

Záměrem práce bylo utlumit režisérské vidění epického herectví, jež v české teatrologii a divadelní kritice převládá a jež opomíjí právě ty rysy, které jsou pro hereckou tvorbu podstatné. Naopak důraz, který je v práci kladen na samotné texty, vyplývá z podstaty epického herectví a Brechtova epického divadla. Brechtův herec, součástí jeho tvorby je zřetelný postoj ke společenské realitě, by si měl být vědom ideového záměru celého díla, a tudíž i jeho dramaturgie.

I.

## brechtovské herectví...

## epické divadlo

Termín epické divadlo začal používat Erwin Piscator pro označení svých experimentů na počátku dvacátých let 20. století. Příklon k epickému zobrazení divadelní události byl od samého počátku podnícen dramaturgickými snahami o společenské a politické působení divadla na diváky a, skrze diváky, o změnu uspořádání společnosti. Piscatorovo politické divadlo se inspirovalo agitačním divadlem, které se objevilo v Rusku po revoluci v roce 1917 a během následující občanské války. Je nutné je chápat podobně jako politickou agitaci, jako kulturní činnost v širším smyslu. Piscatorovo politické divadlo překračuje hranice umělecké tvorby s cílem provokovat, agitovat diváka, přivést ho k větší zaangażovanosti na uspořádání světa, ve kterém žije. (Pavis, 2008, 21) Těmito mimouměleckými cíli překračuje hranice tradiční estetiky a nelze proto na něj uplatňovat její kategorie. Předchůdce divadelní agitky a politického divadla můžeme dle Pavise spatřovat v jezuitském divadle s cíli didaktickými a moralistními nebo ve španělských autos sacramentalis.

Erwin Piscator se na počátku dvacátých let 20. století pokusil překročit omezené prostředky do té doby v Německu nejprogresivnějšího směru, naturalismu, který podle Piscatora pouze konstatoval existující poměry. Inspiraci našel v Zolově epickém (románovém) naturalistickém zobrazení skutečnosti. (Piscator, 1971, 31)

První záměrně vedený pokus o epické drama, jak zněl podtitul inscenace, se uskutečnil v roce 1924. Piscator inscenoval hru Alfonse Paqueta *Prapory* v berlínské Volksbühne. V nejčistší podobě se představa epického divadla podařilo naplnit v roce 1927 v inscenaci Švejka, na které se podílel mladý Brecht jako jeden z dramaturgů.

Režisér Erwin Piscator ve svých inscenacích využíval k zobrazení epické šíře předně prostředky technického charakteru do té doby v divadle zřídka používané, např. projekce dokumentárního filmu namísto kulis a dekorací nebo projekce statistických údajů o stavu soudobé ekonomiky. Projekce měly funkci objektivního záznamu konkrétní skutečnosti, která se vztahovala k předváděné

jevištní události. Tuto exaktnost a objektivitu chápali tvůrci inscenace jako objektivizující princip na způsob antického chóru. Piscator ve svých inscenacích uplatňoval i princip montáže, stavební postup známý z filmové tvorby, zobrazující skutečnost skladbou dílčích částí.

Poválečnou generaci evropských divadelníků ve dvacátých letech mocně zasáhl vliv němého filmu. Technické dispozice němého filmu inspirovaly Piscatora k využití titulků, které v němém filmu popisují a shrnují děj. Podobně jako Mejerholda, přivedla Piscatora montážní a stříhová struktura filmového zobrazení k rozbití jednotného jevištního prostoru v několik prostorů herních, uspořádaných simultánně.

Brecht mnohé z těchto Piscatorových experimentů přejímá a dále rozvíjí. Liší se však od něj pozicí autora-básníka, potenciálního tvůrce nové epické dramatiky a případného spolurežiséra vlastních textů. Od spolupráce s Piscatorem můžeme postupy epického divadla sledovat v celé následující Brechtově tvorbě v různých modifikacích, přičemž Brecht klade důraz na rozvíjení postupů epického divadla v oblasti textu, herectví a vztahu jeviště a hlediště. Brechtův zájem o hudbu a scénografi v epickém divadle a většina nalezených principů v těchto oblastech vzešla ze spolupráce s výtvarníkem Casparem Neherem a hudebníky Kurtem Weilem, Paulem Dessauem a Hannsem Eislerem.

Brecht ve svých inscenacích používá, stejně jako Piscator, simultánního uspořádání herních prostorů v rámci jednotného prostoru jevištního. Na rozdíl od něj k tomu však potřebuje minimum jevištní techniky a simultaneitu bude dvojí i vícero herní situací.

Páteří Brechtovy reformy se stal, podobně jako u Piscatora, angažovaný vztah k mimojevištní skutečnosti z pozice marxismu. Dramaturgicky nejhybnějším momentem je inspirace Marxovými Tezemi o Feuerbachovi, konkrétně 11. tezí, která zní: „Filozofové svět různě vykládali: jde však o to jej změnit.“ (Marx, 1946, 63), jejíž otisk můžeme vysledovat v Brechtově stati *Dá se dnešní svět zobrazit na divadle?* V jejím závěru Brecht odpovídá: „dá, avšak jenom tehdy, pojímáme-li jej jako svět, který lze změnit.“ (Brecht, 1958, 9) Tímto pojetím překračuje Brecht tradiční ideu zobrazení jako zrcadlení skutečnosti. Zobrazená skutečnost nemá pouze zrcadlit realitu, má zároveň provokovat diváka k potřebě tuto realitu měnit.

Pokud se Brecht zaměřil ve své tvorbě na možnost zobrazení a změnitelnosti existujícího světa, nutně u něj muselo dojít k odvratu od subjektivní a individuální tematiky. Se zamýšlenou proměnou funkce divadla souvisí pak i proměna vztahu k divákovi. Politická angažovanost, agitace, případně propagace komunistických idejí si vynutily akcentování prostředků, které by divákovi umožnily jasně a názorně poznání a porozumění zobrazovanému ději. Proto Brecht vyzdvihuje racionální, uvědomovací stránku zobrazení na úkor stránky emocionální. Racionální zaměření zase ovlivňuje výběr zobrazovacích prostředků směrem k věcnosti, konkrétnosti, didaktičnosti, zjednodušení, typizaci nebo žurnalistické aktuálnosti.

Divadelník Brecht si byl zároveň vědom potřeby zábavnosti naučného a didaktického divadla, proto se v jeho tvorbě objevují vedle věcnosti a konkrétnosti i naivismus, humor, akcentovaná ludičnost nebo prvky blízké barokní koncepci „scholy ludus“.

# brechtovské epické divadlo

## první inscenace

Ačkoliv se v Čechách Brecht jako divadelník evropského formátu proslavil už roku 1928 *Třigrošovou operou*, budu se v této kapitole zabývat dvěma inscenacemi, které byly uvedeny v roce 1931. Jsou to opera *Vzestup a pád města Mahagonny* a hra *Muž jako muž*. Spojuje je, kromě totožného roku uvedení, programové použití postupů epického divadla a Brechtova potřeba tyto postupy přesněji formulovat v polemice s přijetím inscenací soudobou kritikou. Brecht obě inscenace sice tvořil již ovlivněn studiem marxismu, jeho východiska jsou však v textech zaznamenatelná pouze implicitně. Stejně jako *Třigrošová opera* jsou zacíleny předně jako provokativní polemika proti iluzivnímu měšťáckému divadlu a jako kritika kapitalismu v obecnější rovině. K těmto inscenacím, na rozdíl od poválečných, uvedených v Berliner Ensemble, neexistuje záznam, ze kterého bychom mohli vyvozovat konkrétní postupy epického divadla a herectví. Neozvučený filmový záznam části představení *Muž jako muž* z roku 1931 je pro účely studia epického herectví nepoužitelný.

Hry spojuje postava vdovy Leokadje Begbickové. To, co je po stránce obsahové odlišuje, jsou moralizující tendence v opeře *Vzestup a pád města Mahagonny* a existenciální tón ztráty identity ve hře *Muž jako muž*.

### muž jako muž

Hra *Muž jako muž*, jejíž podtitul zní *Proměna nakladače Galy Gaye ve vojenských ubikacích Kilkooy* v roce devatenáct set dvacet pět, byla napsána v letech 1924 až 1925. Poprvé byla uvedena v roce 1926 v Darmstadtu, berlínská premiéra byla roku 1928 ve Volksbühne. Druhá, zkrácená verze hry měla premiéru v berlínském Staatstheater v roce 1931. (Brecht (a), 1963, 139) Inscenaci režíroval Brecht společně s Ernstem Legalem. Pro porozumění inscenačním postupům brechtovského epického divadla je podstatná právě poslední zmíněná inscenace.

Pro text této hry je charakteristická strohost, jednoduchost a naivistický tón. Expozice je vytvořena v několika málo tazích a uvádí přímo do děje.

Sdělovací funkce řeči je v ní explicitní. Repliky neodkazují k podtextovým významovým vrstvám, k zamlčovaným motivacím v jednání postavy, jak je známe například z dramatiky ibsenovské či čechovovské. Dále je pro tuto hru charakteristické, že dílčí číslované scény lze chápat jako samostatné celky. Zpravidla jsou uvozeny komentářem. Tento uvozující komentář herní situace tak vytváří další sémantickou vrstvu hry.

Brecht ve hře dvakrát použil shakespearovského principu hry ve hře, jak jej známe například ze *Zkrocení zlé ženy*. Při Galy Gayově proměně ve vojáka Jipa (ve scénách Číslo jedna až pět) je postavě Galy Gaye nalhávána skutečnost vlastní popravě a v 7. scéně (Vnitřek buddhistické pagody) správce pagody pan Wang současně vytváří dvě herní situace. Jednu pro uvězněného vojáka Jipa, kterého provokuje, aby vydával zvuky, a druhou pro návštěvníky chrámu, kterým nalhává, že zvuky uvězněného Jipa jsou projevem boha (Brecht (a), 1963, 121). Wangova dvojí hra je jednou z podob brechtovské prostorové a situační simultaneity. Poslední z obecných charakteristik je inspirace herectvím filmové grotesky, kterou lze odušit například ve 2. scéně (Ulice u buddhistické pagody). Nešikovnost vojáků při dobývání pagody je zobrazena pomocí typických filmových gagů. (Brecht (a), 1963, 109–110) Hra *Muž jako muž* byla dobovou kritikou označena za buster-keatoniádu. (Kundera, 1998, 31)

Páteří epizujících prostředků v této hře jsou prezentace a sebeprezentace postavy, postup známý z lidového divadla a středověkých mystérií a moralií. Dále to jsou popis, vyprávění, citace, přímé oslovení publika a zveřejnění Brechtova autorství.

Příkladem sebeprezentace postavy může být vstupní replika seržanta Fairchilda v expoziční 3. scéně (Silnice mezi městem Kilkoou a vojenským campem), kdy se seržant Fairchild současně představí publiku a postavám přítomným na jevišti:

Já, seržant britské armády, zvaný Krvavá pětka; Tygr z Kilkooy a také Tajfun, jsem už dávno na nic takového nenarazil. (Brecht (a), 1963, 111)

Podobně v expoziční 4. scéně (Kantýna vdovy Begbickové) se po vstupu na jeviště představí vojákům na jevišti, zároveň však publiku v hledišti vdova Begbicková:

Dobry večer, páni vojáci. Jsem vdova Begbicková a tohle je můj pivní vagón.  
(Brecht (a), 1963, 114)

Příkladem prezentace postavy jinou postavou je replika vdovy Begbickové ve stejné scéně, v níž vdova představí hostům své kantýny, zároveň však publiku, postavy čtyř vojáků:

Tohle je slavný kulometný oddíl, co rozhodl bitvu u Hajdarábádu. Říká se jim lotři. (Brecht (a), 1963, 114)

Příkladem použití popisu události je úvod 9. scény (Kantýna). V poznámce Brecht uvádí, že se ozve hlas (Brecht ho blíže necharakterizuje, pouze ho „umísťuje“ do pozadí). Hlas popíše momentální situaci, ve které se postavy nacházejí:

Jak se dalo předvídat, vypukla válka. Armáda se dává na pochod k severním hranicím. (Brecht (a), 1963, 126)

Tato promluva plní více funkcí. Jednu vzhledem k postavám vojáků na jevišti, jejichž následné chování určuje (příprava válečného tažení), druhou vzhledem k publiku, jemuž je takto i se zcizujícím komentářem („Jak se dalo předvídat“) oznámeno, jaké události příběhu budou následovat.

Po deváté scéně následuje série situací označených čísly (Číslo jedna až pět), ve kterých se uskuteční proměna postavy Galy Gaye v postavu ztraceného vojáka Jipa, respektive popření lidské identity Galy Gaye a přijetí identity nové. Každá z těchto scén je uvedena vojákem Uriou. Jeho vyvolávání je inspirováno řečovým gestem pouťových vyvolávačů, kteří se snaží přivolat pozornost publika k atrakci:

Číslo jedna: Transakce se slonem. (Brecht (a), 1963, 128)

Teď přijde další transakce, číslo dvě: Vydražování slona. (Brecht (a), 1963, 129)

Teď je na radě transakce číslo tři: Proces s mužem, který nechtěl být jmenován. (Brecht (a), 1963, 130)

Teď přijde transakce číslo čtyři: Zastřelení Galy Gaye ve vojenských ubikacích Kilkoy. (Brecht (a), 1963, 132)

Transakce číslo pět! Pohřeb a smuteční projev nad Galy Gayem /.../. (Brecht (a), 1963, 136)

Komentáře umístěné na začátek scény, pokud je budeme chápat ve smyslu kauzálního rozvíjení dramatického děje, prozrazují následný průběh. Ve smyslu hry (řečové gesto pouťového vyvolávače, hra na pouťového vyvolávače) jsou upoutávkou, příslibem atraktivnosti, nečekanosti a překvapení.

