

ŠESTÁKOVÁ OPERA

PODLE „ŽEBRÁČKÉ OPERY“

(THE BEGGAR'S OPERA) JOHNA GAYE

Osoby

Macheath, zvaný Mackie Kudla
Jonathan Jeremiah Peachum, majitel firmy „Přítel Žebráků“
Celia Peachumová, jeho žena
Polly Peachumová, jeho dcera
Brown, šéf londýnské policie
Lucy, jeho dcera
Jenny „Hampejznice“
Smith
Pastor Kimball
Filch
Jarmareční zpěvák
Macheathova banda
Žebráci
Děvky
Konstáblové

Spolupráce: E. Hauptmannová, K. Weill
Hudba: Kurt Weill

maděru, tak moji lidé pracovali zatraceně nedbale. Takový zelenáč si přijde a myslí, že stačí natáhnout hnátu a bifteček je v suchu! Co bys dělal ty, kdyby ti někdo z rybníka začal vytahovat nejlepší kapry?

FILCH · Inu, pane Peachume, já žádný rybník nemám.

PEACHUM · Tak abys věděl: licence se propůjčují jen profesionálům. *Ukazuje mu po obchodnicku plán města.* Rozdělili jsme Londýn na čtrnáct distriktů. Každý, kdo chce v jednom z nich provozovat žebráckou živnost, musí mít od Jonathana Peachuma a spol. licenci. Ano, jinak by mohl přijít kdekdo a tvrdit, že se stal kořistí svých chtíčů!

FILCH · Pane Peachume, jen několik málo šilinků mě dělí od úplného bankrotu. Musí se něco stát! Se dvěma šilinky v kapse...

PEACHUM · Dvacet šilinků.

FILCH · Pane Peachume! *Ukazuje úpěnlivě na plakát s nápisem: „Popřejte sluchu bédným!“* Peachum ukazuje na závěs před vitrínou, na němž je napsáno: „Dej a bude ti dáno.“

FILCH · Deset šilinků.

PEACHUM · A padesát procent při týdenním vyúčtování. S výstrojí sedmdesát procent.

FILCH · Z čeho, prosím, ta výstroj pozůstává?

PEACHUM · To je věc firmy.

FILCH · A v kterém distriktu bych mohl nastoupit?

PEACHUM · Baker Street 2-104. Tam to je dokonce levnější. Tam to dělá padesát procent i s výstrojí.

FILCH · Tak ten, prosím. *Zaplatt.*

PEACHUM · Jméno?

FILCH · Charles Filch.

PEACHUM · Souhlasí. *Křikne.* Paní Peachumová! *Paní Peachumová přichází.* To je Filch. Číslo tři sta čtrnáct. Distrikt Baker Street. Zapíšu to sám. To se ví, žádáte

o zařazení zrovna teď! Před korunovační slavností! Kdy se konečně zas jednou dá aspoň maličkost trhnout. Výstroj C. *Odhrne plátěný závěs vitríny, v níž stojí pět voskových figurín.*

FILCH · Co je to?

PEACHUM · To je pět základních typů bídy, které dokážou pohnout lidským srdcem. Pohled na tyhle typy uvede člověka do onoho nepřírozeného stavu, v němž je ochoten nějaký ten chlup pustit. Výstroj A: Oběť neustále vzrůstajícího dopravního ruchu. Belháč-čipera, pořád veselý – *předvádí ho* – pořád bezstarostný, pro zvýšení účinnosti s pahýlem ruky. Výstroj B: Oběť umění válečného. Nechutný třasavka, obtěžuje chodce, snaží se vzbudit odpor – *předvádí ho* – pro zmírnění ošklivosti ozdoben válečnými řády. Výstroj C: Oběť průmyslového vzestupu. Politováníhodný slepec čili Vysoká škola umění žebráckého. *Předvádí ho tím, že přivrátí k Filchovi. V okamžiku, kdy do něho vrazí, Filch zděšeně vykřikne.* Peachum ihned ustane s předváděním, udiveně si ho změří a náhle zařve. Má soucit! Z vás nikdy žebrák nebude! Někdo takový dokáže dělat leda chodce! Výstroj D! Celie, ty jsi zase pila! A teď nevidíš na oči. Číslo sto šestatřicet si stěžovalo na kvádru. Kolikrát ti mám říkat, že si džentlmen nenatáhne špinavé hadry! Číslo sto šestatřicet si zaplatilo nový oblek. Fleky, čili to jediné, co dokáže vzbudit soucit, se měly kouskem svíčky uměle přidělat. Ty se tam prostě měly horkou žehličkou nažehlit. Ale kdepak vy a přemýšlet! Na všechno aby člověk pamatoval sám! *Filchovi.* Svléč se a obleč tohle, ale ať mi to udržuješ v pořádku!

FILCH · A co se stane s mými věcmi?

PEACHUM · Případnou firmě. Výstroj E:

NOVÝ ZÁVĚREČNÝ CHORÁL

Bezpráví malé nepronásledujte,
však záhy samo zmrzne, vždyť je chlad.
Na tmou a velkou zimu pamatujte
v tom údolí, kde nám je dáno lkát.

Bandity v elkové hoňte do úpadu,
hned snažte se je všechny zporázet.
To oni příčinou jsou tmy a chladu,
svět jejich zásluhou je plný bled.

POZNÁMKY K „ŠESTÁKOVÉ OPEŘE“

Čtení dramatu

Není důvodu, abych měnil u Šestákové opery motto Johna Geye z jeho Žebrácké opery: „Nos hoec novissimus esse nihil“. Otištění Šestákové opery bude mít sotva větší význam, než má náповědní kniha ku hře, která na divadlech zcela zdomácněla. Je tedy určeno spíše odborníkovi než tomu, kdo hledá požitek. Přičemž nutno poznamenat, že proměna co největšího počtu diváků nebo čtenářů v odborníky je velmi žádoucí. Ostatně se již také uskutečňuje.

