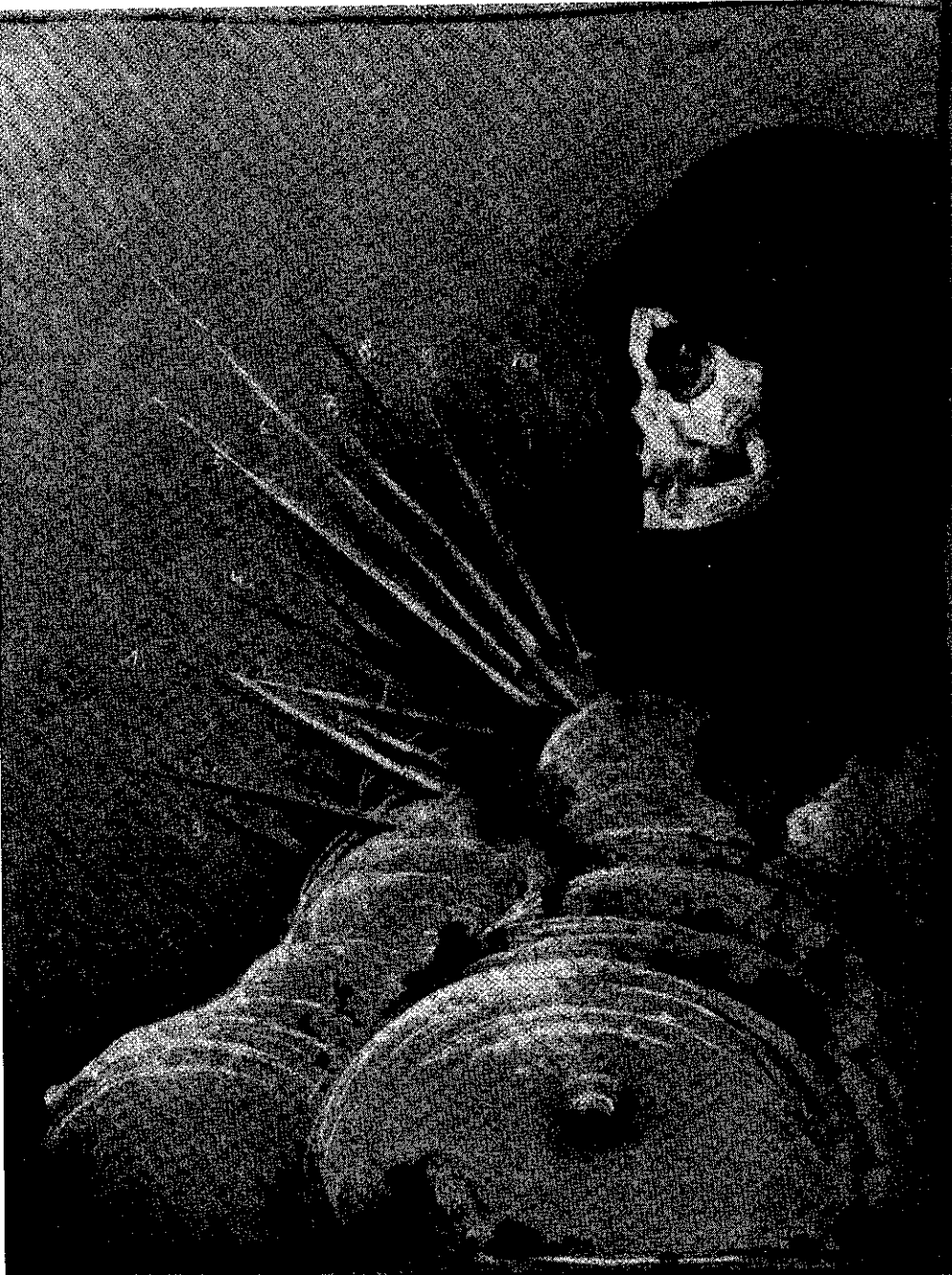
Ludvík Kundera (1920) se narodil v Brně, studoval na reálných gymnáziích v Praze a Litoměřicích, na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy a na Masarykově univerzitě v Brně (do uzavření vysokých škol v r. 1939). Poté se učil drogistou, pracoval jako kreslič a mzdový účetní. Roku 1943 totálně nasazen na nucené práce ve Španďavě u Berlína. Studia dokončil v r. 1946 a stal se postupně redaktorem brněnské umělecké revue Blok, kulturní rubriky deníku Rovnost a literárního měsíčníku Host do domu. V letech 1968-70 byl dramaturgem Mahenovy činohry v Brně; zde vydával časopis Meandr. Dnes žije v Kunštátě na Moravě.

Publikoval v řadě českých i zahraničních časopisů – vlastní tvorbu, překlady, eseje i uměnovědné studie. Vydal patnáct básnických sbírek, tři knihy próz, knihy esejů, literárních pojmů, memoárů a překladů. V desítkách knih, antologií a časopisů nacházíme jeho překlady z němčiny, francouzštiny a dalších jazyků. Souborné vydání jeho Spisů má zatím čtyři svazky.