Hra *Muž jako muž* je podobenstvím o proměně člověka. Brecht toto podobenství buduje jako exemplum, přičemž zdůrazňuje jednotlivé fáze proměny. I tyto fáze je možné považovat za exemplární. Ve 3. scéně (Silnice mezi městem Kilkoo a vojenským campem) je příkladně názorná situace, kdy čtyři vojáci sledují zpoza kůlny počínání vdovy Begbickové a nakladače Galy Gaye. Herci hrající Begbickovou a Galy Gaye v ní ukazují jednání člověka (Galy Gaye), který není schopen odmítnout a říci „ne“. Ukázkou je možné zcela osamostatnit a hrát jako malou hru „o člověku, který nedokáže říct ne“. Pro tuto osamostatnitelnost je možné ji chápat i jako citaci, která je do 3. scény vložena. Je zakončena sumarizující replikou vojáka, ve které jsou situace a jednání aktérů okomentovány a zhodnoceny: „Chlap, který nedovede říct ne.“ (Brecht (a), 1963, 113)

Hra *Muž jako muž* obsahuje i citace přímé, uvozené komentující poznámkou, jako v případě úvodu 9. scény (Kantýna), kdy zpívá vdova Begbicková píseň o běhu světa a uvede ji svým komentářem, čímž ji dává celou do pomyslných uvozovek:

Ve městě Jehoo, kde vždycky je plno / a kde nikdo nezůstane, každý zná píseň o běhu světa, / píseň, co začíná takhle: (Brecht (a), 1963, 126)

Poté herečka začne zpívat. Je to další způsob, kterým Brecht vrství několik herních rovin.

Podobně lze chápat i situaci prodeje fiktivního slona Galy Gayovi v 9. scéně (Kantýna). Celou situaci musí vojáci Galy Gayovi „zinscenovat“ jako hru. Tuto hru uvnitř hry můžeme chápat jako „hru na prodávání neexistujícího slona“. Vojáci slona nemají a musí ho vytvořit. Udělají ho podobně, jako se vytvoří kůň pro masopustní průvod, pomocí přehození, masky a dvou mužů ukrytých pod maskou. Podobně naivisticky jsou obsazeny postavy a celá scénka odehrána. Je třeba, aby někdo sehrál postavu kupce. Voják Uriá osloví vdovu Begbickovou „Dělala byste nám kupce?“ (Brecht (a), 1963, 127) a vdova Begbicková se role ujme. Cílem tohoto naivismu a záměrné prostoty je podtrhnout názornost a zábavnost celého výstupu. Zároveň poukazuje na elementární herní principy, jako jsou *hra na... , maska, převzetí a ujmoutí se role*.

Ve výčtu postupů epického divadla nemůže chybět sumarizace děje. Se shrnujícím komentářem se v závěru 9. scény obrací voják Jesse k vdově Begbickové. Jeho promluva je jakožto poučení z prodeje neexistujícího slona určena Begbickové i divákům:

Co se tady totiž děje? Bere se pod lupu osobnost, zkoumá se charakter. Věcem se jde na kloub. (Brecht (a), 1963, 128)

Ve hře nechybí ani přímé oslovení publika. Galy Gay ve 4. scéně (Kantýna vdovy Begbickové) otevírá svou hru k publiku a obrací se k němu se svou promluvou. Posledním výrazným rysem epiky, který hra *Muž jako muž* obsahuje, je přiznané autorství. V INTERMEZZU předneseném vdovou Begbickovou na konci 8. scéně je explicitně uveden autor (původce) hry a jeho záměr:

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. (Brecht (a), 1963, 126)

Celá hra *Muž jako muž* je tak uvozena. Je shrnuto její poselství a akcentována její didaktická funkce. Pan Bertolt Brecht chce diváka poučit o možnosti ztráty identity v určitém typu společnosti.

Inscenace hry vyvolala v roce 1931 kritickou odezvu a Brecht byl nucen mnohé z epických postupů obhajovat jako záměrné.<sup>1)</sup> Podstatná je obhajoba herectví Petera Lorreho, který ztělesnil postavu Galy Gaye a kterému byla vytýkána mimo jiné epizodičnost. Brecht upozorňuje na záměrné budování postavy Galy Gaye z jednotlivých fází:

Vývin figury je bedlivě rozdělen do 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). (Brecht (a), 1963, 154)

Čtyři fáze zobrazení postavy nevycházejí jedna z druhé. Galy Gayova individualita je fragmentarizována do čtyř podob, což vyžadovalo po Lorreovi jiný druh herectví. Například u takto rozvržené postavy nelze vytvořit oblouk jejího vývoje, během kterého se postava postupně promění. Její vývoj, lépe řečeno proměna, probíhá ve skocích. Čtyři masky, to jsou čtyři podoby Galy Gaye, které je možné vnímat jako čtyři na sobě nezávislé individuality, jejichž pojítkem je typ člověka, který neumí říct ne.

V Poznámkách k veselohře „Muž jako muž“ Brecht obhajuje demonstrační podobu hry a herectví. Z Brechtových slov je zároveň patrné posílení divadelnosti a ludického principu:

Na rozdíl od dramatického herce /.../, dává herec epický své figuře před očima diváka vznikat tím, že ukazuje, jak se tato figura chová. Ze způsobu „jak se dát angažovat“, „jak prodat slona“, „jak vést proces“, však nevyplyne jediná neměnná figura, nýbrž figura, která se neustále proměňuje, figura, která se „způsobem, jakým se mění“, stává stále jasnější. (Brecht (a), 1963, 154)

### **vzestup a pád města mahagonny**

Poznámky, které mají osvětlit způsob inscenování a důvody použití epizodických postupů, napsal Brecht i po berlínském uvedení opery *Vzestup a pád města Mahagonny*.<sup>2)</sup> Poznámky konfrontující epickou a dramatickou formu divadla

obsahují schéma, v němž se Brecht snažil podat základní charakteristiku svého pojetí epického zobrazení. Toto provokativní schéma, které se stalo určujícím pro rozlišování dramatické a epické brechtovské formy divadla, vyvolalo řadu diskusí. Brecht je ale nechápe rigidně a extrémnost dělení na epickou a dramatickou formu utlumuje v poznámce ke schématu:

Toto schéma neukazuje absolutní protiklady, nýbrž pouze přesuny akcentů. Tak se může v průběhu sdělování dát přednost citové sugestivnosti nebo čistě rozumovému přesvědčování. (Brecht, 1984, 121)

Použití epizujících postupů v opeře, podnítilo Brechta i k přehodnocení ideje Gesamtkunstwerku a vedlo ho k radikálnímu oddělení jednotlivých složek inscenace. (Brecht, 1984, 122)

Ve schématu se Brecht zaměřuje předně na účinek, který má epická forma divadla vyvolat u diváka, a vysvětluje cíle použití epizujících postupů. Pro pojetí epického herectví či herectví užívajícího epizujících postupů jsou podstatné tyto charakteristiky:

Jednání je v epickém divadle nahrazeno vyprávěním. Cíle hry jsou didaktické. Vjemy diváka nejsou konečným efektem a cílem hry, nýbrž jejím prostředkem. Vjemy mají dovést diváka k poznání. Dramatická postava není chápána jako zobrazení člověka v poměru 1 : 1, herec se s postavou nemá ztotožnit, neboť člověk v epickém divadle je předmětem zkoumání. Události je nutné chápat jako historické, tedy změnitelné. Rovněž tak člověk je změnitelný a měnící se. Hra je nekauzální a lze ji, stejně jako postavu, fragmentarizovat. Každá scéna je uzavřeným celkem a může existovat sama pro sebe. Hra probíhá v křivkách a skocích. A na závěr je třeba dodat, že ideová východiska Brechtova schématu se opírají o marxistický názor; podle něhož je myšlení člověka určováno společenským bytím. (Brecht, 1984, 122)

## učit učice se

Je těžké posoudit, jaký podíl na Brechtově divadelní reformě máme přičíst Brechtovu dramatickému géniu a jaký jeho politickým aktivitám, studiu Marxových spisů, které se datuje od roku 1926 (Kundera, 1998, 17), a jeho marxistickému životnímu postoji. Pro jeho reformátorské východisko je jedno bez druhého nemyslitelné a neoddelitelné. Pro Brechtovo vědomé koncipování principů epického divadla jsou nejpodstatnější roky 1928–1930. Ještě v roce 1928, kdy uvedl slavnou *Třigrošovou operu*, uvažuje Brecht v intencích daného divadelního systému tehdejšího Německa. Ale hned v následujícím roce začíná četnými experimenty tento model překračovat. V roce 1929 píše první Lehrstücky, naučné hry pro žáky. V roce 1931 následuje dramatisace Gorkého románu *Matka*, která byla napsaná ve stylu naučných her a která byla inscenovaná herci dělnických amatérských divadel. Všechny Brechtovy pokusy proměnit stávající divadelní model směřují k aktivizaci obecnosti, k aktivnímu a angažovanému vztahu tvůrců (Brecht používal pojem producentů) ke společnosti, jejímiž zástupci jsou jednotliví diváci.

Nebýt zákazníkem rozhlasu, nýbrž měnit jej. Soudobému rozhlasu nemá „Let přes oceán“ sloužit k použití, nýbrž má jej měnit. Vyrůstající koncentrace mechanických prostředků stejně jako vyrůstající specializace ve vzdělávání – jevy, které nutno urychlit – si žádají posluchačovy vzpoury, jeho aktivizace a jeho opětného dosazení jakožto producenta. (Brecht, 1984, 138)

V neposlední řadě Brecht překračuje oblast estetiky a přiřazuje umění novou funkci. Tato funkce je jejich novum a hybatel. Brecht ve svých experimentech přiřazuje umění funkci společensko-politickou a předně didaktickou. Odtud pak pramení potřeba proměnit do té doby daný model divadelního představení. Theodor W. Adorno o Brechtově novém pojetí vztahu umění a společnosti píše:

/.../ didaxe do vedla k dramaturgickým inovacím, které svrhly zvetšelé psychologické a intrikové divadlo. V jeho hrách nabyly teze zcela jiné funkce,

než byla ta, kterou obsahově znamenaly. Staly se konstitutivními, razily antiiluzivní podobu dramatu a přispěly k rozpadu jednoty významové souvislosti. Toto, nikoli angažovanost, vymezilo jejich kvalitu, ale tato kvalita se nedá od angažovanosti odloučit, angažovanost se stává jejich mimetickým prvkem. (Adorno, 1997, 322)

Naučné hry (Lehrstücke) měl exaktností holdující Brecht potřebu oddělit od značně tradičních divadelních her (Schaustücke). Tvoří celek her, které na sebe navazují. Liší se od ostatních her, Schaustücke, především tím, že jsou určeny účinkujícím, producentům. (Kundera, 1998, 45) V pojmenování her určených k učení zdůrazňuje Brecht poznávací a didaktickou funkci divadla, možnost divadelní hrou učit a učit se skrze hru – ve smyslu učení se ze zobrazovaného a zároveň skrze zobrazování samotné, učit se hrou, hraním. Brecht v rozhovoru s francouzským překladatelem Paulem Abrahamem v roce 1956 o naučné hře *Opatření* říká:

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

Abraham: A k čemu pak?

Brecht: K hraní. K hraní mezi sebou. /.../ Pro pár chlapců, kteří si dají práci a secvičí to. Každý z nich musí přecházet z role do role. /.../ Pod touto podmínkou se smí do diskuse vmístit každý a dochází konečně k poznání – praktickému poznání – toho, co je dialektika. (Kundera, 1998, 47)

První z šestice naučných her *Let přes oceán* (s podtitulem „rozhlasová naučná hra pro chlapce a děvčata“ a s původním názvem *Let Lindberghů*), na které spolupracovali Elizabeth Hauptmannová a Kurt Weill, byla uvedena školní mládeží na festivalu v Baden-Badenu 27. 7. 1929. Part pro rozhlas byl přednášen zpěváky a orchestrem, kteří byli umístěni v levé části jeviště. Part letců předváděli posluchači, to znamená školní mládež, která stála v pravé části jeviště s partiturou v ruce. Brecht svůj didaktický záměr komentuje slovy:

Let přes oceán je bezcenný, pokud se na něm neškolíme. Nemá uměleckou hodnotu opravňující k provedení, pokud nemá za účel toto školení. Je to

objekt výuky a má dvě vrstvy. /.../ Druhá vrstva, pedagogická (part letců), je text pro cvičení: ten, kdo cvičí, je posluchačem jedné textové vrstvy a mluvčím vrstvy druhé. (Brecht, 1984, 137)

V navazující *Badenské naučné hře o srozumění*, na které s Brechtem spolupracovali Slatan Dudow, Elizabeth Hauptmannová a Paul Hindemith, „se publikum učilo během hry. ‚Předzpěvák‘ pro něj předříkával věty, promítaly se i noty.“ (Kundera, 1998, 45) Postava mluvčího naučného chóru provázela dějem diváky i herce. Mluvčí reportážně popisuje děj:

Nad chladnoucími těly se zkoumá, zdali

Je běžné, že člověk pomáhá člověku. (Brecht, 1984, 143)

Načež následuje 3. scéna nazvaná „Průzkum, zdali člověk pomáhá člověku“. Jindy mluvčí užitím rozkazu poukazuje k událostem: „Pohleďte na mrtvé!“ (Brecht, 1984, 147) Mluvčí užívá výhradně časového přítomku, čímž recepci vyprávění přibližuje recepci blízké při zobrazení jednáním postav. Vypráví o události, která se odehrává *tady a teď*.

V *Badenské naučné hře* Brecht nabourává tradiční chápání dramatické postavy. Dramatickou postavu (zřetivší se montéry) odosobňuje, fragmentarizuje, devaluje do funkce předmětu zkoumání nebo loutky, která mu slouží k demonstraci. Cílem Brechta ale není popřít tradiční princip zobrazování dramatické postavy. Brecht ji pouze ke svému sdělení nepotřebuje. V případě montérů již nelze mluvit o dramatické postavě, ale o roli (partu), kterou Brecht buduje s ohledem na názornost a demonstrativnost příkladu. Tři zřetivší se montéři říkají:

Víme, že zemřeme, ale

Víš to ty?

Slyš tedy:

Umřeš bezpodmínečně.

Život ti bude vyrván

Výkon ti bude škrtnut



Zemřeš sám pro sebe.

Nikdo si toho nevšimne.

Zemřeš s konečnou platností

A tak musíme zemřít i my. (Brecht, 1984, 146-147)

V roce 1930 napsal Brecht ve spolupráci s E. Hauptmannovou a K. Weillem školní operu *Kdo říká ano* a inscenoval ji v Berlíně s žáky základní školy. Podle reakcí žáků, kteří nebyli spokojeni s vyzněním příběhu, dopsal hru *Kdo říká ne*. Vznikl tak nový celek, v němž se obě hry vzájemně doplňují a vysvětlují, aniž by upíraly jedna druhé oprávněnost sdělení. Můžeme je chápat jako vzájemné zrcadlení protilehlých pólů, zachycení dialektické protikladnosti a dialogičnosti, v nichž se jednotlivé postoje a činy nepopírají, ale relativizují uvedením do vztahů.