Šestáková opera se nezabývá měšťáckými představami jen co do obsahu tím, že je zobrazuje, ale i způsobem, jakým je zobrazuje. Je jakýmsi referátem o tom, co si divák v divadle přeje ze života spatřit. Poněvadž zároveň spatří i leccos, co si spatřit nepřeje, poněvadž vidí svá přání nejen splňována, ale také kritizována (necítí se subjektem, nýbrž objektem), je v zásadě schopen přiznat divadlu novou funkci. Poněvadž divadlo samo se však brání změně své funkce, je dobře, když si divák dramata, která neusilují jen o to, aby se na divadle hrála, nýbrž která navíc chtějí také divadlo změnit, sám přečte:

z nedůvěry k divadlu. Divadlo má dnes absolutní převahu nad dramatickou literaturou. Primát divadelního aparátu je primátem výrobních prostředků. Divadelní aparát se brání přestavbě pro jiné účely: jakmile přijde do styku s dramatem, ihned je změnil, takže v něm drama nikterak nezůstane cizím tělesem – leda na místech, kde tak drama posléze učiní samo. Nutnost hrát novou dramaturgi správně – věc důležitější pro divadlo než pro dramaturgiu – se oslabuje tím, že divadlo může hrát všecko: všecko zdivadelničit. Tento primát má samozřejmě hospodářské příčiny.

Titulky a tabule

Tabule, na něž se promítají titulky scén, jsou primitivním náběhem ke *zliterárnění divadla*. Toto zliterárnění divadla je třeba co největší měrou dále rozvíjet, jako ostatně zliterárnění všech veřejných záležitostí.

Zliterárnění znamená „ztvárnění“ prokládat „formulovaným“. Zliterárnění umožňuje divadlu, aby se napojilo na jiné instituce pro duševní činnost, zůstává však jednostranné, dokud se na něm nepodílejí diváci a pokud jejich prostřednictvím „nahore“ nepronikne.

Proti titulkům možno z hlediska školské dramaturgie namítnout, že je povinností autora hry, aby vše to, co je třeba říci, vtěsnil do děje, že básnické dílo musí vše vyjádřit ze sebe sama. To odpovídá postoji diváka, který nepřemýšlí o věci, nýbrž věci. Ale tuto manýru, aby se vše podřídilo jedné ideji, tuto snahu vehnat diváka do dynamiky jedné linie, kde se nemůže rozhlédnout vpravo ani vlevo, dolů ani nahoru, nutno ze stanoviska novější dramaturgie odmítnout. Také do dramaturgie je třeba zavést poznámku pod čarou a listování, které dovolí srovnávat.

Komplexní vidění se musí nacvičovat. Bude přitom důležité, aby se divák nedal proudem uvažování strhnout, nýbrž aby zůstal jeho pánem. Mimoto si tabule na herci vynucují nový

styl a také mu jej umožňují. Tento nový styl je *styl epický*. Při čtení projekcí na tabulích se dostává divák na pozici pozorujícího si pozorovatele. Takto si poměrně snadno vynucuje lepší a slušnější hraní, neboť je beznadějně chtít upoutat někoho, kdo si pokouje a kdo je tedy dostatečně zaneprázdněn sám sebou. Takové divadlo by se naplnilo náramně rychle odborníky, jako se naplnily odborníky sportovní haly. Je naprosto nemyslitelné, aby se herci pak ještě odvážili lidi tohoto druhu krmit onou nicotnou troškou mimiky, kterou jim dnes v několika málo ukouškách bez jakéhokoliv přemýšlení „nějak“ ukuchť! Nikdo by jim tuto naprosto nezpracovanou surovinu nepřijal. Herec by musel ony děje, které již byly titulky oznámeny a tedy oloupeny o látkovou senzačnost, udělat zajímavými zcela jiným způsobem. Je třeba jen litovat, že titulky a možnost kouřit přece jen asi nepostačí, aby diváka dovedly k plodnějšímu využití divadla.

Hlavní osoby

Charakter *Jonathana Peachuma* senesmi převést na obvyklou formu „lakomec“. Neváží si peněz. Jemu, který pochybuje o všem, co by mohlo vzbudit naději, se zdají i peníze zcela nedostatečným obranným prostředkem. Je nesporně padouch, a to padouch ve smyslu staršího divadla. Jeho zločin je dán jeho světovým názorem. Tento světový názor si pro svou odpornost zaslouhuje, aby byl srovnán s činností některého z druhých velkých zločinců, i když vlastně jedná jen „v duchu doby“, když považuje bídu za zboží. Prakticky řečeno: Když Peachum odebere v první scéně Filchovi peníze, nezavře je v žádném případě do pokladny, nýbrž strčí si je prostě do kalhot – ani tyto peníze, ani cokoli jiného ho nemůže zachránit. To, že je prostě nezahodí, svědčí o jeho svědomitosti a potvrzuje, že se nekoují žádnou nadějí. Nedokáže zahodit ani to

nejmenší. Nezachoval by se jinak, ani kdyby šlo o milión šilinků. Je pevně přesvědčen, že mu jeho peníze (i kdyby to byly peníze celého světa) jsou stejně málo platné jako jeho hlava (a ani hlavy celého světa by mu nebyly nic platné). To je také důvod, proč nepracuje a proč místo toho pobíhá s kloboukem na hlavě a s rukama v kapsách po obchodě, aby kontroloval, zda se něco neztrácí. Nikdo nepracuje, kdo se opravdu strachuje. Není to od něho malichernost, že bibli připoutá k pultu řetězem, ze strachu, aby mu ji někdo neukradl. Dokud svého zetě nepřivede na šibenici, nevěnuje mu pozornost, poněvadž neexistuje osobní hodnota, která by ho mohla lákat k jinému postoji vůči muži, který mu odnímá dceru. Ostatní zločiny Mackieho jsou pro něho zajímavé jen potud, pokud mu mohou pomoci Mackieho zničit. Dcera je pro něho totéž co bible: Není ničím jiným než pomocným prostředkem. To působí spíš otrněně než odporně, uváží-li se stupeň zoufalství, při němž ze všech věcí světa už jen ona nepatrná je s to zachránit člověka zanikajícího.