Kunderův zájem o divadlo probudily v mládí inscenace Voskovce a Wericha a E. F. Buriana. V roce 1959 ho vůdčí osobnosti brněnské Mahenovy činohry (Bořivoj Srba, Miloš Hynšt a Evžen Sokolovský) vyzvaly k soustavnější spolupráci: po pozoruhodné prvotině Totální kuropění (1961) následovala dramata Nežert, Korzár a Zvědavost, pro divadlo Husa na provázku Labyrint světa a Lusthauz srdce a libreto k opeře Chameleon. Z jím překládaných dramatiků uvedme alespoň Büchnera, Weisse a především Bertolta Brechta, jehož díla převádí do češtiny (dramata společně s R. Vápeníkem).

Je autorem mnoha her, scénářů a montáží pro rozhlas a televizi. Pohostinně (a často v utajení) dramaturgicky spolupracoval s četnými divadly, zejména s Mahenovou činohrou, s Divadlem pracujících (dnes Městským divadlem) ve Zlíně a s divadlem Husa na provázku, a to především s režiséry Evženem Sokolovským, Milošem Hynštem, Aloisem Hajdou, Zdeňkem Kaločem a Petrem Scherhauferelem.

Ludvík Kundera byl spoluzakladatelem Skupiny Ra a Sdružení O, několika výstavami se uvedl i jako výtvarník. Je mimo jiné členem mezinárodního PEN-klubu, akademii umění v Lipsku, v Mnichově a Drážďanech. V devadesátých letech obdržel za překladatelské dílo rakouskou státní cenu a státní cenu České republiky. Přednáší na brněnské a olomoucké univerzitě a na Divadelní fakultě JAMU. Vedle čestného doktorátu Masarykovy univerzity mu byl v roce 1997 udělen Janáčkovou akademií múzických umění titul Doctor artis dramaticae honoris causa.

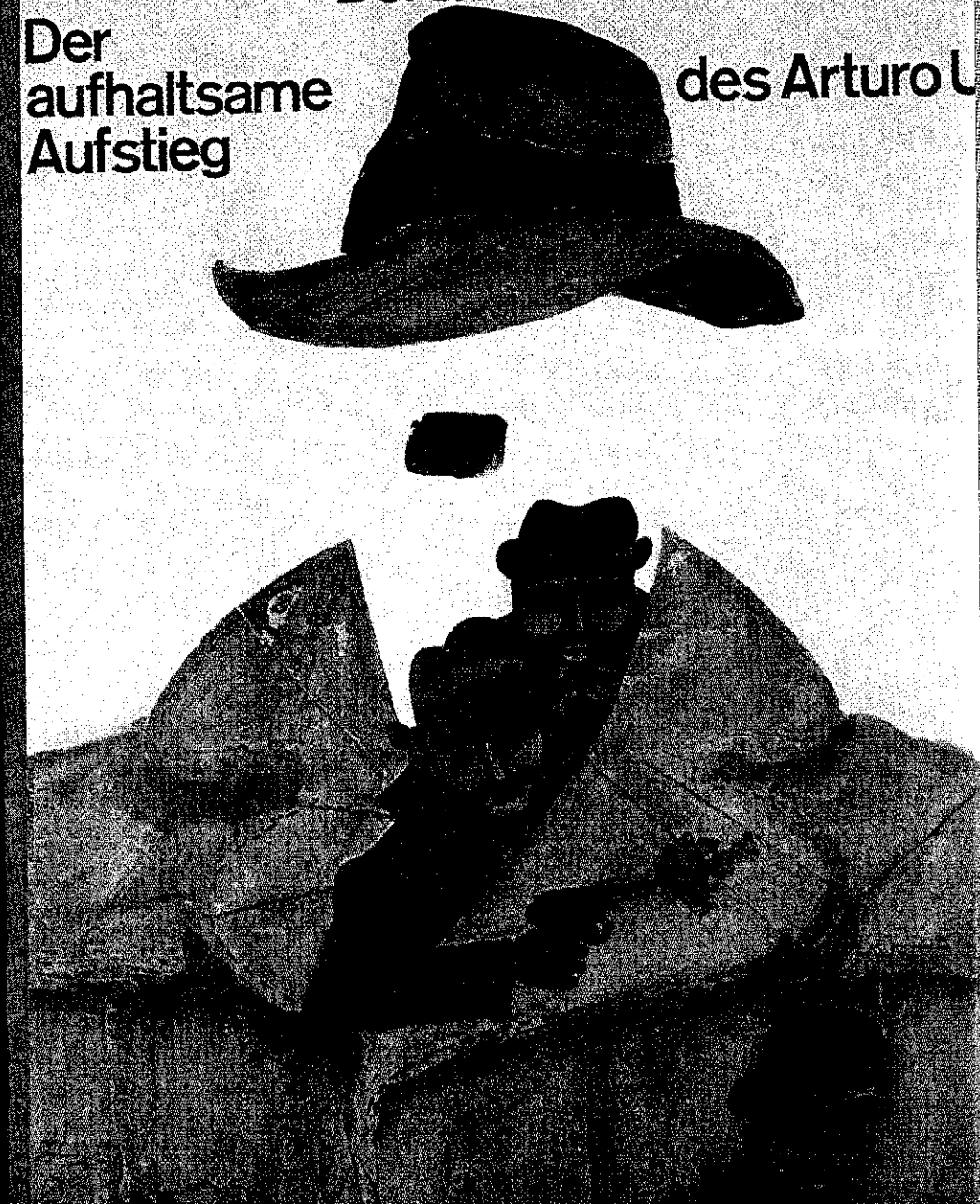


NEUMATKA COURAGE
STADT...

Bertolt Brecht

Der
aufhaltsame
Aufstieg

des Arturo L



STADT...