První z oper napsal Brecht na základě japonské nó-hry *Taniko*. Zobrazuje příběh chlapce, který se rozhodne odejít s výpravou do hor, aby přinesl nemocné matce ze vzdáleného města lék. Sám je však pro výpravu příliš slabý a během cesty zkolabuje. Ohroží tím úspěch celé výpravy a ostatní účastníci se musí rozhodnout, jak se vůči chlapci zachovat, zda ho obětovat, či nikoliv.

Obě hry jsou rezervoárem epických postupů. Nejvýraznější je ni méně simultaneita. O tom svědčí již sám fakt, že Brecht doplnil původně samostatnou hru *Kdo říká ano* o variantu *Kdo říká ne*.

Brecht žákům předepisuje prostorovou simultaneitu v poznámce k 1. scéně:

Učitel v prostoru 1, matka a chlapec v prostoru 2 (Brecht, 1984, 154)

Nejnápadnější je pak simultaneita v chápání postavy/role, v jejím jednání, ve fragmentarizaci subjektu. V 1. scéně chlapec, matka a učitel sdělují, že chlapec podnikne cestu do hor. Každý sám za sebe a přitom společně, simultánně, popisují budoucí děj. Brecht jejich postoje naznačuje v zápisu promluv, kde chlapec mluví v 1. osobě a matka s učitelem používají osoby třetí:

Podniknu (podnikne) tu nebezpečnou pouť  
a z města za horami

Přinesu (přinese) ten lék a pokyny

Na tvoji (moji, její) nemoc. (Brecht, 1984, 155)

Podobně tři studenti mluví v 1. osobě a objektivizující velký chór užívá osoby třetí:

Zeptáme se ho (zeptali se ho), zdali žádá

Abychom se vrátili (aby se vrátili) kvůli němu

Ale i když to bude chtít

Nevrátíme se (nevrátí se)

Nýbrž ho necháme (nechají) ležet a půjdeme (půjdou) dál. (Brecht, 1984, 156)

Subjekt, ve smyslu zobrazení člověka v poměru 1 : 1, zde neexistuje. Postava nebo spíše role je objektem zkoumání, pomocí kterého se demonstruje myšlenka hry.

Postupy jako sebe prezentace postavy a prezentace děje, které si Brecht ověřil již ve hře *Muž jako muž*, jsou obsaženy i v těchto školních operách.

Učitel: Jsem učitel. Mám ve městě školu a jednoho žáka, jehož otec je mrtev. Má už jen matku, která se o něho stará. Teď jdu k nim, abych se s nimi rozloučil, neboť záhy se vydám na cestu do hor. U nás totiž vypukla epidemie a ve městě na druhé straně hor bydlí několik velkých lékařů. *Zaklepe na dveře*. Smím vstoupit? (Brecht, 1984, 154)

Také zde nalezneme uvozující komentář velkého chóru, ve kterém je sděleno, co která postava právě udělá:

Velký chór: Matka však řekla:

Matka: Nemám už sílu.

Musí-li to být

Jdi s panem učitelem. Ale rychle se vrať. (Brecht, 1984, 155)

Půl roku po uvedení školních oper *Kdo říká ano* a *Kdo říká ne* přichází Brecht s problematickou agitkou *Opatření*. Brecht byl komunisty kárán pro její ideologický

obsah: čtyři komunističtí agitátoři obětují mladého soudruha, který svou nezkoušeností a naivitou způsobil komunistickému hnutí velké lidské ztráty. Z dnešního pohledu je tento problém relativizován již samotnou nepřiměřeností a umělostí zobrazovaného příkladu. A pravděpodobně tato umělost přináší další z podstatných rysů brechtovské epické dramatiky. Celá hra je totiž rámcována situací soudu. Čtyři agitátoři se přiznají k zabití mladého soudruha a volají po soudu kontrolního chóru. Ten vyzve agitátory, aby předvedli, jak se co stalo a proč. Tím je otevřena hra na *Opatření*. Situace soudu je Brechtova oblíbená, umožňuje demonstrace, zpomalené opakování, tak aby bylo možné si dobře všimnout jednání postav. Agitátoři otevírají každou scénu jako demonstraci minulé události, jako *hru na...* V 1. scéně (Učení klasiků) řeknou:

*Zopakujeme ten rozhovor. Postaví se tři proti jednomu. Jeden ze čtveřice představuje mladého soudruha.* (Brecht, 1984, 165)

Ve 2. scéně (Výmaz):

*Zopakujeme tuto událost. Jeden ze čtyř agitátorů představuje vedoucího stranické odbočky.* (Brecht, 1984, 165)

Ve 3. scéně (Kámen):

*Ukážeme to. Dva agitátoři představují kulie: uvážou na kůl lano a táhnou za lano přes ramena. Jeden představuje mladého soudruha, druhý dozorce.* (Brecht, 1984, 167)

Dialog soudce (zde Kontrolního chóru) se souzeným (Čtyři agitátoři) umožňuje rekapitulaci děje, dohady, posuzování možností a východisek, zdůvodnění jednání. Skrze tento zpětný pohled na událost je epickou formou událost zobrazena.

Demonstrativní charakter při posouzení opakovaného děje umožňuje obměny v obsazení role zabitého mladého soudruha. Brecht v poznámce Návěst „Opatření“ doporučuje:

Každý ze čtyř herců by měl dostat příležitost ukázat jedenkrát chování mladého soudruha, proto by měl každý herec hrát jednu ze čtyř hlavních scén s mladým soudruhem. Předvádějící (zpěváci a herci) mají za úkol učit učice se. (Brecht, 1984, 179)

Poslední ze šestice Lehrstücků napsaných před Brechtovým exilem v roce 1933 byla didaktická hra *Výjimka a pravidlo*. Spolupracovali na ní Emil Burri a Elisabeth Hauptmannová. Tato hra nevykazuje již tolik vypjatého experimentování jako hry předchozí. Užitím epických postupů je však příkladná. Na prvním místě je třeba uvést prolog a epilog. Ty hru o vykořisťovateli (obchodníkovi) a vykořisťovaném (kulim) rámcují a vytvářejí tak model hry ve hře.

Brecht v Prologu herců vyzývá diváky, aby přijali jeho poetiku epického divadla a princip zcizení:

Dovíte se nyní o historii  
Jedné cesty! Podnikli ji  
Jeden vykořisťovatel a dva vykořisťovaní.  
Pozorně si všimněte chování těchto lidí:  
Chápejte je jako odcizené, byť ne cizí,  
Nevysvětlitelné, byť obvyklé.  
Nepochopitelné, byť je pravidlem.  
I nejdrobnějšího, zdánlivě jednoduchého děje  
Všimněte si s nedůvěrou! Zkoumejte, zdali je nutné  
Zvláště to, co je běžné!  
Prosíme vás výslovně: nechápejte to  
Co se neustále přihází, jako přirozené!  
Neboť nic nesmí být nazváno přirozeným  
V této době krvavých zmatků  
Nařízených nepořádků, plánovitě zvůle  
A odlidštěného lidstva, aby nic  
Nevypadalo jako nezměnitelné. (Brecht, 1984, 182)

Herci končí hru epilogem, v něm se opět shrnuje poetika epického divadla.  
Herci se obracejí přímo k divákům:

Tak končí  
Historie jedné cesty.  
Slyšeli jste a viděli jste.  
Viděli jste to, co je běžné, co se neustále přihází.  
Ale my vás prosíme:  
Co není cizí, chápejte jako odcizující!  
Co je obvyklé, chápejte jako nevysvětlitelné!  
Co je běžné, má vás udivit.  
Co je pravidlem, odhalte jako zlořád  
A kde jste odhalili zlořád  
Tam se postarejte o nápravu. (Brecht, 1984, 195)

Epilogem je divák vyzván k akci již mimo prostor divadla. Brecht jím překračuje estetickou funkci umění a doznává, že hra má jiný cíl, než je zobrazení odehrané události. Cílem je skrze toto zobrazení dojít k divákovu uvědomění si sociálně-politických souvislostí. Tím je hra naučná. Je to politická škola hrou. Názvy jednotlivých scén hry: 1. Běh o závod v poušti, 2. Na konci velmi frekventované ulice, 3. Vůdce je na stanici Han propuštěn, 4. Rozhovor v nebezpečné krajině, 5. U dravé řeky, 6. Nocování, 7. Rozdělená voda, 8. Píseň o soudech, 9. Soud – definují základní situaci scény. Jsou zkratkou události, kterou scéna znázorňuje. Označují onen výsek z celkové události, který je nutný pro pochopení smyslu vyprávění příběhu. Nejvýrazněji připomínají titulky němého filmu. Situace, které jsou jen drobným výsekem události, jsou vybrány pro názornost a demonstrativnost jako exemplum.

I v této hře využil Brecht soudní situace, která umožňuje rekapitulaci děje. 9. scéna Soudu přináší nový pohled na zobrazenou událost, která de facto skončila v 7. scéně. Hra o *Výjimce a pravidlu* ovšem pokračuje dál. Brecht se nemiřuje s jednoduchým zobrazením. Dává tak najevo, že samotné zobrazení události pouhým herním jednáním nestačí k zobrazení problematičnosti události. K té patří i její reflexe. Brecht takto problematizuje možnost vnímání

a porozumění událostem ve světě. Znesamozřejměje je tím, že je situace zobrazena několikerým hercovým jednáním a vyprávěním.

V 6. scéně Nocování, v okamžiku kupcova rozhodování o tom, jak se má zachovat ke kulimu, rekapituluje kupec kuliho jednání a dosavadní cestu pouští, zvažuje důvody kuliho jednání. Pro ten účel rekapituluje jednotlivé situace, které viděli i diváci. Vzniká tak druhá vrstva vnímání události, a to čistě z pozice kupce. Divák má možnost srovnání, posouzení. Tato rekapitulace je, podobně jako když listujeme v knize, jednou z podob „zpětného listování ve vyprávěním“, jehož divadelní podoby Brecht hledal. O potřebě *zliterárnění divadla* psal Brecht v Poznámkách k „Šestákové opeře“. Zliterárněovat divadlo pro něj znamenalo „ztvárněné“ prokládat „formulovaným“. Vedle zpětného listování, které umožňuje srovnání, uvádí Brecht mezi možnostmi takového zliterárnění divadla například i poznámku pod čarou. (Brecht (a), 1968, 200) K naučným hrám lze přiřadit i často opomíjenou hru *Horáti a Kuriáti*, kterou Brecht napsal již v exilu v letech 1934 a 1935. Nazval ji Schulstückem (školní hrou). (Kundera, 1998, 57) Zobrazuje napadení malého státu Horátů velkým státem Kuriátů. Můžeme ji chápat jako exemplum chování napadeného národa a návod, jak se lstí ubránit agresorovi. Hra pochopitelně souvisí s expanzivní politikou nacistického Německa.

Stejně jako v operách *Kdo říká ano* a *Kdo říká ne* je v ní jevištní prostor rozdělen na dva prostory herní. Chóry zastupující oba státy (města) jsou přítomny na jevišti po celou hru. Jednotlivé akce bojovníků, zvláště Horátů, obsahují akrobatické či varietní výkony. Bojovník například „položí kopí přes trhlinu a ručkuje po něm na druhou stranu“, „provede skok o tyči do dálky“, „přejde po horském hřebenu a kopím udržuje rovnováhu“. (Brecht (a), 1959, 79) Bitva je zobrazena jako sportovní utkání a je komentována Chóry jako sportovní událost. Komentář je charakteristický svou věcností. Brecht usiluje o zvláštní druh exaktnosti. Záměrná absence emočního prvku vyvolává paradoxně estetický účinek. V této hře Brecht využil své znalosti čínské divadelní kultury a v Pokynech pro herce navrhuje:

1 – Podle zvyklosti čínského divadla mohou být armády naznačeny praporky, které mají vojevůdcové na dřevěné liště na šíji. /.../ Herci naznačují

zničení svých armád tím, že s velkým gestem vytáhnou z listy určitý počet praporek a zahodí je. /.../ 2 – Krajina je přesně vymezena na podlaže jeviště. Herci vidí stejně jako diváci nakreslenou řeku nebo údolí. Na stoupající podlahu jeviště lze postavit dekoraci, celé bojiště, lesy do výše kolen, praporky atd. (Brecht (a), 1959, 85)

Ve stylu didaktických her, ovšem pro dospělé herce, byla v roce 1931 napsaná i dramatinizace Gorkého románu *Matka*. Nicméně Brecht neměl na mysli herce profesionálních divadel. Po boku hlavní představitelky Heleny Weigelové stáli na jevišti herci berlínských dělnických amatérských divadel.

Německé dělnické ochotnické divadlo se rozvíjelo na počátku 30. let. Za svůj úkol si kladlo politickou propagandu. Jedním z nejrozšířenějších žánrů byly tzv. litmontáže, divadelně ilustrované politické argumenty a teze. Představení vreholila skandovanými hesly. Ve stylové rovině toto divadlo, překračující oblast umění do politiky, akcentovalo názornost, demonstrativní styl, ostrost, plakátovost. Obracelo se přímo k divákovi. (Reich, 1964, 42–43)

V Poznámkách k „Matce“<sup>29</sup> Brecht cituje z kritik berlínského a newyorského uvedení (1931 a 1935). Ať už byla odezva kladná či záporná, kritici shodně poukazují na mimoumělecké cíle inscenace. Píší o semináři taktiky třídního boje od roku 1905 do roku 1917, o zpravodaji, o metodě naivní jako čítanka, o zdramatizované lekci, traktátu podaném divadelními prostředky, o kázání prostřednictvím hry, propagační hře, realismu zvláštního druhu, propagandistické štvavosti, která je působivější než projevy a novinové články, poučování. (Brecht (a), 1963, 316–322)

Někteří kritici si uvědomovali problém hodnocení agitačního divadla prostředky tradiční estetiky. Všimají si, že Brecht nesleduje cíle básnické, nýbrž čistě politické, a jeho hra se proto nedá hodnotit esteticky, nýbrž jedine politicky. (Brecht (a), 1963, 316–322) Ale i tento postoj kritiky je problematizován faktem, že se, alespoň podle Brechtových slov, berlínské dělnické publikum dobře bavilo. (Brecht (a), 1963, 315) Tato skutečnost navrácí politickou agitku do sféry umění a jeho estetického hodnocení.