Představitelka *Polly Peachumové* udělá dobře, když bude studovat předcházející charakteristiku pana Peachuma: je jeho dcerou.

Lupiče *Macheathe* musí herec předvádět jako měšťácký jev. 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. Není tedy mezi nimi rozdíl? Je. Lupič občas není zbabělý. Asociace „pokojný“, která je na divadle s měšťákem spojena, se obnovuje odporem obchodníka *Macheathe* k prolévání krve tam, kde to – pro zdar podniku – není bezpodmínečně nutné. To, že se krveprolévání omezuje na minimum, že se racionalizuje, je obchodní princip: v případě potřeby podává pan *Macheath* důkazy neobyčejného šermířského umění. Ví, k čemu ho jeho pověst zavazuje: jistá dávka romantiky poslouží této shora uvedené racionalizaci, je-li postaráno

o to, aby se o ní všude povídalo. Přísně dbá, aby všechny odvážné nebo alespoň hrůzu nahánějící skutky jeho podřízených byly připisány jemu a stejně jako vysokoškolský profesor nepřipouští, aby práci podepisovali asistenti. Na ženy působí méně svou krásou, jako spíše tím, že je dobře situován. Anglické původní kresby k „Žebrácké opeře“ ukazují asi čtyřicetiletého podsaditého, ale statného muže s mírnou pleší a s hlavou podobnou ředkvi, zjev, jemuž nelze upřít jakousi důstojnost. Působí naprosto usedle, humor je mu zcela cizí a jeho solidnost se projevuje tím, že svou obchodní pozornost zaměřuje mnohem spíše na vykořisťování vlastních zaměstnanců než na olupování lidí cizích. Se strážci veřejného pořádku se snaží vycházet po dobrém, i když mu to způsobuje výdaje. A to nejen pro vlastní bezpečnost – praktický smysl mu říká, že jeho vlastní bezpečnost je úzce spjata s bezpečností této společnosti. Jakákoli akce proti veřejnému pořádku, jakou například policii vyhrožuje Peachum, by u pana Macheathe vzbudila hluboký odpor. Jeho styk s dámičkami v Turnbridge si podle jeho vlastního soudu jistě zasluhuje výtky, stačí však poukázat na zvláštní ráz podnikání, kterému se věnuje. Ryze obchodního styku využil příležitostně ke svému pobavení – jako člověk svobodný má na to v přiměřené míře právo. Pokud však jde o tuto intimní stránku, tak si cení svých pravidelných a s pedantickou přesností dodržovaných návštěv v určité turnbridgeské kavárně hlavně proto, že se staly *zvykem* a že zachovávat a rozhojňovat takové zvyklosti je téměř hlavním cílem jeho života, který je prostě životem měšťáckým.

Představitel Macheathe rozhodně nesmí toto vyhledávání veřejného domu zvolit za východisko charakterizace. Jde o jeden z nikoli řídkých, ale přesto nepochopitelných případů měšťácké demonie.

Svou skutečnou pohlavní potřebu ovšem Macheath nejraději ukájí tam, kde s tím jsou spojeny

určité příjemnosti domácího rázu, tedy u žen, které nejsou zcela nemajetné. V manželství vidí jakési zabezpečení svého obchodu. Občasná nepřítomnost v metropoli (kterou si sice zvláště nenecení) je při jeho povolání nevyhnutelná a jeho zaměstnanci jsou velmi nespolehliví. Hledě do budoucnosti, nemá dojem, že by měl skončit na šibenici, spíše se domnívá, že si jednou koupí domek u vody a že tam bude v poklidu chytat ryby. Policejní prezident Brown je zjev velmi moderní. Skrývá v sobě dvě osobnosti: jako soukromník je zcela jiný než jako úředník. Nejde při tom o rozpor, jemuž navzdory žije, nýbrž o rozpor, z kterého žije. A s ním žije z tohoto rozporu celá společnost. Jako soukromník by se nikdy nepropůjčil k tomu, co jako úředník považuje za svou povinnost. Jako soukromník by nemohl (a nemusel) ublížit ani kuřeti. Jeho náklonnost k Macheathovi je tedy naprosto pravá; obchodní prospěch, který z ní plyne, nemůže tuto náklonnost ovlivnit: život prostě pošpiní všecko...

Pokyny pro herce

Při zprostředkování látky nemá být divák odkázán na vcitování. Divák je naopak s hercem ve styku a herec se přes všechnu cizotu a přes všechny odstup přece jen konečkonců obrací přímo na diváka. Při tom má herec divákovi říci o postavě, kterou představuje, víc, než mu role předepisuje. Musí samozřejmě zaujmout postoj, který něco takového usnadňuje. Musí však navíc ještě umět nalézt vztah k jiným dějům, než jaké jsou dány fabulí. Nesmí tedy jen fabulí přísluhoval.

