

**první pokusy o epické
divadlo, inscenace,
teoretické texty...**

období 1925–1933

- trojice her *Muž jako muž*, *Třígrošová opera* a opera *Vzestup a pád města Mahagonny*
- hry přinesly Brechtovy slávu (i mezinárodní) a finanční stabilitu
- pokusy s epickým divadlem se od roku 1929 se prolínají s radikální experimentací s naučnými hrami (Lehrstücke)
- jejich podobu ovlivnilo Brechtovo studium marxismu
- toto plodné období končí zlomově odchodem do exilu v roce 1933

- 1925 pracuje na hře *Muž jako muž*
- 1926 premiéra veselohry *Muž jako muž* v Darmstadtu
počátky studia marxismu
- 1927 seznamuje se s Kurtem Weilem po vydání sbírky
Domáci postila
spolupracuje s Erwinem Piscatorem na dramtizaci
Haškova *Dobrého vojáka Švejka*
uvedení tzv. *Malé Mahagonny* na hudebním festivalu
v Baden-Badenu
- 1928 premiéra *Třigrošové opery* v Berlíně
uvedení hry *Muž jako muž* v Berlíně (režie Erich Engel)
premiéra naučné hry *Let přes oceán*

- 1929 Brecht začíná psát naučné hry (Lehrstücke)
uvedení *Bádenské naučné hry o srozumění* a naučné
hry *Kdo říká ano a Kdo říká ne*
- 1930 premiéra opery *Vzestup a pád města Mahagonny*
v Lipsku
premiéra naučné hry *Opatření*
- 1931 uvedení hry *Muž jako muž* v Berlíně v režii B. Brechta
přepracování *Třigrošové opery*
filmové zpracování *Třigrošové opery*, režie Georg
Wilhelm Pabst
- 1932 premiéra hry *Matka* (podle románu M. Gorkého)

studium marxismu

- *Brechtova interpretace marxismu obohatila epické divadlo, ale epické divadlo se neodvozuje z Brechtova marxismu... (S. Parker)*
- seznámení s marxismem mělo pro Brechta zásadní význam
- změnilo jeho chápání povahy společensko-ekonomických změn a konceptů začal studovat dynamiku společensko-ekonomických vztahů

- v roce 1926 četl, i když ne systematicky, knihy:

V. I. Lenin: *Stát a revoluce*

K. Marx: *Kapitál*

- spřátelil se s Fritzem Sternbergem, který ho zasvěcoval do marxismu během společných diskusí (v kavárnách)
- další literaturu mu v roce 1928 poskytla Helene Weigelová
- ve stejném roce začal navštěvovat přednášky Karl Korsche, věnované dialektickému materialismu a vědeckém socialismu
- Korsch nebyl dogmatik, zabýval se i omyly marxismu, snažil se čelit vulgarizaci marxismu představiteli komunistické strany Německa, kteří byli pod vlivem stalinistické Kominterny



- v roce 1929 se Brecht začal scházet s filozofem Walterem Benjaminem, který byl členem Berlínské filozofické skupiny
- *Brecht s Benjaminem byli přesvědčeni, že jednání inteligence určují její materiální zájmy, a v souladu s Marxem trvali na názoru, že intelektuálové nemají svět pouze vykládat, ale aktivně usilovat o jeho změnu.*

- celoživotní polemika s literárním teoretikem a promoskevským německým komunistou Georgem Lukácsem



- společenskou funkci umění, jeho „užitečnou hodnotu“, začal považovat za estetickou kategorii
- začal hledat revoluční potenciál epického divadla
- ze studia marxismu roste Brechtův kritický postoj k divadelní postavě jako jedinečné individualitě (viz shakespearovská dramatika) a obrát k postavě-typu, která zastupuje kolektiv nebo společenskou skupinu a zobrazuje svým jednáním společenské procesy
- nevypočitatelnost a jedinečnost jeho talentu mu ale neumožňovala zcela přijmout marxistickou a bolševickou pozici a přistoupit na jejich ideál rovnosti a uniformity

- začátek spolupráce s proletářskými a levicovými divadly a tvůrci, režisérem Erwinem Piscatorem



a hercem Ernstem Buschem



skladatelem Hannsem Eislerem

Muž jako muž (1926, 1928 a 1931)