## modelová pouliční scéna

Svou vizi epického divadla v nejprostší modelové podobě zformuloval Brecht ve stati *Pouliční scéna základní model scény epického divadla* z roku 1938.<sup>30</sup> Jako příklad epického divadla posloužila Brechtovi každodenní situace na ulici, kde došlo k automobilové nehodě. O události podává očitý svědek nehody, modelový příklad brechtovského epického herce. Podobně modelový popis epického divadla Brecht zpracoval v básni *Každodenní divadlo* (*Über alltägliches Theater*) z roku 1935. Zatímco Pouliční scéna je napsaná formou studie, Každodenní divadlo je básní shrnujícího charakteru. Brecht v ní vyzývá herce-umělce, aby obrátili pozornost k událostem divadelního charakteru v běžném životě a skrze tuto inspiraci sblížili divadlo se současností. Ke každodenním hercům, jako jsou sousedka, ukazující chování majitele domu, nebo opilec, předvádějící kázajícího kněze, přiřazuje Brecht svědka pouliční nehody a popisuje, jakým způsobem a za jakým cílem napodobuje účastníky nehody, ve stejném duchu jako v Pouliční scéně. V letech 1939–1955 rozpracoval Brecht teorii epického divadla rovněž i v dialogických studiích *Kupování mosazi* (*Der Messingkauf*).

Modelovost příkladu Pouliční scény umožňuje Brechtovi formulovat principy epického divadla názorně a návodně. Předně nazývá epického herce demonstrátorem. Demonstrátor je ten, kdo ukazuje, názorně předvádí jednání určité postavy, na rozdíl od herce, který „hraje roli či ztělesňuje postavu“ a „vydává se za ni“. (Pavis, 2003, 170)

Brecht se snaží zdůraznit distanci mezi demonstrátorem a předmětem zobrazení, jímž je jednání postavy. Na rozdíl od herce se demonstrátor s postavou neztotožňuje. Postavu můžeme chápat i jako jakousi masku od demonstrátora oddělitelnou, o které demonstrátor podává zprávu.

Demonstrátor ve své demonstraci zpřítomňuje jednání, které se odehrálo v minulosti. To, co přihlížející diváci vnímají v situaci *ted a tady*, je zpřítomnění minulého jednání. Tím se Brecht opět negativně vymezuje vůči ztotožnění se herce s rolí, vůči úplnému přetělesnění<sup>31</sup> a nápodobě, ke které v situaci *ted a tady* zákonitě dochází. Brecht chce, aby jednání postav, které by dramatická forma divadla zobrazila jako přítomnou událost lidským jednáním, při

kterém se herec ztotožní s postavou (napodobuje jednání postavy), demonstrátor zpřítomnil, aniž by minulost děje zobrazované události zastíral.

Brechtův demonstrátor je autorem celého výstupu. Je si vědom toho, jak událost dopadne. Brecht v *Malém organonu* říká, že epický herec „už na začátku a uprostřed zná konec“. (Brecht, 1958, 107) V tomto smyslu se demonstrátor vztahuje k demonstrované události jako k celku:

Rozbíraje takový gestický materiál, zmocňuje se herec postavy tak, že se zmocní „fábule“. Teprve od ní, od uzavřené celkové události, je s to – jakoby skokem – dojít ke své konečné postavě, která v sobě uchovává všechny jednotlivé rysy. (Brecht, 1958, 114)

Díky vědomí celku události může demonstrátor své demonstrování kdykoliv přerušit, vrátit nebo je naopak posunout kupředu. To umožňuje i sama epičnost, kterou lze „tak říkajíc rozstříhat nůžkami na jednotlivé kousky“ (Brecht, 1958, 30), přičemž její jednotlivé části si zachovávají dílčí celistvost, nepozbývají smysl a tím možnost přinášet sdělení. Názornost takto přerušované demonstrace přirovnává Brecht k zpětnému listování v knize, při kterém se čtenář vrací, aby si připomenul předchozí události. Demonstrace jako zobrazení jednání postav má proto nutně fragmentární charakter. Demonstrátor v ukázkách zpřítomňuje jednání postav nápodobou, ale ztotožňuje se s nimi jen do té míry, aby demonstroval určité jednání nebo dokonce výsek tohoto jednání.

Událost je v Pouliční scéně demonstrátorem komentována a uvozena vyprávěním. Tento komentář poukazuje na minulostní charakter události, zároveň ji uvádí do vztahu k přítomnosti, v určitém smyslu ji tak zpřítomňuje jako citaci minulosti. Komentář proměňuje zobrazení děje z dramatické *ich-formy*, kdy herec jedná za postavu, do odosobněné a objektivující epické *er-formy*, kdy demonstrátor jedná sám za sebe a postavu cituje jako třetí osobu. Podle Pavise je jednání „modalizováno jednáním a situací vyprávěcího.“ (Pavis, 2003, 214)

Brechtův demonstrátor provádí selekci jednání postavy, ukazuje jen to, co je pro vylíčení události třeba. Používá k tomu herecké a herní postupy, jako jsou stylizace nebo nadsázka. Tento postup je založen na znázorňování skutečnosti zjednodušenou formou, redukcí na základní rysy, které pomáhají zdůraznit

hlavní schéma. (Pavis, 2003, 389–390) Ovšem touto selekcí vyjadřuje demonstrátor svůj vztah k demonstrované události a zvrtně – vztah, jaký zaujímá k demonstrované události, určuje, kterou její část zdůrazní, kterou potlačí, kterou zopakuje apod.

Brecht po herci požaduje, aby si uchoval kritický odstup od zobrazovaného. Tento kritický odstup, který zaujímá vůči demonstrované události, je nutné chápat ve smyslu empirickém, zkoumajícím nebo prověřujícím. Není odděleností. Teprve odstup od zobrazovaného navozuje vztah k zobrazovanému. Brecht *zaujetí postoj* k události chápe jako základní podmínku epického herectví:

/.../ očitý svědek dopravní nehody demonstruje houfu shromážděných lidí, jak k neštěstí došlo. Kolemstojící třeba událost neviděli nebo jen nesouhlasí s jeho názorem, „vidí ji jinak“. (Brecht, 1958, 50)

Brechtovo „vidí ji jinak“ zdůrazňuje demonstrátorův postoj. Jak demonstrátor situaci vidí, co si o ní myslí, má být zahrnuto do demonstrace. Tím Brecht otvírá prostor pro diskusi a diskutabilní charakter epického zobrazení události. Vztah demonstrátora k události má vyvolat diskusi diváků, kteří potenciálně událost „vidí jinak“. Také požadoval od herce, aby se aktivně podílel na vzniku inscenace jako spoluautor, partner autora, režiséra, scénografa a hudebníka, jako spoluodpovědný za vznik inscenace. Chtěl po herci, aby si všiml svých pochybností, nepochopení hře, citových pochodů, které měl během prvního čtení textu. Všechny tyto prvotní otázky mají být v hercově hře, demonstraci obsaženy. Přináležejí k hercovu osobnímu postoji.

Demonstrováná událost epického divadla zahrnuje dvě roviny. Zahrnuje situaci události, k níž došlo v minulosti a o které demonstrátor podává zprávu, a situaci demonstrátora, který posluchači (divákovi) událost demonstruje v přítomnosti. Podobnou dvojakost obsahuje demonstrováná událost samotná.

V demonstraci jde o událost (CO), o předmět zobrazení, a zároveň o vztah k ní (JAK), jakým způsobem je zobrazována. Stejně se v dvojím čase očitá demonstrátor. Jako demonstrátor veřejně vystupuje, je v situaci *ted a tady* před diváky, a zároveň při citaci, názorné ukázce jednání účastníků nehody, musí toto jednání zpřítomnit nápodobou, být demonstrovánou postavou, vzít na

sebe roli a alespoň částečně se přetělesnit. V demonstraci se tedy vyskytují oba zobrazovací principy – vyprávění a jednání postav.

Brechtova demonstrace tak získává jinou zobrazovací potenci. Ztrácí na kouzlu nápodoby, na magii zaklínadla „jako doopravdy“, zároveň otevírá prostor pro hlubší zobrazení vztahů a kontextů jednání, pro jejich vrstvení a prolétání. V neposlední řadě přiznává svou umělost, umělý, tedy stvořený svět hry (jako kdyby). V českém kontextu je často zcizující efekt interpretován pouze jako vystoupení herce z postavy, jako zrušení postavy. Opomíjí se fakt, že herec zcizujícím efektem pouze ruší jím vytvořenou demonstraci a nadále zůstává v pozici demonstrátora. A posledním podstatným rysem epického divadla z hlediska herectví je odlišné pojetí zobrazení postavy. Brecht k tomu říká:

/.../ demonstrátor odvozuje charakter svých postav jen a jen z jejich skutků. Imituje jejich skutky a umožňuje tím činit o nich závěry. /.../ Pro našeho pouličního demonstrátora zůstává charakter demonstrováného člověka veličinou, kterou nemá zcela určit. V jistých mezích může být takový a takový, to nic neznamená. Demonstrátora zajímají jeho vlastnosti, které mohou způsobit nehodu nebo jí zabránit. (Brecht, 1958, 54)

Brechtovi nejde o postavu, která by byla obrazem člověka, a už vůbec ne o postavu, která je věrnou kopií skutečnosti v poměru 1:1. Brecht chápe postavu dynamicky, pouze z hlediska jejího jednání, proto ji fragmentarizuje. Jejím sjednocovatelem je sociální typologie, nicméně o herecký typ Brecht neusiluje.

Výše popsané principy mají sloužit k tomu, aby divák vnímal zobrazenou událost jako zvláštní. Tím se má podnítit divákův zkoumající pohled na zobrazenou událost. Demonstrace má vzbudit tázání po smyslu události. V případě Pouliční scény jsou to otázky: Bylo nutné, aby byl jeden z aktérů zobrazené události zraněn? Co to způsobilo? Je nutné, aby se taková událost opakovala? Jak tomu zabránit? Tyto otázky mají přimět diváka k jednání již mimo prostor divadla.

Pokusila jsem se principy epického divadla popsat bez ideového i ideologického zaměření, aby bylo zřetelné, jakými prostředky dosahuje Brecht svého cíle a jaké kvality tyto prostředky jsou. Vyplývá z nich, skrze uvození a přiznání umělého konstruktivního divadelního fikce, i posílení divadelnosti a ludického principu.

## fauefekt

Zcizení, zcizující (zcizovací) efekt, V-effekt, Verfremdungseffekt je klíčovým pojmem Brechtovy divadelní reformy. Jedná se o epizující postup (postup umožňující epické zobrazení). Zcizení od zobrazené události může být vytvořeno na úrovni všech složek divadelního představení. Jednou z jeho podob je zaujmutí distančního vztahu, odstupu od hercem zobrazeného jednání postavy. Při definování svého zcizujícího efektu uplatňuje Brecht literárně-estetické východisko Šklovského a jeho metodu *ozvláštňení*.

Viktor Šklovskij se teorií metody ozvláštňení chtěl vyhranit vůči názorům, které, zahlceny vlivem pozitivistických věd z konce 19. a počátku 20. století, chápaly umělecké zobrazení skutečnosti jako zdroj poznání. Vycházel ze skutečnosti, že člověk na základě ekonomických zákonů v procesu poznávání tenduje k zobecnění, ke zrychlenému, zautomatizovanému vnímání a mluvení (např. nedoposluhávání a nedořikávání slov). Uvědomil si, že princip automatizace je zcela protichůdný užití řeči v umělecké tvorbě. Estetické postupy v umění zabraňují zautomatizovanému vnímání ozvláštňením vnímané skutečnosti a znesnadněním formy. Pro proces poznávání je automatizace naopak východiskem. Šklovskij chápe pojem ozvláštňení jako vytržení z navyklého, neuvědomělého, zautomatizovaného vnímání skutečnosti. Cílem umění je podle něj „dát pocit věci jako faktů vidění, nikoli faktů poznání; metoda umění je metoda ‚ozvláštňení‘ věci a metoda znesnadnění formy.“ (Šklovskij, 1948, 15)

Z této koncepce vychází Brecht, když chce ukázat jednání a událost jako nesamozřejmé, zvláštní a pozornosti hodné. Chce, aby divák vnímal jednání postav z odstupu, to jest nedůvěřivě, zkoumavě, kriticky. Proto má herec zobrazovat postavu tak, aby její jednání bylo vnímáno jako ne-samozřejmé. Aby bylo divákovi patrné, že postava nějakým způsobem jednala a rozhodovala se a že mohla jednat a rozhodnout se i jinak.

Umělec se snaží na diváka působit cizí, ba překvapivě. Dosahuje toho tím, že sama sebe a své produkce pozoruje s odstupem. Tak se věci, které předvádí, znevšedňují. Každodenní věci pomocí tohoto umění přestávají být něčím samozřejmým. (Brecht, 1958, 41)

Cílem zcizení (ozvláštnění) je učinit nápadné to, co by divák mohl vnímat jako samozřejmé a přirozené, nechat „vystoupit zákonitosti příčiny a následku“ jednání (Brecht, 1958, 31). Tím má být jednání postav historizováno, zobrazeno jako událost, která je podmíněna prostředím, sociálním postavením a časovými okolnostmi. Brecht předpokládá, že poznání těchto okolností a jejich svobodné vysvětlení umožní jejich řešení. (Brecht, 1958, 38)

Je třeba ještě zdůraznit, že brechtovský herec nezcižuje od zobrazované postavy, ale od zobrazovaného jednání postavy, čímž se Brecht dostává paradoxně k samotnému jádru dramatické kultury, k původnímu významu slova drama. Požadavkem zachovat si odstup od jednání postavy navazuje zároveň Brecht na diderotovskou tradici hereckého paradoxu.

Svou teorii poprvé formuloval ve statích *Zcizující efekty v čínském hereckém umění* (Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst) z roku 1936 a *O čínském divadle* (Über das Theater der Chinesen) z roku 1935, kde na příkladech herectví čínského herce Mej Lan-fanga poukazuje na herecké postupy epického divadla.