Polly je například v milostné scéně s Macheathem nejen Macheathovou milenkou, ale i Peachumovou dcerou; a navíc je pokaždé nejen dcerou, ale i zaměstnankyní svého otce. Její vztah k divákům musí zahrnout její kritiku běžných divákových představ o nevěstách lupičů, dcerách kupců atp.

1) Herci by se měli vystříhat toho, aby z těchto banditů vytvořili rotu smutných individuí s červenými nákrčníky, jak se vyskytují u střelnic a kolotočů, s kterými by žádný slušný člověk neusedl ke stolu. Jsou to samozřejmě usedlí muži, někteří již korpulentní, ale všichni bez výjimky jsou – pokud nevykonávají své povolání – příjemnými společňky. (Strana 162)

2) Herci zde mohou ukázat prospěšnost měšťáckých ctností a úzkou spojitost mezi bodrostí a darebáctvím. (Strana 162)

3) Je nutno ukázat, jakou brutální energii musí muž vynaložit, aby vytvořil situaci, která by mu umožnila zaujmout postoj důstojný člověka (postoj ženicha). (Strana 162)

4) V okamžiku, kdy dochází k definitivnímu zajištění nevěsty, je třeba vystavit ji na odiv, ukázat její tělesnost. Ve chvíli totiž, kdy nabídka musí skončit, je nutno poptávku ještě jednou uměle vystupňovat. Nevěsta je obecně žádána, ženich vyhraje. Jde tedy o vysloveně divadelní záležitost. Musí se také ukázat, že nevěsta velmi málo jí. Jak často je vidět, jak se nejnežnější bytosti cpou celými kuřaty, celými rybami; nevěsty to nedělají nikdy. (Strana 164)

5) Herci se při předvádění věci, jakou je například Peachumova živnost, nepotřebují příliš starat o to, aby *děj postupoval kupředu* jako obvykle. Nesmějí ovšem vytvářet prostředí, nýbrž určitý proces. Představitel jednoho z oněch žebráků se musí snažit předvést, jak se vybírá vhodná a efektní protěza (zkouší jednu, zase ji odloží, zkouší jinou a vrací se pak k první), a to tak, aby si lidé už jen kvůli tomuto výstupu předsevzali, že navštíví divadlo ve chvíli, kdy k němu dochází, znovu. Pak už nestojí nic v cestě, aby divadlo tento výstup předem oznámilo na tabuli v pozadí! (Strana 171)

6) Je absolutně žádoucí, aby divák viděl v slečně Polly Peachumové ctnostné a příjemné děvče. Prokázala-li v druhé scéně svou lásku, prostou jakékoli vypočítavosti, pak ukazuje teď praktické

založení, bez něhož by její láska byla obyčejnou lehkomyšlností. (Strana 175)

7) Tyto dámičky jsou v bezpečném držení svých výrobních prostředků. Právě proto však nesmějí vzbuzovat dojem, že jsou svobodné. Pro ně demokracie nemá onu svobodu, kterou má pro všechny ty, jimž výrobní prostředky možno odejmout. (Strana 177)

8) Představitelé Macheathe, kteří při předvádění jeho zápasu na život a na smrt nepocítují žádné zábrany, se zde obvykle zdráhají zpívat tuto třetí sloku: tragickou formulaci pohlavnosti by samozřejmě neodmítli. Avšak pohlavnost v naší době náleží nepochybně do oblasti komiky, neboť pohlavní život je v rozporu se společenským životem, a tento rozpor je komický, poněvadž je historicky, to znamená jiným společenským řádem řešitelný. Herec musí proto takovou baladu přednést komicky. Znázornění pohlavního života na jevišti je velmi důležité, už proto, že se při tom vždycky objeví primitivní materialismus. To, co je na všech společenských nadvětvích umělé a pomíjivé, se stává viditelným. (Strana 179)

9) Tato balada obsahuje stejně jako jiné balady Šestákové opery několik veršů François Villona (Strana 180)

10) Tato scéna je vložka pro takové představitelky Polly, které mají dar komiky. (Strana 190)

11) Obíhaje v kruhu, může zde představitel Macheathe ve své kleci zopakovat všechny druhy chůze, které až dosud divákům předvedl. Drzý krok svůdce, bojácný krok štvance, chůzi pyšnou, zasvěcenou atd. Při této krátké pouti může ještě jednou znázornit celé Macheathovo chování během těchto několika dnů. (Strana 193)

12) Herec epického divadla se například na tomto místě nedá svést k tomu, aby příliš vystupňoval Macheathův strach před smrtí a učinil jej dominujícím efektem celého dějství, a aby třeba následující vyličení *pravého* přátelství potlačil. Opravdové je přátelství asi jen tehdy, když má

hranice. Morální vítězství obou nejopravdovějších přátel pana Macheathe je přece sotva zkalkulováno časově pozdější morální porážkou těchto dvou pánů, když s odevzdáním svých existenčních prostředků na záchranu přítele příliš nespěchají. (Strana 193.)