- podobenství, exemplum o tom, jak se pasivní typ snaží co nejlépe adaptovat na matoucí a neustále se měnící podmínky moderního světa
- inspirace – Kiplingovo líčení exotické Indie a života obyčejných vojáků v britské kolonii
- prvotním záměrem Brechta byly:
adaptace žánru němé filmové grotesky, kterou přivedl Chaplin k dokonalosti
scéna s jazzbandem
vytvoření satirické frašky o funkčnosti a proměnlivosti lidské identity
objektivní záznam společenských procesů

- fabule (podobenství) má vypovídací hodnotu: přeměna člověka (nosiče Galyho Gaye) ve válečnou mašinu
- exemplum o *člověku, který neumí říci ne*
- lidé jsou vyměnitelní
- charakter člověka určený chováním (behaviorismus)
- neexistence kontinuálního Já (odmítnutí osvícenského konceptu *charakteru*)

epické prvky v textu hry

- montážní struktura hry, simultánní situace
- samostatnost jednotlivých „čísel“, tj. scén
- uvozující komentář herní situace, který vytváří další sémantickou vrstvu
- použití shakespearovského principu hry ve hře (divadlo na divadle)
- inspirace němou filmovou groteskou Charlie Chaplina – řada scén je vystavěna na komickém gagu

- prezentace a sebezprezentace postav

Begbicková: *Tohle je slavný kulometný oddíl, co rozhodl bitvu u Hajdarábádu. Říká se jim lotři.*

Fairchild: *Já, seržant britské armády, zvaný Krvavá pětka, Tygr z Kilkooy a také Tajfun, jsem už dávno na nic takového nenarazil.*

Begbicková: *Dobrý večer, páni vojáci. Jsem vdova Begbicková a tohle je můj pivní vagón.*

- popis či referování o události (minulé, současné i budoucí) = epika

Jak se dalo předvídat, vypukla válka. Armáda se dává na pochod k severním hranicím.

Teď přijde další transakce, číslo dvě: Vydražování slona.

- exemplární zachycení proměny nosiče Galy Gaye v jednotlivých fázích
- uvozující komentář songu

*Ve městě Jehoo, kde vždycky je plno
a kde nikdo nezůstane, každý zná
píseň o běhu světa,
píseň, co začíná takhle:*

- komentář shrnující dění – zdůrazňuje poučení, exemplárnost, účel hry

*Co se tady děje? Bere se pod lupu osobnost, zkoumá se charakter.
Věcem se jde na kloub.*

- přímé oslovení publika, promluva k publiku (partner herce v dialogu)
- přiznané autorství
*Pan Bertolt Brecht dí: Muž jako muž
A basta.
To přece může tvrdit lidí na sta.
Ale pan Bertolt Brecht chce dokázat svému okolí, že s člověkem se dá provádět cokoli.*

berlínská inscenace hry v Brechtově režii (1931)

- přepracovaná verze hry
- Brecht ve své režii využil epické inscenační postupy, jak je předtím formuloval v *Poznámkách k opeře Vzestup a pád města Mahagonny*
- kostýmování – vojáci měli masky, vycpané kostýmy, které je zvětšovaly, velké rukavice a na nohou koturny
- postava Galy Gaye vypadala proti nim jako bezmocný trpaslík, postupně se ale proměňovala ve stejnou nestvůru





- Galy Gaye hrál Peter Lorre
- *Vývin figury je bedlivě rozdělen do čtyř fází, a k tomu se užívá čtyř masek (obličej nakladače – až po proces; „přirozená tvář“ – až do chvíle, kdy se po zastřelení probudí; „nepopsaný list“ – až po proměnu po pohřební řeči; nakonec – tvář vojáka). (BB)*
- ve scéně proměny seržanta Fairchilda v civilistu vystoupil Inspicient s knihou v ruce a předčítal po celou dobu mežititulky

Walter Benjamin *Co je epické divadlo* (1931)

- článek, který kvůli nátlaku nacistů nevyšel
- gestičnost epického divadla, gesto jako vnímatelný tvar (Gestaltpsychologie 20. let 20. století)
- gesto má na rozdíl od přirozených akcí jistý počátek a konec (rámování)
– *gesta, která je možné citovat* (BB), herec má uzavřít gesta jako sazeč slova
- přerušení jednání podmiňuje vznik gesta, proto se do popředí epického divadla dostává přerušení děje
- herec může přerušit partnera, ale také sám sebe
- přerušení má retardující charakter a vytváří epizodický rámce