## odbočka nejen k diderotovi

Denis Diderot jako první formuloval základní ontický problém herectví, dvojí existence herce ve hře. Diderot tvrdí, že herec

/.../ i ve chvíli, kdy vás vzrušuje, se sám poslouchá a veškerý jeho talent netkví v tom, že cítí, jak vy předpokládáte, nýbrž že tak pečlivě znázorňuje vnější známky citu, že vás tím oklame. /.../ pláče jako nevěřící kněz, který káže o Kristově utrpení; jako svědce u nohou ženy, kterou nemiluje, ale snaží se ji obalamutit; jako žebrák na ulici nebo u kostelních dveří, který vás proklíná, když se vzdal naděje, že vás dojme; nebo jako nevěstka, která nic necítí, a přitom vám omdlévá v náručí. (Diderot, 1983, 170)

Pro Diderota je postava v duchu Horatiovy poetiky, z níž po vzoru klasicistů vycházel, ideálním shrnujícím zobrazením člověka, trestí určitého lidského typu a herec znázorňuje její vnější znaky, jako by postava (*persona*) byla jen vzezřením, vnějším atributem člověka, tváří nebo maskou od herce oddělitelnou. Plně se s ní neztotožňuje. Kdyby to udělal, nebyl by schopen ji dál tvořit, ztratil by se v ní. Herec si uchovává vědomí hry, kterou tvoří.

Poněkud mechanická představa Diderotova podnítila vznik dvou hereckých koncepcí: herectví prožívání a herectví představování. Pro nás je však podstatné Diderotovo pojetí herce jako tvůrce hry. Podstatou hry je zdvojení, dvojí existence herce ve hře. Eugen Fink ve své fenomenologické studii *Oáza štěstí* upozorňuje na nutnost „rozlišit mezi reálným člověkem, jenž si ‚hraje‘, a mezi člověkem v roli uvnitř hry“ (Fink, 1992, 22), na dialektickou spjatost skutečnosti a jejího zrcadlení:

Hraní je skutečné chování, jež zároveň v sobě zahrnuje „zrcadlení“, totiž herní chování podle rolí. (Fink, 1992, 31)

Ve smyslu Diderotova popření úplné proměny herce v postavu mluví Miroslav Rutte v knize *O umění hereckém*, když poukazuje na hercovu nutnost „stále štěpiti svou představivost na tvůrčí a pozorující, na intuitivní a kritizující“. (Rutte, 1946, 23) Tuto hercovu schopnost rozštěpit svou představivost učinil Brecht základem své koncepce epického herectví. Pozorující a kritizující představivost nepopírá, naopak vyzdvihuje ji jako nedílnou součást každé hry. Nechce, aby herec předstíral, že mluví za postavu, nýbrž po něm chce, aby zveřejnil fakt, že se roli naučil.

Jednání herce na jevišti má být, podle Brechta, pravdivé v tom smyslu, že herec nemá zastírat, že se roli naučil, že mluví za postavu, že není onou postavou, ale pouze ji demonstruje. Brecht po demonstrátorovi z Pouliční scény požaduje použití:

/.../ techniky, s níž může reprodukovat tón řeči toho, koho demonstruje, s jistotou rezervoů, s odstupem (tak, aby divák mohl říci: ‚Rozčiluje se – nadarmo, příliš pozdě, konečně‘ atd.) Zkrátka: herec musí zůstat demonstrátorem;

musí toho, koho demonstruje, reprodukovat jako cizí osobu, nesmí při svém výkonu zcela setřít to, že „on udělal to, on řekl to“. Nesmí dopustit, aby se beze zbytku přeměnil v osobu, kterou demonstruje. (Brecht, 1958, 56)

Zcizení, odstup od role může existovat pouze v situaci dialogu, v dialogickém vztahu herce k roli, kterou vytváří, nebo ve vztahu autora k svému textu. O dvojí podobě herecké existence na jevišti se Brecht zmiňuje v *Malém organonu*, kde definuje podvojnou hereckou situaci na příkladu amerického představitel Galilea, herce Charlese Laughtona:

To, že herec stojí na jevišti v dvojí podobě, jako Laughton i jako Galilei, že ukazující Laughton nemizí v ukazovaném Galileovi, a to také tomuto způsobu hraní dalo název „epický“, neznamená konečně víc, než že se skutečný, profánní proces už nezastírá – na jevišti přece opravdu stojí Laughton a ukazuje, jak si Galilea představuje. (Brecht, 1958, 106)

## slavný mej

V roce 1935 měl Bertolt Brecht možnost shlédnout moskevské pohostinské vystoupení nejslavnějšího čínského herce divadla ťing-si ve dvacátém století, představitel ženských rolí, Mej Lan-fanga.

Vystoupení bylo druhým zahraničním turné souboru Pekingského divadla. Brecht viděl v živém vystoupení Mej Lan-fanga pouze jedenkrát. Mohl vidět některou ze tří inscenací, které byly součástí Mej Lan-fangova repertoáru, *Oviněná milostnice*, *Král loučící se se svou milostnicí*, *Duhový průsmyk*. (Kalvodová, 2003, 224)

Byl zároveň přítomen setkání ruských umělců s Mej Lan-fangem ve Vsesvazové společnosti pro kulturní styky. Tohoto semináře se zúčastnili představitelé ruské divadelní moderny a avantgardy včetně K. S. Stanislavského, V. Mejercholda nebo S. Ejzenštejna. Mej Lan-fang předváděl své mistrovství bez tradičního divadelního kostýmu, v civilním oděvu. Brechta zaujala názornost

oddělení herce (zobrazujícího) a postavy (zobrazovaného). (Kalvodová, 2003, 250)

Brecht si na herectví Mej Lan-fanga všímá odstupem od postavy, schopnosti „pozorovat sám sebe“. (Brecht, 1958, 41) Tento postup nazývá „umělým a uměleckým aktem sebeodcizení“. (Brecht, 1958, 41) Dále Brecht upozorňuje na hercovu vědomou práci s gestem a píše o něm: „vede je, zkouší je, nakonec je snad i pochvává.“ (Brecht, 1958, 40) Práce s vnější znakovostí umožňuje Brechtovi ukázat rozdíl mezi demonstrativním charakterem čínského herectví a herectvím psychologického prožívání:

V okamžicích hlubokého vzrušení představované osoby dá si umělec mezi rty pramen vlasů a překousne je. Ale je to ritus, jakákoli erupivnost tomu chybí. Jde jasně o opakování události jiným člověkem, o líčení, ovšem skrz naskrz umělecké. Umělec ukazuje: tento člověk je zbaven smyslů, a naznačí vnější znaky takového stavu. (Brecht, 1958, 42)

Na semináři ve Vsesvazové společnosti pro kulturní styky, kde Mej Lan-fang předváděl ukázky svých rolí, si Brecht uvědomil, že čínský herec je schopen svou hru fragmentarizovat. Mej Lan-fang při ukázkách hru přerušoval a opět se do ní vracel:

Čínský umělec není v transu. Lze ho v každém okamžiku přerušit. „Nevypadne“ z role. Po přerušení bude pokračovat ve své produkci na tom místě, kde byl přerušen. Není to „mystická tvůrčí chvíle“, v níž ho rušíme. (Brecht, 1958, 45)

Na antiiluzivním čínském herectví si tedy Brecht všímá, že se herec při své hře dokáže sledovat, vnímat, reflektovat, zkrátka, že si je herec vědom toho, co dělá, jak hraje a jak předvádí. V čínském herectví, jak píše Dana Kalvodová v knize *Asijské divadlo na konci milénia*, mimika obličejové doplňuje jednání těla:

Na gesto je užce vázána mimika obličejové, v níž mají především pohyby očí výrazné místo. Oči gesto sledují a doplňují. (Kalvodová, 2003, 175)



Jedná se o princip umocňující hru. Sledování gesta očima má dvojitý dopad. Jednak gesto „v očích herce“ zpředměťují, jednak nutí herce zaujmout ke gestu vztah.

Na Mej Lan-fangově herectví dále Brechta zaujala absence emocionální eruptivnosti. Brecht neměl rád svalové přepjetí ve hře herce. Spojoval je s přepětím emocionálním a s podléháním sugesci, která přitahuje divákovu pozornost k citům, potlačuje jeho vědomí a odvádí ho od sdělení hry a poučení se z něho. O Brechtově snaze uvolňovat herecký projev se zmiňuje i Max Frisch, jenž se s Brechtem setkal v poválečném Curychu:

A v tomto ohledu není náhodou, že Brecht hlavně vůči hercům neúnavně usiluje o uvolněnost, o nekřečovitost. (Frisch, 1995, 211)

Brechtovu pojetí epiky konvenovala i schopnost čínského herce kouskovat hru, rozložit ji na části, vystupovat z role a zase se do ní vracet a pokračovat ve hře. Schopnost čínského herce kdykoliv přerušit hru a po přerušení v ní pokračovat souvisí zřejmě se způsobem, jak se čínský herec roli učí. Přejímá ji od svého učitele jako zafixovanou partituru, model:

Starý způsob výchovy i jeho novodobé variace vycházely z totožných principů a měly shodný průběh, trvající tři, čtyři roky. Měl tyto fáze: 1. Základní fyzický a hlasový výcvik všech žáků bez rozdílu. 2. Specializace na herecké typy a ovládnutí základů jejich mnohostranné techniky. 3. Prohlubování typového herectví studiem přesných zafixovaných partitur (modelů) konkrétních rolí. 4. Upevňování techniky, získání jevištních zkušeností, rozšíření repertoáru rolí na několik desítek. (Kalvodová, 2003, 174)

Čínský herec se učí roli vnější nápodobou gesta, melodie, intonace přednášeného textu, akrobatických partí atd., po dílech celcích a jejich opakováním. Prožívání přichází po zvládnutí náročné technické stránky role, mnohdy po mnoha letech. Fragmentárnost postavy v čínském divadle zároveň souvisí s tím, že čínské divadlo vzešlo z epiky, podobně jako jiné, Brechtem připomínané divadelní kultury (alžbětinská, zlatého věku atd.).

## herecké idoly avantgardy

„Chaplin. Určitě musíte vidět Chaplina,“ odpovídal Maurice Vlaminc v roce 1918 vojákům, kteří, když se vraceli z války, chtěli vědět, co bylo ve světě nového. (Král, 1998, 199) V těchto slovech je shrnuta proměna estetického vnímání celé jedné umělecké generace. Během a hlavně po první světové válce přichází z Nového světa do Evropy filmová groteska a jazz, a ovlivní tak či onak všechny avantgardní proudy a skupiny. Brecht k této generaci patří a jeho vášně pro herce filmové grotesky byla celoživotní. (Kundera, 1998, 182)

Nebyl to pouze Charlie Chaplin, kdo přinesl nový způsob herectví. V plejádě hollywoodských hvězd brzy zazářil druhý génius němého filmu Buster Keaton. Oba vzešli z rodin, které jsou spjaty s formami lidové zábavy prvních desetiletí 20. století a které mocně ovlivnily poválečné avantgardy. Chaplin doslova vyrostl v music-hallu, Keaton ve varieté. V raném filmu *The Neighbours* z roku 1916 Keaton využívá svých akrobatických dovedností. Při dobývání dívky, která bydlí ve druhém patře, sestaví se svými filmovými příbuznými pyramidu z lidských těl, na jejímž vrcholu v úrovni druhého patra domu stojí. Tento gag patří do němé grotesky stejně jako do cirkusu nebo varieté.

K idolům německých avantgardistů patřil vedle amerických herců domácí Karl Valentin, který v komické dvojici s Liesl Karlstadt bavil publikum mnichovských kabaretů. Ovšem i Karla Valentina můžeme dnes vidět v dobré dvacíce němých i zvukových filmů, které jsou spjaty s estetickými postupy americké němé grotesky. Filmy *Karl Valentin Hochzeit* z roku 1913 nebo *Der Neue Schreibtsch* z roku 1915 můžeme považovat za klasické grotesky zlaté éry. Objevují se v nich základní prvky všech krátkometrážních grotesek: pády, destrukce předmětů a šlehačka létající při rvačce vzduchem.

Pro odpsychologizování hry a rovněž pro adrenalinovou povahu a potenciální dramatičnost svých atrakcí, které končí uvolňujícím smíchem, patří k opojení avantgardistů cirkus s akrobaty a klauny, pouť a zábavní park. Jako ukázka atrakcí v zábavním parku může posloužit další Valentinův film *Auf dem Oktoberfest* z roku 1923. Zde jsou dokumentárně zachyceny jarmareční produkce na mnichovském Oktoberfestu, jak je patrně zažil i mladý Bertolt Brecht.

Pro výše zmíněné „okrajové žánry“ neprojevovala sympatie pouze umělecká avantgarda. Jsou zároveň vpravdě lidovými formami zábavy. Přínejménším němý film můžeme již v první polovině dvacátých let považovat za masovou a mezinárodní (tedy globální) zábavu, která ovlivňovala i vkus divadelního publika.

Dříve než se v roce 1924 Brecht prosadil jako režisér adaptace hry Ch. Marlowa *Život Eduarda Druhého Anglického*, napsal několik filmových scénářů, které ale nebyly pro své ironické a groteskní tendence příznivě přijaty. (Gersch, 1997, 10) V roce 1922 napsal Brecht scénář filmové grotesky *Mystérium holičského salónu* (Die Mysterien eines Frisiersalons) a v roce 1923 byl podle něj natočen film, v němž titulní postavu hrál Karl Valentin. Režisérem filmu byl Brechtův celoživotní přítel a spolupracovník Erich Engel, který v roce 1928 režíroval slavnou *Třígrošovou operu* a v roce 1949 byl spolurežisérem *Matky Kuráže* v Berliner Ensemblu. Herectví v tomto filmu zcela odpovídá umění americké grotesky, pro niž je typický smysl pro detail, pro konkrétnost všedního dne a každodenní práci, odpsychologizování hereckého projevu, důraz na jednání a akčnost.

Americká groteska přivedla na plátno nového hrdinu – člověka z nejnižších vrstev společenské hierarchie, v určitém smyslu outsidera společnosti, ale též jednoho z tisíců. (Král, 1998, 200) I tento fakt byl pro levicově orientované avantgardisty inspirativní a umožnil jim propojení filmového umění s vizí umění nové společenské třídy – proletariátu.