13) Snad najde herec možnost ukázat tohle: Macheath má naprosto správný pocit, že v jeho případě jde o hrozný justiční omyl. A opravdu, kdyby justici padli za oběť *bandité* častěji, než tomu bývá, přestala by se definitivně těšit vážnosti! (Strana 194)

Jak zpívat songy

Tím, že herec zpívá, mění funkci. Není nic odpornějšího než herec předstírající, že si ani neuvědomuje, že právě opustil půdu střízlivé řeči a že zpívá. Tři roviny: střízlivá řeč, vzletná řeč a zpěv musí vždy zůstat od sebe odděleny; vzletná mluva nikterak není vystupňováním mluvy střízlivé a zpěv vystupňováním mluvy vzletné. Kde se pro přemíru citu nedostává slov, tam se tedy za žádných okolností nedostává zpěv. Herec musí nejen zpívat, ale musí také zpívajícího předvádět. Nesnaží se ani tak vyjádřit citovou náplň své písně (smí se jiným nabízet jídlo, z kterého jsme sami už jedli?), nýbrž předvádí gesta, která jsou jaksi návyky a obyčejí těla. Bude proto dobře, když herec píseň nenastuduje na slova textu, ale na běžná, profánní rčení, vyslovující věci obdobné, ale mluvou každodenní. Pokud jde o melodii, neřídí se jí slepě; je naopak dobře možné „mluvit proti rytmu hudby“, a dosáhnout tím velkého účinku, který pramení z tvrdošíjné, na hudbě a rytmu nezávislé a neúplatné střízlivosti. Splyne-li s melodií, pak se to musí stát událostí; pro zdůraznění toho může herec svůj vlastní požitek z melodie zřetelně projevovat. Je dobře, když je hudebník při hercově přednesu vidět. Herci rovněž prospěje, když se mu dovolí, aby se pro přednes viditelně připravil

(třebas tím, že si patřičně postaví židli nebo že se zvláště nalíčí atp.) Zvláště u písně je důležité, aby „předvádějící byl předváděn“.

Proč dvoje Macheathovo zatčení a ne jedno?

První vězeňská scéna je z hlediska německé pseudoklasiky *oklikou*, z hlediska našeho je příkladem primitivní epické formy. Je oklikou, když postupujeme jako tato ryze dynamická dramatika, která přiznává primát myšlenky; když totiž probouzíme v divákovi touhu po stále určitějším cíli (kterým by zde byla hrdinova *smrt*), když jaksi vytváříme stále větší poptávku po nabídce a když, už proto, abychom divákovi umožnili silnou citovou účast – city se odvažují jen na zcela bezpečný terén, nesnesou žádné zklamání – potřebujeme logickou posloupnost v jedné linii. *Epická dramatika, zaměřená materialisticky*, málo se zajímající o citové investice svého diváka, nezná vlastně cíl, nýbrž jen konec, a zná jinou posloupnost, v níž může děj probíhat nejen přímočaře, nýbrž i v křivkách, ba dokonce ve skocích. Dynamická, ideově zaměřená a individuem se zabývající dramatika byla na začátku své doby (u alžbětinců) ve všech pro ni rozhodných bodech radikálnější, než tomu bylo dvě stě let později u německé pseudoklasiky, která zaměňuje dynamiku zobrazování s dynamikou toho, co se má zobrazit, a která se již se svým individuem „vypořádala“. (Dnešní potomky potomků už nelze zasáhnout: dynamika líčení se zatím proměnila v empiricky získané chytré nakupení spousty efektů, a individuum, které je v naprostém rozkladu, se ještě stále zdokonaluje ze sebe sama, ale už leda v role [zatímco pozdně měštácký román vypracoval aspoň psychologii, aby – jak věří – mohl individuum analyzovat], jako by se individuum bylo už dávno nerozpadlo). Ale tato velká dramatika byla méně radikální ve vymycování matérie. Kon-

strukce tu neodstraňovala úchyly individua od přímočaré cesty, jak jsou dány „životem“ (zasahují sem všude ještě vztahy k vnějškostem, k jiným „nevyskytujícím se“ záležitostem, záběr rýče je mnohem hlubší), nýbrž používá těchto úchylek jako motorů dynamiky. Tato iritace se probíjí až do oblasti individuálního, v níž je přemožena. Celá údernost této dramatiky pochází z nakupení překážek. Prání po laciné ideové formulaci prostě dosud neurčuje uspořádání matérie. Žije v tom cosi z onoho baconovského materialismu, a také individuum samo má ještě maso a kosti a vzpírá se formulaci. Všude však, kde se vyskytuje materialismus, vznikají v dramatické epické formě, nejvíce a nejčastěji v komice, která je vždycky zaměřena materialističtěji, „přízemněji“. Dnes, kdy je nutno lidskou bytost chápat jako „výslednici všech společenských poměrů“, je epická forma jedinou formou, která dokáže postihnout ony procesy, jež slouží dramatické látce k zevrubnému zobrazení světa. Také člověk tělesný je postižitelný už jedině z procesů, uprostřed kterých stojí a kterými stojí. Nová dramatika musí do své formy metodologicky začlenit „pokus“. Musí jí být umožněno použít souvislosti se vším, potřebuje statiku a má napětí, které vládne mezi jejími jednotlivými prvky a které tyto navzájem „nabíjí“. (Tato forma je tedy všim jiným spíše než revuálním přiřazováním jednoho k druhému.)

Proč musí jízdní posel opravdu přijet na koni?

Šestáková opera zobrazuje měštáckou společnost (a nejen „lumpenproletářské elementy“). Tato měštácká společnost vytvořila měštácký světový řád, tedy zcela určitý světový názor, bez kterého se jen tak neobejde. Vynošení králova jízdního posla je tam, kde měštáctvo vidí zobrazen svůj svět, naprosto nevyhnutelné. Když

pan Peachum finančně využívá špatného svědomí společnosti, nejde o nic jiného. Necht divadelní praktici přemýšlejí, proč není větší hloupost, než *koně* jízdního posla pominout, jak to udělali téměř všichni modernističtí režiséři Šestákové opery. Při zobrazování justiční vraždy by se přece musel žurnalista, který nevinu zavražděného odhalí, zaručeně objevit v soudní síni tažen labutí, aby se tím úloze divadla v měštácké společnosti učinilo zadost. Copak režiséři nevidí, jak je netaktní svést diváky k tomu, aby se smáli sami sobě, a to tím, že způsobí, aby příchod jízdního posla vyvolal veselí? Kdyby se v měštácké literatuře nevyvíjel nějaký takový posel na koni, poklesla by na pouhé zobrazování poměrů. Posel na koni zaručuje opravdu nerušený požitek samo o sobě neudržitelných poměrů a je tedy *conditio sine qua non* pro literaturu, jejíž *conditio sine qua non* je, aby vše zůstalo bez následků.