- formy epického divadla odpovídají novým formám techniky, kinu a rozhlasu (jejich „tekutosti“)
- každá část musí mít kromě hodnoty pro celek i svou vlastní, epizodickou hodnotu
- epické divadlo zachycuje dění v *epické* šíři a rovněž je rozčleňuje do dílčích *epizod*
- antiiluzivní charakter divadla
- divadlo, které si uvědomuje, že je divadlem
- otevření možnosti pokusně uspořádat dění a situace (komponovat, strukturovat) dodává epickému divadlu experimentální charakter

- angažované divadlo
- působení na diváka není cílem, ale prostředkem
- zobrazení světa na jevišti je využito k dalšímu účelu – politickému, společenskému
- vyjádřit vztah mezi předváděným jednáním a jednáním, jímž je předváděno, *předvést předvádějícího*, tj. ukázat nejen obsah (myšlenku, téma, CO), ale také postoj ukazujícího k obsahu (JAK obsah vidím, mu rozumím, jaký k němu zaujímám postoj)
- redefinice *jevištní postavy*, postava je typem, „jevištěm“ společenských sil

Žebrácká opera (1928)

též *Šestáková, Třigrošová, Krejcarová...*

- na podnět Elisabeth Hauptmannové, která překládala satirickou zpěvohru *Žebrácká opera* Johna Gaye z roku 1728 (parodie na italský styl opery)
- Brecht hru přepracoval s Weilem a Hauptmannovou
- hru umístili do viktoriánského Londýna, imperiálního velkoměsta doby vzkvétajícího kapitalismu
- předloha umožňovala mísení vysokého a lidového umění
- Brecht si opět vypůjčil řadu Kiplingových básní a songů a balady F. Villona
- Weillovy songy se staly světovými šlágry, po premiéře si je zpíval celý Berlín

marxistická pozice a kritika kapitalismu

- *Lupiči jsou měšťáci – jsou měšťáci lupiči?* (BB)
- *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.* (BB)
- Brechtova fascinace gangsterem Macheathem ale převážila kritiku kapitalismu a vyznění hry nebylo jednoznačné
- Brecht hru v roce 1931 upravil; rovněž film režiséra G. W. Pabsta (1931) měl vycházet z upraveného, politicky důslednějšího scénáře, ale filmová společnost na úpravy nepřistoupila; později se Brecht k tématu vrátil *Krejcarovým románem* (BB)

- společenská kritika je výrazná u postav Peachuma a Macheathe
- např. Peachum, král žebráků, předvádí svou živnost

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 přivrávorá 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 kvádro. 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. Svleč se a obleč tohle, ale ať mi to udržuješ v pořádku!

- Macheath – má status kriminálního, ale chová se jako podnikatel
- je vůdcem gangsterů, který má maloměšťácké, usedlé způsoby
- pedanticky dbá na své měšťácké zvyklosti (pravidelná návštěva kavárny, nevěstince)
- i bordel má měšťácké (takřka legální) rysy, nenajdeme v něm démonické prostitutky, ale „skoro-manželky“



prvky epického divadla v inscenaci

- poloviční opona, která umožňuje sledovat přestavbu jeviště
- projekční plátno a promítání titulků scén, komentářů
- čtení projekcí odnímají hře senzačnost příběhu a staví diváka do pozice, jak Brecht píše, *pokuřujícího si pozorovatele*
- antiiluzivnost a zdůrazňování divadelnosti, vědomí, že to, co divák vnímá, je vytvořeno záměrně, tj. s určitým záměrem
- podrývání kauzálního a „přirozeného“ rozvíjení děje a dějové linie
- rozbíjení jevištní iluze
- mnohé principy přejímá Brecht z komedií