Důležitá je proměna americké grotesky v letech 1923–1925, kdy začali točit dlouhometrážní filmy tehdy již klasikové žánru – Keaton a Chaplin. S délkou přišla nutně i strukturovanější fabulace, příběh, jehož jsou oba komikové zpravidla autoři. Vedle technicko-dramaturgické proměny se mění i jejich herectví. Ve filmových parabolách

./.../ agresivní, chutí „vyřádit se“ nesené gesto ustupuje gestu neosobně demonstrativnímu, jež skutečnost pozorně zkoumá a pitvá, aby nám ji dalo lépe uvidět. (Král, 1998, 237)

Technické parametry němé grotesky si vynutily její žánrové omezení, ale otevřely

ji i netušeným možností. Předně to byla detailní práce se stylizovaným gestem a mimikou, odpsychologizování hry a rozvinutí hereckví typů:

Vzhledem k tomu, že musí zviditelnit svou sebemenší myšlenku, nezná němý hrdina rozpor mezi úmyslem a činem; vnitřní zábrany jsou pro něj luxus, který si nemůže dovolit. Miluje-li, hned také objímá; a hněvá-li se, rozdává rány. Hrdinové „psychologických“ dramát nejsou výjimkou; i tehdy, mají-li vyjádřit jen stav své duše, tlumočí ho navenek výraznou, nedvojsmyslnou gestikulací. Čitelnosti gest odpovídá zřetelnost charakterů: dobré i špatné postavy jsou tím, čím jsou, důsledně a cele, až se mění v ztělesněné alegorie. (Král, 1998, 53)

S akčností grotesek a nutností briskního rozlišení charakterů je spojeno vytvoření typů (zloduch, dobrák, snílek, uličník) a komických dvojic (tlustý-tenký, melancholik-cholerik). Komické typy de facto odpovídají typologii komedie dell'arte, od níž si americká groteska vypůjčila i svůj název (slapstick).

Vraťme se nyní k Brechtově a Engelově *Mystériu holičského salónu*. Tento film a Brechtovy rané filmové scénáře je nutné číst z hlediska estetiky němeého filmu. (Kundera, 1998, 133) Strihová skladba a stylizovanost filmu *Mystérium holičského salónu* nutí herce v poměrně krátkém čase přesně zobrazit jednání a jeho smysl. Kvůli nutnosti přesného zobrazení děje musí být herecké jednání věčné a velice ekonomické: přemýšlení je nutno zobrazit jako znak přemýšlení. Herci používají jasná a výrazná gesta. Gestický výraz tohoto hereckví musel nutně ovlivnit Brechtovo pojetí, které později nazval sociální gestus. Vnitřní život postav není v *Mystériu* třeba doplňovat vysvětlujícími titulky, protože vše, co je motivuje k jednání, je zobrazeno viditelně. (Gersch, 1997, 10)

Na Brechta a celou jeho generaci působil film, který je prvotně dokumentem, fotografickým záznamem reality, rovněž svým verismem a konkrétností. I tyto prvky je možné sledovat ve filmu *Mystérium holičského salónu*. Pokud se o pozdější Brechtově tvorbě hovoří jako o realistické, nemůže být tento vliv opominut. Mám na mysli například konkrétní jednání s konkrétními předměty v Brechtově poválečné inscenaci *Matky Kuráže* (Kuchařovo čištění zeleniny

nebo hraní v šachy v Kurážíně nálevně). Tato konkrétnost vychází z detailního filmového záběru.

Na závěr bych již jen připomenula, že z Chaplinových filmů Brechta na počátku třicátých let nejvýrazněji námětově ovlivnila *Světla velkoměst*. Postava schizofrenně rozpolceného milionáře z tohoto filmu je předobrazem postavy Mauera ve *Svaté Johance z jatek* nebo pana Puntily v *Panu Puntilovi a jeho služebníkovi Mattim*.

## matka <sup>6)</sup>

V roce 1932 uvedl Brecht hru *Matka*, dramatisaci podle románu Maxima Gorkého. Berlínská premiéra hry měla skandální odezvu stejně jako inscenace *Muž jako muž a Vzestup a pád města Mahagonny* v předchozím roce. I tuto inscenaci měl Brecht potřebu okomentovat Poznámkami (z let 1932 a 1936), které se vztahují k berlínskému a pozdějšímu newyorskému uvedení této hry. Stejně tak je nutné chápat je jako Brechtovu odpověď na reflexi ze strany divadelní kritiky. K poválečné inscenaci této hry v divadle Berliner Ensemble z roku 1958 zároveň existuje záznam pořázený po Brechtově smrti, který poukazuje k předválečnému uvedení této hry.<sup>7)</sup>

*Matku* můžeme zahrnout k Brechtovu období naučných a didaktických her. Autor sám ji považoval za modelový příklad epického divadla. Je určena hercům dělnických amatérských divadel. Je napsána ve stylu didaktických her, jež Brecht přiřazoval ke hrám antimetafyzické, materialistické, nearistotelské dramatiky. (Brecht (a), 1963, 302)

Cíle hry jsou mimodivadelní. Zvláště berlínskou inscenací *Matky* z roku 1932 je nutné chápat jako ostře agitační divadlo, jako komunistickou propagandu ve stylu dělnických amatérských spolků působících v tehdejší Německu, s nimiž Brecht začal ve 30. letech spolupracovat. V Poznámce k „Matce“ Brecht cituje kritickou odezvu na inscenaci (viz kapitola Učit učice se).

Dobovou kritikou zmiňovaná „metoda naivní jako čítanka“ i zjednodušení zobrazení jsou záměrné a pro agitační divadlo takřka závazné. Brecht si byl nutnosti zjednodušení vědom:

Důležitou otázkou je otázka zjednodušování. Má-li se postoj postav dramatu předvést tak zřetelně, aby divák plně pochopil politický význam postoje, pak jsou některá zjednodušení nutná. Ale jednoduchost není primitivnost. Na epickém divadle je beze všeho možné, aby se postava v době co nejkratší představila například tím, že o sobě podá prostými slovy zprávu: Jsem učitel z téhle vesnice; má práce je velmi těžká – mám příliš mnoho žáků atd. (Brecht (a), 1963, 313)

Při celkové charakteristice zobrazovacích prostředků v textu hry je třeba vyzdvihnout záměrnou plakátovost, naivistickou názornost, krajní vyhrocenost motivů. Využití metod vhodných pro diskuse, jako jsou argumentace, přesvědčování a dokazování. Exemplárnost postav (Pavel Vlasov zastupuje ostatní dělníky, je dělnickým Jedermannem) a absenci individuálních rysů.

Domnívám se, že si Brecht při inscenování této hry uvědomil, že *Matku*, která je napsaná určitým stylem, je třeba stejným stylem inscenovat a hrát, neboť jevištní zpracování může vyzdvihnout její smysl, nebo tento smysl úplně popřít. Tento problém ho vedl v roce 1948 k vypracování první modelové knihy inscenace *Antigony*. Didaktickou hru *Matka* je nutné hrát epicky, je třeba použít prostředků a techniky epického divadla. Brecht upozorňuje, že pokud by tak inscenátoři neučinili, hra ztratí svou zábavnost.

V rozhovoru, který se uskutečnil v roce 1955, se Giorgio Strehler Brechta zeptal, zda je možné hrát jeho hry jinak než epicky. Brecht odpověděl, že ano, ale „je z toho pak prostě normální divadlo a tři čtvrtiny amusementu jsou pryč“. (Brecht (a), 1963, 209)

Z epických postupů se v inscenaci nejvíce uplatňuje vyprávění, demonstrace a otevřená prezentace postav. V 1. scéně (Vlasovové všech zemí - Svět nice Pelageje Vlasovové) stojí Vlasovová v popředí jeviště a hovoří přímo do publika o zhoršující se finanční situaci rodiny. Stěžuje si na syna, který stále čte knihy. Syn současně tuto událost demonstruje, sedí u stolu, čte a jí polévku. Demonstrativní charakter má rovněž domovní prohlídka ve 2. scéně (Pelageja Vlasovová si dělá starosti, když vidí syna ve společnosti revolučních dělníků), kde má herec demonstrovat chování policisty podle jednotlivých ukázek, „jak komisař rozpáre pohovku“, „jak rozbije zrcadlo“ apod. Herec hraje komisaře

se v žádném případě nemá ztotožnit s policistovou brutalitou, má ji pouze demonstrovat, aby divákovi názorně předvedl, jak se policie chová v bytě revolucionáře. Ve světlici přítomní dělníci toto chování sledují a jen minimálně na ně reagují. Dávají tak prostor demonstraci komisařova jednání a spolupodílejí se na ní jako diváci.

5. scéna (Zpráva o 1. máji 1905) je celá přednášena sborem dělníků v minulém čase jako zpráva o minulé události. Vypráví o krvavých událostech 1. máje v roce 1905. Jen dělník Smilgin, při májových událostech zastřelený, mluví v čase přítomném. Smilgin své zastřelení demonstrovuje částečnou nápodobou.

Prolínání minulého a přítomného času použil Brecht také ve 14. scéně (1917. V řadách stávkujících dělníků a vzbouřivších se námořníků pochoduje Pelageja Vlasovová „Matka“):

Služka: Nesli jsme rudé prapory a transparenty s nápisem: „Pryč s válkou! Ať žije revoluce!“ Náš prapor nesla šedesátiletá žena. Řekli jsme jí: „Není na tebe prapor moc těžký? Dej ho nám!“ Ale ona odpověděla:

Vlasovová: Ne, až budu unavená, dám ti ho, pak ho poneseš. Co všechno mne ještě čeká – mne, Pelageju Vlasovovou, vdovu po dělníkovi a matku dělníka! (Brecht (a), 1963, 301)

Názornost a jasná srozumitelnost sebe prezentace postavy je patrná hlavně v úvodu scén, kdy je situace rozehrávána a kdy postavy (a s nimi divák) do situace vstupují. V 1. scéně (Vlasovové všech zemí – Světlice Pelageje Vlasovové) se Vlasovová otevřeně prezentuje publiku:

Co můžu změnit já, Pelageja Vlasovová, vdova po dělníkovi a matka dělníka? (Brecht (a), 1963, 269)

V 5. scéně (Zpráva o 1. máji 1905) se postava dělníka Smilgina představí:

Jmenuju se Smilgin. Dvacet let pracuju v hnutí. Byl jsem jeden z prvních, kteří v závodě šířili revoluční uvědomění. (Brecht (a), 1963, 281)

V inscenaci je dále různorodě využívána simultaneita více herních prostorů. První řeč Vlasovové, o omastku, je vedena přímo do publika. Helene Weigelová, představitelka Vlasovové, stojí v popředí nalevo, ve svém bytě. Její světlice nezahrnuje celý jevištní prostor. Herec hrající Pavla Vlasova, jejího syna, je též ve světlici. Sedí u stolu v pravé zadní části a čte knihy. Je v jiné herní situaci, zobrazuje čtoucího. Je v situaci, o níž se hovoří, demonstrovuje ji, a Vlasovová, jakožto komentátor, stojí mimo ni a referuje o ní.

Zpívající chór čtyř dělníků v následující scéně stojí na jevišti nalevo od světlice. Vytváří k ní simultánní herní prostor. Dělníci mluví a zpívají přímo do publika.

Podobná simultaneita je použita ve scéně tisknutí letáků. Jeden z dělníků jde „hlídat za dveře“. Herec stojí na jevišti vedle světlice a kouká směrem k portálu. Vytváří tak, podobně jako sbor dělníků, jiný herní prostor, simultánní vzhledem k hernímu prostoru světlice Vlasovové.

Ve scéně tisknutí letáků jsou simultánně vytvářeny komentáře Pelageje Vlasovové, která sedí ve světlici společně s dělníky. Vlasovová šije, zatímco dělníci tisknou letáky. Vlasovová komentuje tuto situaci přímo do publika nebo mluví s dělníky ve světlici. Pasáže komentářů a souhry s ostatními herci Helene Weigelová, představitelka Vlasovové, plynule střídá.

Dvěma simultánními scénografickými prostory je vytvořen také byt učitele Semjona (hlavní světlice a komůrka Vlasovové). Simultaneita herních prostorů je nejzřetelněji využita při Vlasovové agitaci sousedů. Tyto dva simultánní prostory se vzájemně ozvláštňují. Postavy jednájí ve dvou situacích: vzhledem k postavám, které jsou ve stejném herním prostoru (komůrka), i vzhledem k postavě, která je za dveřmi (hlavní světlice). Naslouchají, co se děje za dveřmi, mění hlas vzhledem k situaci ve vedlejší místnosti a vzhledem k těm, kdo je z vedlejší místnosti mohou slyšet.

V představení převládá vysvětlovací tón. Je nutný proto, aby Vlasovová i publikum porozuměli nutnosti společenských změn. Dělníci s Vlasovovou diskutují, objasňují své stanovisko. Při diskusi o stávce používají řečnické figury s cílem přesvědčit. Jejich gesta podporují argumentaci. Mají pevné, lehce rozkročené nohy. Sčítají se do obrazů. Je na nich patrná záměrná naivita a názornost. Ve hře dělníků převládá racionalita nad emocionalitou. Postoje dělníků

jsou strohé, herci neruší svou hru nadbytečnými pohyby, aby dostatečně důrazně zaznělo, co říkají.

Pro pochopení epických principů je podstatná situace proniknutí Vlasovové do továrny, kde má rozdávat letáky dělníkům. Helene Weigelová se v úvodu scény postavila na forbinu a publiku sdělila, co musí udělat, aby se dostala do střežené továrny. Následovala scéna, v níž se avizované demonstrovalo. Vstup do továrny kolem vrátného, průchod turniketem byl zábavným výstupem klaunského ražení, virtuózně odehraným gagem. Potom Weigelová předvedla ukázkou prodeje svačín zabalených do letáků, neboli exemplum, „jak listivě rozšiřovat nové učení o spravedlivém společenském řádu“.

Ještě je třeba upozornit na znakovost brechtovského herectví v inscenaci *Matky*. Patrná je například v názorném, až klaunském klanění postav před pravoslavnou ikonou (učitel Semjon, Vlasovová). Weigelová předvádí gestus lidové zbožnosti. Vypadá jako hluboce věřící a zároveň trochu směšně. V žádném případě však nelze tuto zdůrazněnou gestičnost chápat jako parodii nebo grotesku, jen se na ní ukazuje proměna religiózní Vlasovové v komunistku.