Samozřejmě nutno zahrát třetí finále naprosto vážně a absolutně důstojně.

Šestáková opera dnes?

Rozhovor B. Brechta s režisérem milánského *Piccolo teatri* G. Strehlerem z 25. 10. 1955.

Jak vznikla Šestáková opera a kdo byli Brechtovými spolupracovníky?

...Na Brechtovu poznámku, že Strehler bude konečně zase jednou moci se svým divadlem zahrát „Šestákovou operu“ filosoficky, když se v poslední době uváděla téměř jako Lessingova „Mína z Barnhelmu“, odpovídá Strehler, že je u této inscenace na rozpacích. Zná všechny Brechtovy hry a spisy a má dokonalou představu o epickém divadle, ale dosud prý žádného Brechta – s výjimkou představení s hereckým dorostem – na jeviště neuvedl.

Strehler, který přišel za Brechtem se sedmadvaceti exaktně formulovanými otázkami týkajícími se inscenace „Šestákové opery“, se především ptá po závislosti této hry na předloze (Gay) a po druhu a rozsahu spolupráce E. Hauptmannové a K. Weilla.

Brecht a Hauptmannová říkají, že Divadlo na Schiffbauerdammu, které vedli Fischer a Aufrecht, potřebovalo k 28. 8. 1928 zahajovací hru. Brecht měl právě v práci „Žebráckou operu“. Vycházela z překladu, který zhotovila E. Hauptmannová. Další práce s Weillem a Hauptmannovou byla skutečně spoluprací a postupovala rychle. Erich Engel projevil ochotu převzít režii. Inscenoval Brechtovy první hry a Brecht viděl mnoho Englových zkoušek. Zdá se pro takový pokus nevhodnější. Snad nejobtížnějším úkolem byl výběr herců. Brecht vybral především herce kabaretní a revuální, jejichž předností byla artistická zainteresovanost a sociální účinnost. V létě navrhl Caspar Neher výpravu. Brecht prohlašuje, že základní myšlenkou „Šestákové opery“ je rovnice: lupiči jsou měšťáci – jsou měšťáci lupiči?

Proč byl děj posunut do viktoriánské doby?

Strehler se ptá, zda se z tohoto prvního představení zachovaly nějaké materiály, poněvadž je přesvědčen o prospěšnosti „modelů“. Chtěl by těchto materiálů zčásti také použít při své inscenaci. Zajímá ho například inscenační styl a historické milieu tohoto prvního představení. Ptá se, zda je správná domněnka, že Brecht přeložil „Šestákovou operu“ do viktoriánské doby pro její měšťáckost, takže londýnské prostředí bylo lepší než například pařížské, berlínské apod. Brecht odpovídá, že mu pro nedostatek času záleželo především na tom, aby se předloha co nejméně změnila. Převedení děje do Paříže nebo jiného města by si bylo vyžádalo

značných změn při kresbě prostředí, ke kterým by bývalo třeba rozsáhlých dalších studií. Ale přes všechna předsevzetí se prý tomu přání nedalo zcela vyhovět, jakmile se při práci ukázalo, že by posunutí děje o sto let do minulosti bylo hře ku prospěchu. O viktoriánské éře se totiž leccos ví, ale přitom je zase dost odlehklá, aby se s odstupem dala kriticky zhodnotit. Diváci snadno poznají, co se jich týká. Z této doby se hra dala snadněji přenést do Berlína než z doby, do které ji (z nutnosti) umístil John Gay.

Jak Šestákovou operu hrát?

Strehler poznamenává, že hudba Weillova z roku 1928 je zakotvena ve své době a že tedy byla zřejmě úmyslně postavena proti době, ve které se odehrává děj. Brecht se domnívá, že to pro divadlo je výhoda. Základní myšlenkou hry je: Žebráci jsou chudáci. Chtějí zahrát velkou operu, ale nemají peníze, a proto si vypomohou svým způsobem. Jak tohle ukázat? Okázalým zábavným představením (které ovšem musí odhalit situaci a poměry doby) a zároveň tím, že předvedeme úsilí, které nevede k zamýšlenému cíli, nýbrž se často dokonce zvrátí v pravý opak. Tak herci-žebráci například nejsou s to vytvořit ovzduší respektability (pro jejíž znázorňování se viktoriánská doba zvláště hodí) a místo toho dochází k neustálým nehodám, zvláště při zpěvech. Nedokáží se chovat vznešene, jak si přejí, a všechno se náhle změní v oplzlost. Herci-žebráci to nechťejí, ale diváci to mají rádi a tleskají, a proto všechno sklouzává do nižších a nižších poloh a skončí posléze ve stoce. Toho se člověk sice poleká, ale má to úspěch. Úmysl, postavit velkolepou scénu, se nedá uskutečnit. Pro nedostatek prostředků se vše daří jen částečně. (I tento důvod mluvívá při volbě koloritu pro viktoriánskou dobu.) Slušnost by ty, kteří se dívají na „Šestákovou operu“, v divadle neudržela, a proto se člověk toho přání zrekne.