- využití principu montáže jednotlivých scén a vřazování songů
- Brecht vložil do hry Předehru a Mezihru
- distancování se od role – např. v songu Pirátské Jenny, u Macheathe
- řeč a zpívání songu má rozdílné funkce – střízlivá řeč, vzletná řeč a zpěv songu, mají proto zůstat odděleny
- řeč a melodie songu nemají splývat, je možné je vzájemně odcizit – *mluvit proti rytmu hudby*
- orchestr umístěný na scéně má rovněž divákovi znemožnit propadnutí iluzi
- oddělení jednotlivých složek má rozbít Wagnerův koncept *Gesamtkunstwerku*

cíle inovací

- ukázat lidský charakter jako výslednice společenských poměrů a procesů
- ukázat nejednotnost a protikladnost lidského charakteru
- analogie nalezneme např. v relativistické dramatice nebo malířském kubismu, zde má společenskou funkci
- nabourávání statusu divadla jako dominantní umělecké instituce
- Brecht hledá politické formy divadla, která se věnují ekonomické struktuře kapitalistické společnosti a třídnímu boji
- chce aktivizovat diváky, podněcovat jejich kritické a tázající postoje

Nejdřív je žrádlo, morálka až pak.

- nezřetelný Brechtův politický postoj: nejprve je třeba zahnat hlad, pak teprve se můžeme zaobírat krásnými idejemi
- měšťáci v publiku se cynismem *Třígrošové opery* ale příliš dobře bavili
- silný divadelní zážitek znemožňoval divákům zamyslet se nad kapitalistickými a maloměšťáckými způsoby chování gangsterů
- nejnižší společenská třída zobrazena pouze jako Lumpenproletariát, což vyvolalo kritiku komunistů
- pro německé komunisty byla opera potvrzením Brechtových nemarxistických pozic

Vzestup a pád města Mahagonny (1930)

- Kurtu Weillovi se líbily básně z *Domácí pošty* – songy z imaginárního města Mahagonny a navrhl Brechtovi jejich zhudebnění
- po úspěchu skladby *Mahagonny* na festivalu moderní hudby v roce 1927 dostali Brecht s Weillem nabídku na vytvoření celovečerní opery
- záměr tvůrců byla renovace opery, vytvoření nového operního žánru, populární alternativy k elitářské formě „kulinářského“ divadla
- chtěli vrátit opeře její zangažovanost na politickém dění (viz *Figarova svatba*)

- lipská premiéra v roce 1930 byla skutečným divadelním skandálem
- grandiózní provokace operního publika
- „kulinářská“ opera, která si ze sebe dělá legraci
- problematičnost vyznění: políček měšťákovi nevede ke zvědomění měšťákova měšťáctví
- *Poznámky k opeře Vzestup a pád města Mahagonny* – první Brechtův teoretický text o epickém divadle
- teze o „dramatické“ a „epické“ formě divadla



- město Mahagonny bylo založeno třemi kriminálníky na útěku – Leokadjou Begbickovou, Trojjediným Mojžíšem a Willim Prokuristou
- à la americké město z dob zlaté horečky
- přitahuje dobrodruhy, desperáty, prostitutky, bordelmamá a pasáky

- schéma z Poznámek ukazuje přesuny některých těžisek od dramatického k epickému divadlu
- neukazuje absolutní protiklady, nýbrž pouze přesuny akcentů
- je možné dát přednost pro účely zobrazení té či oné formě

Dramatická forma divadla

jednajíc
zaplete diváka
do jevištní akce
spotřebuje jeho aktivitu
umožňuje mu pociťovat

Zážitek

Divák je někam vsazen
Sugesce
Vjemy jsou konservovány
Divák stojí
uvnitř, spoluzažívá
Člověk je předem pokládán
za něco známého
Nezměnitelný člověk

Čeká se, jak to dopadne
Jedna scéna pro druhou
narůstání
dění lineární
evoluční neodvratnost
člověk jako fixum
myšlení určuje bytí

cit

Epická forma divadla

vyprávějíc
učini z diváka
pozorovatele, ale
probouzí jeho aktivitu
vynucuje na něm
rozhodnutí

Obraz světa

je postaven proti
Argument
jsou dovedeny až k poznání
Divák stojí
proti, studuje
Člověk je předmětem
zkoumání
Změnitelný a měnící se
člověk

Čeká se, jak to proběhne
Každá scéna sama pro sebe
montáž
v křivkách
skoky
člověk jako proces
společenské bytí určuje
myšlení

rozum