## modelové inscenace a modelové knihy

### Život galileiho

V roce 1947 byl Bertolt Brecht, tehdy ještě emigrant ve Spojených státech, vyslýchán před Výborem pro neamerickou činnost. Následující den po výsledku Spojené státy opustil a vrátil se i s rodinou do Evropy. Odešel narychlo, ještě před premiérou inscenace *Život Galileiho*, kterou už od roku 1944 připravoval s americkým hercem Charlesem Laughtonem.<sup>9)</sup> Proto Brechtova dlouholetá spolupracovnice, fotografka Ruth Berlau, natočila filmový záznam představení, na kterém již Brecht nemohl být přítomen, a přivezla jej do Evropy. Tento třicetiminutový záznam je němý a je pořízen z poměrně velké vzdálenosti od jeviště, z balkónu divadla. Ačkoliv kvalita záznamu je relativně nízká (neumožňuje sledovat mimiku, nepracuje s detailem a jevištním a situačním celkem), lze v něm vysledovat některé tendence a principy epického divadla a epického herectví. A protože se jedná o záznam jediné inscenace, kterou

Brecht během svého šestnáctiletého exilu mohl vytvořit, je to jakýsi pomyslný most mezi bohatě komentovanými inscenacemi z předválečného Německa, teoretickými studii z dob exilu na jedné straně a divadelní praxí, opět bohatě komentovanou, poválečného Berliner Ensemblu.

Premiéře v nevelkém hollywoodském Cornet Theatre v červnu 1947 předcházela dlouholetá Brechtova a Laughtonova spolupráce nad textem hry. Opominu jednohlivé varianty textu (dánská, americká před a po Hirošimě) a zmíním pouze podstatu spolupráce Brechta-autora hry a Laughtona-herce a překladatele do angličtiny. Tato spolupráce trvala více než tři roky. Brecht byl vždy zvyklý dopisovat a upravovat své hry během zkoušek, v dialogu s hercem, na základě hercových připomínek a nepochopení a spolupráce s Laughtonem mu k tomu poskytl impulsy ve vrchovaté míře. Podstatnou roli hrál jistě fakt Laughtonova překladu do angličtiny, tedy hledání adekvátního výrazu, které bylo korigováno Laughtonovou hereckou, to jest tělovou zkušeností, a Brechtova snaha o vyjádření adekvátního výrazu německého, při kterém si pomáhal herectvím. Brecht s Laughtonem dotvářeli text Galileiho společně, ve vzájemné inspiraci, při hlasitém gestickém čtení, s četnými náznaky herního jednání. Brecht tuto spolupráci shrnul v oslavném Dopise herci Charlesu Laughtonovi:

Neustále jsem se měnil v herce a ukazoval  
Gestus a intonaci některé z postav, a ty  
Ses měnil v pisatele. Ani já ani ty  
Jsme však nevybočili ze svého povolání. (Brecht, 1998, 91)

Pod inscenací je podepsán filmový režisér Joseph Losey. Nicméně režiséřsky vstupovali do přípravy inscenace Laughton i Brecht. Po jedné provokativní Brechtově poznámce se Losey s Brechtem pohádal a Losey opustil zkoušky. (Gersch, 1997, 23) V představení hráli předně mladí herci a studenti. Postavu Kardinála Barberiniho a pozdějšího Papeže Urbana VIII. hrál Hugo Haas (viz kapitola **Hugo Haas – více než filmový milovník**).

Ze záznamu inscenace je patrné, že Laughtonovo herectví je velmi blízké herectví filmovému. Nepracuje s velkým emocionálním přepětím, neboť to filmová kamera neunes. Celkově to odpovídá diskusnímu charakteru hry. Když

Laughton v první scéně učí chlapce Andreu, má jednu ruku v kapse, druhou na Andreově rameni. Když mluví, založí si ruce na prsou, dá je do kapes. Jeho pohyby jsou uvolněné, pomalé. Často pouze sedí. Ruce si dá za hlavu a vypráví. V ranní scéně se Laughton myje, zatímco si povídá s Andreou. Vykonává běžnou všední činnost a přitom nenuceně vypráví.

Po návratu do Evropy inscenoval Brecht svou adaptaci *Sofoklovy Antigony* (1948). Odtud se datuje jeho potřeba zachytit vedle textu hry i způsob jejího inscenování. V roce 1949 vzniká závazný inscenační model textu – *Antigonemodell*, který obsahuje sled fotografií z představení, scénografické návrhy Caspara Nehera a doprovodný komentář. Následně pak vznikly modelové knihy dalších inscenací. Pro nás jsou podstatné modelové knihy k inscenaci *Matka Kuráž a její děti* a *Kavkazský křídový kruh*. Svůj záměr vytvořit modelovou knihu pro adaptaci *Sofoklovy Antigony* shrnul Brecht takto:

Protože šlo méně o pokus nové dramaturgie s antickou hrou a více o vyzkoušení nového způsobu hraní, nemůže být nové zpracování dáno divadlům k volné dispozici, jak bývá zvykem. Byl zhotoven závazný inscenační model, který je zjevný ze sledu fotografií provázených vysvětlujícími pokyny. (Brecht, 1978, 69)

V roce 1956, po Brechtově smrti, byl vydán knižně dvojsvazek *Aufbau einer Rolle – Galilei*. První svazek je věnován Galileovi Laughtonovu z roku 1947, druhý Buschovu z roku 1956.

*Aufbau einer Rolle – Laughtons Galilei* obsahuje sled fotografií z americké inscenace pořizených Ruth Berlau, které detailně zachycují Laughtonovo herectví a doplňují filmový záznam. Vedle fotografií obsahuje svazek též skici návrhů scénického uskupení herců na jevišti v jednotlivých situacích od C. Nehera. S těmi však Laughton pracoval jen velmi opatrně. (Brecht, 1956, 9) Takovéto návrhy se staly běžnou praxí pozdějšího Berliner Ensemblu.

Publikované fotografie zachycují např. slavnou scénu Galileovy diskuse s Malým mnichem (scéna 8). (Brecht, 1956, 31-42) Laughton po celou tuto dlouhou diskusní scénu sedí a naslouchá mnichovi, pak mluví, ale jakoby pro sebe. Pokud dojde k hádce, neobsahuje zvichřené emoce. Spíše jde o disputaci,

o myšlenkovou při. V Laughtonových gestech ruky je nejdominantnější ukazováček, kterým podtrhuje své argumenty, upozorňuje, akcentuje myšlenkové pochody. Laughtonův Galilei je vědec. Přemýšlí, v soustředění se chytá za bradu (vousy), přičemž pohledem se odklání od mnicha, když hledá další argument.

*Aufbau einer Rolle – Laughtons Galilei* obsahuje v kapitole IX. *Arbeitgestus* (Brecht, 1956, 47-48) i čtyři fotografie ze zkoušek, které zachycují Galileia uvažujícího a přednášejícího. Laughton stojí, tělo má uvolněné. Jednu ruku má v kapse, druhou živě gestikuluje jako řečník, ale nehraje řečníka. V tomto okamžiku je více řečníkem než hercem. Nehraje diskutujícího, diskutuje. Demonstruje gestus vášnivého vědce, hledače exaktního poznání světa. Diskuse v textu obsažená je i Laughtonovým osobním tématem, neboť herec byl částečným spoluautorem hry. Bernhard Reich popisuje Brechtovu berlínskou inscenaci s Erntem Buschem v titulní roli. Ačkoliv byl Busch živý, rtuťovitý a přímočarý a Laughtonovi, jenž byl zavalitý a podsaditý postavou, byl typově protikladný, vedl ho Brecht ve scéně s Malým mnichem ke stejnému gestickému výrazu:

Režisér Brecht nikdy nepředpokládá, že by hrál pro nechápavého diváka. Je naopak přesvědčen, že divák bude mít pochopení pro intelektuálně zajímavou slovní pětku. Proto se nikterak nepokouší tento výjev dramaticky „galvanizovat“ dejme tomu „vášnivostí“ rozmluvy, která by naprosto neodpovídala ani situaci, ani postavám. Avšak v niterně vášnivé diskusi, v Galileiho „Rozhovoru s Malým mnichem“, zřetelně vycítíme režisérovu tendenci, aby utlumil vášnivý výraz vášní. Při rozhovoru, který trvá asi deset minut, sedí oba herci na svých místech. Neozve se jediné hlasité slovo, neslyšíme žádný drásavý výkřik. /.../ Všechny tyto události ukazuje Brecht klidně a zvolna, bez bouřlivého crescenda či příkrých zvrátů. Události diváka nezavalí, může si všimat, pozorovat, jak velkovévoda vydává Galileiho inkvizici kavalírsky a přátelsky. (Reich, 1964, 219-220)

### matka kuráž a její děti

K nejslavnější inscenaci Berliner Ensemblu z roku 1949 existují tři dokumentační zdroje. Modelová kniha z roku 1957, původní album fotografií zhruba

formátu A6 s popisem replik<sup>9)</sup> a film z roku 1961, na kterém se Brecht již nepodílel. Film je sice záznamem inscenace, ale používá se v něm filmového střihu, kamera mění úhly pohledu, zabírá celek a detaily. Filmový „jazyk“ neumožňuje proto sledovat strukturu inscenace tak, jak ji vnímal divadelní divák. Úspěšnou premiéru měla hra již v roce 1941 v Curychu. Postavu Matky Kuráže hrála Theresa Giehseová. Úspěch poválečné berlínské premiéry v roce 1949 zadal popud k založení divadelního souboru Berliner Ensemble a inscenace v Brechtově a Engelově režii se stala modelovým představením Brechtova divadla. Celosvětově inscenace proslavila Berliner Ensemble na pařížském festivalu Divadlo národů v roce 1954.

V této hře zaujímají největší plochu vyprávění, debaty a diskuse. Jejich základním tématem je válka – jaká je, zda bude pokračovat, jaký je osud malého člověka ve válce. Nositelkou debat je hlavní postava Matky Kuráže, která je

/.../ protřelá velmi drsnou a pestrou 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 humor. /.../ Part Matky Kuráže stejně jako Švejkův se skládá z množství takovýchto fabulačních střípků. (Kundera, 1998, 84–85)

Ve hře zasazené do doby Třicetileté války nevystupují historické postavy, pouze lidé z periferie velkých událostí, outsideri dějin. Velkou roli v ní hraje Kurážin vůz. Charakterizuje postavu Matky Kuráže, je scénografickým prvkem, který spoluvytváří prostředí většiny situací, a skrze svou naprosto konkrétní, reálnou jízdu po jevišti a točně jeviště strukturuje epičnost hry.

Putování Kuráže se odráží ve dvou prvcích: v jízdě vozu a v titulcích, oznamujících časovou a prostorovou proměnu dění. Toto putování je cestou s vojsky a za vojsky. Např. v 10. obraze (Na silnici ve středním Německu) Kuráž táhne s dcerou Katrin vůz. Herečky jdou s vozem po obvodu točny. Tato scéna je obdobou Švejkovy cesty do Putimi po jezdicím pásu v Piscatorově inscenaci *Švejka* z roku 1927. Divadelní točna umožňuje technickými prostředky epické zobrazení cesty.

Těžištěm hry jsou ni méně jednotlivá zastavení na cestě. Při těchto zastaveních pracovali režiséri Engel a Brecht s jevištním prostorem názorně až

naivisticky – je členěn centrálně, podle středové osy na levou a pravou část nebo na přední a zadní herní plán.

Herectví se v této inscenaci pohybuje mezi dvěma extrémními polohami. Buď herci aktivně vytvářejí situaci a přitom používají velká a názorná gesta. Jejich charakter je demonstrativní a virtuózní. Nebo zaujímají k situaci na jevišti divácký, pozorovací postoj, nejsou aktivně v situaci, aktivně nejednají. V tom případě mají ruce založené, dávají si je v bok, do kapes nebo je mají za zády. Jejich postoj je uvolněný, bez zbytečného přepětí. Zdrženlivost herců-pozorovatelů Berliner Ensemble je nápadná při srovnání s mnichovskou inscenací z roku 1950 s T. Giehseovou v titulní roli.<sup>10)</sup> V berlínské inscenaci herci důsledněji naplňují roli pozorovatele, nedomýšlejí, jak by postava, která tvoří situaci pouze pasivně, měla v podobné situaci podle pravděpodobnosti jednat. Sledují ty, kteří sdělují. Tím se zároveň posiluje názornost sdělování. To znamená, že herci nehrají, že poslouchají z těch či oněch přirozených pohnutek, ale naplňují diváckou roli v situaci na jevišti. Takto může herec o situaci i přemýšlet a toto myšlení, svůj postoj k ní vělnit do své hry.

Příkladem artistních a virtuózních prvků inscenace je slavný šavlový tanec Ekkeharda Schalla v roli Eilifa. Elif tančí a Vrchní velitel s Polním kazatelem sedí ve stanu a dívají se na něj, jako by to byl varietní výstup. Jsou v této scéně pouhými pozorovateli, diváky. Brecht (s Engelem) jim nevymýšlejí pravděpodobné jednání jakoby ze života, přiznávají tímto způsobem umělost a artistnost Schallova výstupu, který je oddělitelný podobně jako např. songy Matky Kuráže.

Herce v inscenaci otevřeně komunikují s publikem a adresují mu poučení z právě shlédnuté scény. Tak je tomu například na konci 1. obrazu (Silnice v Polsku), kdy Kaprál, otočený do publika, mu adresuje repliku, zatímco Kuráž s dětmi a vozem odjíždějí:

Chce z války živa být,  
musí ji proto řádně zaplatit. (Brecht (a), 1959, 167)

Herce používají reálné, konkrétní předměty. Ve druhém obraze používá například Kuchař stůl, kád, koš, hrnec, nůž. Mezi reálné rekvizity patří i Kurážin vůz a věci, které obsahuje a se kterými Kuráž obchoduje. Rekvizity můžeme chápat

jako znaky charakterizující postavu, ale zároveň to jsou reálné předměty, se kterými mohou herci hrát.

V inscenaci se výrazně uplatnila simultaneita několika herních situací, více herních prostorů. V simultánních situacích se hraje současně, případně posloupně. Tam, kde není aktivně vytvářena situace, herci setrvávají v diváckém, pozorovatelském postoji a naslouchají. Při Eilifově šavlovém tanci ve stanu sedí Kuráž s Kuchařem vedle stanu. Kuráž naslouchá Eilifovu hrdinskému zpěvu a záhy na něj reaguje.