Jen konec je pak zase nastudován exaktně, aby se zamýšlené úrovně dosáhlo aspoň tam. Ale ani to se nepovede, je z toho jen travestie. A tak hra zůstává jen pokusem ukázat něco velkolepého, pokusem, kterému se nechce dařit. Při tom však vyjde najevo spousta pravd.

Brecht uvádí příklad: Nezaměstnaní herci chtějí předvést ženevskou konferenci, mají však o ní chybnou představu a přes obrovskou námahu se jim při nejlepší vůli například nepodaří předvést Mr Dullese jako křesťanského mučedníka, poněvadž jak jejich představa Mr Dullese, tak jejich představa křesťanského mučedníka jsou nesprávné. Všecko, co podnikají, vyvolává smích. Ale tím, že se smějeme, kritizujeme.

Zůstává Šestákové opeře v dnešní kapitalistické společnosti její bývalá údernost?

Strehler se domnívá, že Beggar's Opera byla obsahově i formálně aristokratická, že byla například satirou na Händlovy opery. Brecht tuto její formu i tento její smysl zachoval. V roce 1928 to prý ještě bylo v pořádku. Kapitalistická společnost dosud žila a žil dosud i melodram. Mezitím se přehnala válka, ale problémy leckdy a leckde zůstaly stejné. Dnes však je třeba rozlišovat... Pro Itálii a podobné kapitalistické země by hra měla nezmenšenou údernost... Brecht s tím souhlasí. V zemi, jakou je dnešní Itálie, by hra musela působit stejně agresivně jako kdysi v Německu.

Je Šestáková opera hrou epickou?

Strehler se ptá, zda a nakolik je „Šestáková opera“ hrou epickou a jestli je nutno představení inscenovat epicky. Brecht zdůrazňuje, že tomu tak velkou měrou je a že se epicky inscenovat musí. Nikdy se nesmíme vzdát sociálně kritického postoje. Dosáhneme

toho hlavně hudbou, která stále znovu rozbíjí iluzi, kterou jsme ovšem předtím vytvořili. Dokud jsme totiž jistou atmosféru nevytvořili, nemůžeme ji rozbít...

Jaký byl politický a estetický účín Šestákové opery v roce 1928?

Strehler lituje, že tolik představení „Šestákové opery“ hru zbavilo ostří. Ne, že by se podařilo odstranit všechnu sociální kritiku, ale zůstala z toho pokaždé jen pěkná revoluce na jevišti, která se přes rampu nedostala. Asi tak, jako si člověk může v zoologické zahradě prohlédnout bez nebezpečí divoké lvy, před jejichž útoky nás chrání železná mříž. Většina režisérů ustoupí publiku, které si nepřeje zaplatit dva tisíce lir s výhledem, že někdo za to po něm hodí blátem. Ale tak, jak se „Šestáková opera“ většinou hraje, totiž jako hezká pařížská opera, se každému zdá „pěkná“.

Brecht vysvětluje, že „Šestáková opera“ při prvním představení v Německu 1928 měla silný politický a estetický účín.

K jejím úspěchům například patřilo:

1. že mladý proletariát najednou přišel na divadelní představení; mnozí z nich poprvé, někteří potom ještě několikrát,
2. že velkoburžoazie byla přinucena vysmát se sama sobě. Tito příslušníci buržoazie nemohli potom již nikdy zaujmout postoj, kterému se už jednou vysmáli.

Může Šestáková opera dosáhnout stejného účínu i dnes a jak?

Také teď ještě může „Šestáková opera“ v kapitalistických zemích tuto úlohu splnit, jestli se podaří spojit zábavu s kritickým ostrím a jestli se nespokojíme jen krotkým zesměšňováním. Dnes je důležité: Tady se žebrákům dostává výstroje. Každý žebrák je monstrem žebráka.

Divák se má lekat spoluviny na jejich bídě a strastech.

Strehler se ptá, zda Brecht může navrhnout prostředky, které by „Šestákové operě“ zajistily v roce 1955 stejný umělecký účín a stejné kritické ostří jako v roce 1928.

Brecht odpovídá, že by masky zločinců zostřil a že by jim propůjčil zlomyslnější výraz. Romantické písně by se sice měly zpívat co nejkrásněji, ale to, co je nepravého a falešného na tomto „pokusu o romantický ostrov, na kterém je ještě všechno v pořádku“, by bylo nutno zvlášť zdůraznit.

Byly kostýmy předválečné
Šestákové opery viktoriánské?

Strehler opakuje, jak jsou podklady pro jevištní obraz důležité. Ještě důležitější by však pro milánské představení byly návrhy kostýmů, poněvadž se domnívá, že se již nedá použít kostýmů z roku 1928, které podle jeho názoru zcela vycházely z viktoriánské doby.

Brecht napřed konstatuje, že kostýmy z roku 1928 vůbec viktoriánské nebyly, že byly prostě sestaveny z toho, co půjčovna měla. Rýmů Beggar's Opery by se nevzdal a tím ani dzezově interpretovaného viktoriánství berlínského představení. Tairov kdysi při moskevském provedení kostýmy zcela zmodernizoval a dosáhl tím pro Moskvu exotické dráždivosti pařížské módy.

Brecht potvrzuje Strehlerovu představu: Opona se zvedne, je vidět bordel, ale bordel naprosto měšťácký. V tomto bordelu jsou nevěstky, ale nejsou to nevěstky démonické, nýbrž naprosto měšťácké. Všechno úsilí směřuje k legalizaci.

Je Šestáková opera satirou
na melodram?

Strehler se ptá, nakolik je „Šestáková opera“ estetickou satirou na melodram, a Brecht od-

povídá, že potud, pokud melodram, který například v Německu nikdy nehrál takovou úlohu jako v Itálii, vůbec ještě žije. Musí se stále znovu vycházet ze základního pojetí hry, že se prostě chudé divadlo činí, seč je.

Je možno Šestákovou operu
aktualizovat a jak?

Strehler se ptá, co Brecht soudí o eventuálním zaktualizování hry.

Strehlerova otázka vychází z toho, že by prý například nebylo možno „Šestákovou operu“ hrát v Neapoli s Weillovou hudbou. V Miláně zase by se daly vést paralely k době Umberta I. Milán je v tomhle trochu podobný Londýnu a lidový tón hudby by se přijímal jako v Berlíně. Buržoazie je stejná. Ale rozpaky vyvolává ve Strehlerovi to, že by bylo nutno jména poitalštit a že by pak scházela nutný odstup pro kritiku. „A v zájmu pravdy je přece třeba ukázat zuby.“ Brecht uvažuje o tom, zda by se „Šestáková opera“ nemohla snad odehrávat v italské čtvrti New Yorku, tak kolem roku 1900. Pak by i hudba souhlasila. Nezabýval se prý ještě touto otázkou, ale zatím se mu zdá tato transportace možná. Newyorští Italové si ze své vlasti přivezli všechno s sebou, i své city, ale všechno se zkomercializovalo. Je tu bordel, ale domácí bordel, kam se chodí, poněvadž se tam člověk cítí jako doma „u mámy“.

Strehler se chopí této myšlenky a ptá se, zda by se pak neměl připsat prolog. I s tím Brecht souhlasí, je-li třeba vysvětlivek. Musí se totiž poznat, že ona banda newyorských žebráků je bandou italskou, že je všechno jako v Miláně, ale přitom daleko od Milána. Mohou již stát první mrakodrapy, ale banda musí být chudobná. Chce jen něco předvést, co jí připomíná „domov“.

Strehler má pro prolog nápad. Bylo by možno ukázat film o Milánu, který vyvolává vzpomínky

a chuť se tam aspoň hrou vrátit. A pak se zvedne opona a hra začne.

Dají se Brechtovy hry hrát jinak
než epicky?

Jinou potíží podle Strehlera bude necht italských herců k improvizaci. „Člověk vyšle někoho, aby si vybral kostým, a dočká se toho, že se herec vrátí s padesáti kostýmy.“ Dalším problémem pro něho je „epický styl znázorňování“. Stehler mluví o tom, že italskému herci nesedí hraní odosobněné, tedy hraní à la: „Hraju toho, kdo tuto postavu chce hrát.“ Ptá se, zda je vůbec možné hrát Brechtovy hry – například „Matku“, která podle Strehlera je prototypem epického divadla – jinak než epicky a zda se Brechtovy hry dají vůbec jinde hrát, když neexistují herci a režiséři s patričnou průpravou. „Co například vzejde z toho, když se to zahraje špatně?“ Brecht: „Zahrát se to dá, ale je z toho pak prostě normální divadlo a tři čtvrtiny amusementu jsou pryč“.

Jak si možno osvojit epický
způsob hraní?

Strehler prosí o radu, co počít s herci, kteří epické divadlo neznají. Chce vědět, zda je možné zahrát některou Brechtovu hru, když je k dispozici jen jeden herec, který zná epické divadlo, a ptá se po didaktických metodách, které vedou k osvojení epického způsobu hraní.

Brecht uklidňuje Strehlera tím, že se i v jeho divadle hraje epicky jen zčásti. Nejspíše se to ještě daří u komedií, poněvadž se tam stejně zcizuje. Epického způsobu znázorňování se tam dosáhne snadněji, a proto by se mělo navrhnout, aby se hry vůbec inscenovaly se zaměřením na komedii. Brecht doporučuje použít jím vyzkoušené pomocné metody. Necht si herci vsunou do textu

tzv. „můstky“, kterými se jejich řeč změní v řeč třetí osoby, ve zprávu; necht tedy doplní každou větu nějakým „řekl“. Nejhorší je, že se bez použití dialektiky „epičnosti nedosáhne“.

Strehler zastává mínění, že se dnes už bez zcizování nedá zahrát ani Shakespeare, ani antická tragédie, má-li být představení prospěšné a zábavné.

Brecht navrhuje znovu zahrát i tragické scény komicky. Nejepičtější vždycky dopadnou zkoušky, při nichž se opakuje jen text. Bylo by třeba je zařadit aspoň ke konci inscenace, ale měly by se konat v pravidelných intervalech i předtím. „Čím více se představení bude takové mluvené zkoušce podobat, tím bude epičtější“.

Strehler se ptá, zda výklad, který svým zákům o epickém hraní podal, je správný. Uvedl jako příklad práci režiséra, který scénu rozehraje, hercům něco předvede tím, že to jen naznačí, máje stále v zásobě vysvětlivky, které vůbec nemusí vyslovit.

Brecht přisvědčí a soudí, že je možno i herce uvést do situace režiséra, když se zavedou mluvené zkoušky s minimem gestiky, takže se to, co má být, neustále jen naznačuje.

Strehler má obavy, aby jeho inscenace „Šestákové opery“ nebyla něčím polovičatým. Jedině z vědomí odpovědnosti prý neuvedl „Kuráž“, poněvadž nemá epickou herečku pro Matku. Také „Šestákovou operu“ prý již několik let plánuje. Ale musel ji stále zase odkládat, poněvadž se mu nedostává vhodných herců...

Překladatelova poznámka

V originále se v řadě songů citují nebo parafrázuji verše nebo části veršů z německého překladu François Villona. Překladatel se pokusil o obdobu a použil k tomu populárního překladu Otokara Fischera.

L. K.

1