Ve 3. obraze Kuráž kupuje armádní munici. Scéna se odehrává okolo markytánčina vozu. Na jevišti jsou rozlišitelné tři herní prostory. V každém jsou herci, jejichž jednání vytváří dílčí drobné situace: Kuráž stojí před točnou a před portálem mimo hlavní světlo a domlouvá se zbrojmistrem obchod, další prostory-situace vytvářejí prostitutka Yvette s dcerou Katrin.

Při zpěvu Kuráže, Kuchaře a Feldkuráta, kteří stojí vlevo za vozem, stojí další dvě postavy vpravo od vozu u sudu. Vůz dělí jeviště příčně na dva hrací prostory. Při zatýkání syna Švejcara jsou v hlavní situaci, v levé části jeviště, dva vojáci se Švejcarem. Úplně vpravo přihlížejí situaci zatýkání dva klidní pozorovatelé a v popředí vpravo, na kraji točny stojí Kuráž, která dělá, že neposlouchá, nekouká se, ale přesto je vztažena k hlavní situaci zatýkání. Mezi těmito třemi prostory je dostatečná vzdálenost, která umožňuje simultaneitu všech tří akcí.

Na herectví Helene Weigelové je důležité, na co se herečka nedívá, co „nesleduje“, kde se odklání od situace, staví se k ní zády. Vytváří tím několik herních plánů jedné situace. Jedná se o simultaneitu v herním jednání. Weigelová se nashvává nedívá na mrtvého syna, aby se neprozradila a nebyla též zatčena, zároveň zapřeně prožívá bolest. Situaci doplňují vojáci sledující Kuráž a stojící za jejími zády. Tímto způsobem vzniká složitější vzorec vztahů mezi postavami.

Hra je protkána rozhovory o válce. Postavy si je vyprávějí zpravidla v okamžicích klidu, při odpočinku, v Kurážině knajpě. Vyprávění není obvyklým herním jednáním. Herci při něm sedí, vykonávají běžnou každodenní činnost, a přitom mluví. Například Kuráž s Katrin sedí u sudu. Kuráž čistí své zboží, přerovnává je, a přitom vypráví. Vyprávění se stejně jako v běžném životě stává doprovodnou činností.

V jiné situaci sedí Yvette s Kuráží a „klábosí“. Jejich vyprávění připomíná povídání na táčkách, povídání k ručním pracem. Povídají si a zároveň skrze toto povídání sdělují divákům. Nebo herci hrají u Kuráže v nálevně šachy a do toho se mluví, rozpráví o válce. Když se Kuráž, Katrin a jejich dva přátelé ocitnou v katolickém táboře, sedí u sudu na stoličkách, jedí z jednoho talíře a přitom mluví. Tato situace je v podstatě reálná. Lidé si při jídle běžně povídají.

Herectví i mizanscény jsou názorné. Názorná je rovněž postupná proměna Matky Kuráže skrze její vůz. Na začátku inscenace jej táhnou Kurážini synové. Katrin a Kuráž se vezou. Při odjezdu z Alsaska Kuráž zezadu tlačí vůz, který vepředu táhne už jen Kuchař s Katrin. Odchod Kuráže na konci inscenace je osamělý. Stejně názorný a gestický je odchod Kuchaře po rozchodu s Kuráží. Jsou vidět jeho vzdalující se záda. Jevišť je tak veliké, že umožňuje zobrazení odchodu jako názorného gesta, znaku odchodu.

Nápadná je i expresivita, až klaunská grotesknost v herectví některých protagonistů. Např. ve 3. obraze má Angelika Hurwiczová v roli němé dcery Katrin v popředí na forbině výstup s Yvettinými červenými botami. Je to takřka klaunské „číslo“ s botami. Katrin si je prohlíží, navléká, zkouší si, zda jí sluší, prochází se v nich, naparuje se v nich. Zároveň je její mimika nadsazená, chvílemi připomíná i chůzi Chaplinovu. Názornost tohoto „čísla“ je podstatná pro následné odmítnutí bot poté, co je Katrin zmrzačena. Stejně expresivní je její herectví při burcování města Halle. Hurwiczová, bubnující na střeše domu, hraje víc pro sebe a pro diváky než pro spoluhráče na jevišti.

Představitelka hlavní postavy Helene Weigelová byla introvertní, přemýšlivý typ herečky. V jejím herectví lze sledovat dva plány: hraje pro spoluhráče na jevišti a zároveň hraje diváky, což mimo jiné znamená, že ví, že hraje pro diváky. Toto vědomí je zahrnuto jako záměr v její hře. Explicitně se například vystavuje zraku diváka. Její hraní má výstavní ráz. Zajímavá je redukce, strohost jejího mimického výrazu. Její mimika je znaková a expresivní. Připomíná kamennou a přitom komickou tvář Bustera Keatona.

### kavkazský křídový kruh

Pohádkový příběh *Kavkazského křídového kruhu* je uvozen hrou ve hře. Postava Zpěváka provází diváka důsledně příběhem po celou dobu trvání hry



svými vyprávěnými pasážemi, komentuje nebo podává reportáž z Grušiny cesty přes hory. Je jednou z forem zliterárnění divadla, jak si je Brecht představoval. Zpěvák podle Brechtovy scénické poznámky: „listuje v ohmatané knížce se založenými lístky“. (Brecht, 1961, 250) Zpěvákovo vyprávění (v minulém čase) může rovněž vyjadřovat vnitřní monolog hlavní hrdinky Gruši:

Když stála teď tiše za branou, slyšela  
nebo myslila, že slyší tiché volání (Brecht, 1961, 258)

Ale Grušin pomyslný part přejímají i Hudebníci stojící mimo jeviště jako Zpěvák a také oni mohou na chvíli zobrazit její postavu.

Zpěvák: Proč jsi veselá, Grušo?

Hudebníci: Protože bezmocný se usmál na své rodiče. (Brecht, 1961, 263)

Postava Gruši se tedy projevuje zmnoženě, hlasy několika herců. Herečka hrající Grušu proto nemůže motivovat své jednání psychologicky. To, co zobrazuje, je demonstrativní, ale pouhý výsek postavy. Vedle Zpěváka jsou epizujícími principem hry Grušina cesta, Grušina reálná chůze, respektive reálná chůze představitelky Gruši po jevišti nebo po jevištní točně.

*Kavkazský křídový kruh* napsal Brecht v letech své americké emigrace (1944–1945) a inscenoval v Berliner Ensemble o deset let později (1954). K inscenaci existuje původní archivní modelová kniha, která nebyla publikována a je uložena v Bertolt Brecht Archive v Berlíně. Vlastně se jedná opět o album obsahující sled fotografií malého formátu s doplňujícími popiskami. Jeviště je zabíráno z balkónu, tedy opět z poměrně velké vzdálenosti. Četnost fotografií je ovšem tak velká, že dovoluje v sériích sledovat pohyby a gesta herců.

Herec představující Zpěváka seděl během představení před levým portálem (případně před oponou), mimo hlavní hrací prostor. Odtud četl z knihy a sledoval dění na jevišti. V prvních scénách bylo jeviště holé, pouze v pozadí byly kulisy paláců. Mezi vchody do paláců byl do půlkruhu natažený koberec, který naznačoval cestu. To umožňovalo vnímat chůzi herců jako časovou událost (např. průvod vladaře). Sám vstup herce na jeviště byl již situací s vypovídací znakovou hodnotou.

Ještě podstatnější časovou událostí se stala v následujících obrazech Grušina cesta přes hory. Odehrávala se na holé jevištní točně. Jednalo se o stejný princip, jaký použili Brecht s Engelem v *Matce Kuráži*, ovšem v *Kavkazském křídovém kruhu* je poměr mezi cestou a zastaveními jiný. Významnější je cesta. Jednotlivé kulisy na jevišti (domek, pahýl stromu, provazová lávka přes ledovce) se přibližovaly nebo oddalovaly pohybem točny ke Gruše, která putovala po jejím obvodu.

V inscenaci Brecht hojně užíval simultánnost a dialektický vztah několika herních situací. Tento princip je nejčastěji spjatý s konkrétním prostředím – např. situace Gruši v domku a vojáků před domkem; situace ve dvou místnostech domu při rozhovoru s bratrem Lavrentim. Z fotografií lze vyčíst, jak probíhá vyprávění. Postavy při něm většinou sedí, vyprávění je doprovázeno konkrétní činností (např. ruční prací).

Již samotné situování příběhu do asijského prostředí otevřelo inscenátorům možnost využít podnětů asijského divadla. Pro Brechta to v *Kavkazském křídovém kruhu* byla znakovost a výrazná gestičnost hereckého projevu. Například obřadné úklony, průvody upomínající na naivistické obrázky, v nichž znakovost hraje prvořadou roli. Naivitu považoval Brecht za estetickou kategorii. Mnohými brechtology citovaná scéna Grušina loučení se Simonem pro svou neokázalost a cudný lyrismus patří k této výrazně znakové a gestické poloze. Milenci se sobě navzájem při rozloučení dvakrát obřadně ukloní.

Názornost a gestičnost hereckého projevu je v inscenaci spojena s prvky artistnosti a virtuozity. Takovýmto klaunským číslem byl přechod Gruši přes provazovou lávku mezi ledovci. Na jevištní točně byly naznačeny pouze skalní výčnělky (znak skály), mezi nimiž byla natažena provazová lávka. Celý objekt byl přiznaným, neiluzivním kusem divadelní kulisy. Přechod přes lávku byl varietním číslem Angeliky Hurwiczové v roli Gruši. Číslem, které může být odtrženo od okolních událostí ve smyslu: „teď, diváci, uvidíte, jak jde Gruša přes horskou lávku“. A herečka Hurwiczová až naivisticky ukázala, jak Gruša nebezpečně vratkou lávku přejde. Pro tuto scénu je podstatná demonstrace (výstavní ráz brechtovského herectví) i důraz na způsob provedení (ukázka, jak se... přejde lávka).

Dalším „číslem“, v němž se uplatnila demonstrativnost a výrazná gestičnost s prvky virtuozity, bylo soudcování Azdaka. V sérii fotografií je možné sledovat

představitele Azdaka, Ernsta Busche, jak sedí na trůně a rozehrává komické výstupy: jak sedí frajersky rozvalený s nohou přes opěradlo, jak soudí, jak si povídá se Šavuou. Podobně jako v *Matce Kuráži* můžeme v inscenaci vedle projevu výrazně gestického vysledovat herecké projevy střídme a uvolněné, zbažené obvyklého hereckého přepětí.

## herecké techniky, které vyvolávají zcizující efekt

V době, kdy se formovalo divadlo Berliner Ensemble, vydává Brecht mnohé materiály souhrnně. V roce 1951 publikuje *9. pokus* (Versuche 9, původně napsán v roce 1940) nazvaný *O nearistotelovské dramatičce*, který obsahuje *Kurze Beschreibung einer neuen Technik der Schauspielkunst, die einen Verfremdungseffekt hervorbringt*.<sup>10</sup> Popisuje v něm cvičení a techniky, s jejichž pomocí lze dosáhnout zcizujícího efektu a které mají zamezit úplnému přetělesnění herce v postavu.

Na zkouškách při přípravě inscenace by si herci měli vyměňovat role se svými partnery, aby získali zážitek postoje spoluhráče. Herec může hrát roli opačného pohlaví. Svou roli může cvičně převést do 3. osoby – er-formy, zaujmout „postoj třetí osoby“, on udělal... a přitom řekl... Tento princip Brecht použil při inscenování Sofoklovy *Antigony* v roce 1948.

Aby se inscenace podřídila fabuli, byly hercům při zkouškách poskytovány veršové můstky, které navozovaly postoj vypravěčů. /.../ Představitelka Ismeny řekla před svým vystoupením: A Ismena, její sestra, ji potkala, jak shrabuje prach. Před prvním veršem řekla představitelka *Antigony*: Hořce tu nařkala *Antigona* nad osudem bratří. Atakdále. Takto navozená řeč nebo akce dostává pak charakter detailnějšího provedení a zabraňuje se absolutní proměně herce v postavu: herec ukazuje. (Brecht, 1978, 70–71)

Událost může herec sdělovat jako minulost, jejíž některé pasáže demonstruje v čase přítomném: herec používá zobrazení jednáním a vyprávěním paralelně.

Herec může vkomponovat do jevištní události i scénické poznámky obsažené v textu hry, neboť přímá řeč postavy a scénická poznámka, příkladně připomínka režiséra se vzájemně odcizují.

Brecht hercům doporučuje náznakové herectví, markýrování, kdy herec zdůrazní pouze některé momenty jednání postavy. Herec tímto způsobem připomene a podtrhne, co je z jednání postavy nejpodstatnější pro referování o ní. Toto náznakové herectví přirovnává k ukázkám režiséra, který se snaží herci demonstrovat jen dílčí detail a úplně se nepřetělesní. Brecht doporučuje také, aby si herec prošel určitou scénou jako připomínání si, co postava dělá: zde udělá krok, zde zvýší hlas atd. Takové zkoušení připomíná emocionálně neangažované hraní při opakování role (v češtině režisér zpravidla vyzývá herce, aby si „scénu prošli“ nebo aby si „prošli aranžmá“).

Herec by měl svou postavu pouze citovat. Měl by být schopen vystoupit z role, což ovšem neznamená, že vystoupí současně ze hry, neboť stále ještě zůstává na jevišti jako ten, kdo demonstruje a komentuje jednání postavy. Vždy ještě zůstává hercem/hráčem, i když jako by byl bez role.

Brecht prosazoval společné zkoušení všech herců účinkujících v inscenaci. Chtěl, aby nejen souhra herců, ale tvorba celé inscenace byla ansámblová. Jednak se při takovéto přípravě ozřejmují dramaturgické, tedy ideové záměry, jednak se posiluje společné východisko pro hru. Nehrající herec v jevišti je vedle režiséřského týmu potenciálním divákem, je v roli diváka. Sleduje hru zvnějšku, z druhé strany rampy. Tato zkušenost pak ovlivňuje zpětně jeho hru na jevišti.

Tento způsob zkoušení se posléze promítne i do připravované inscenace. Stejně tak se mají v hercově hře promítnout jeho první dojmy, to, čeho si všiml ještě předtím, než se roli naučil zpaměti, veškeré pochybnosti, neporozumění, otázky, co ho překvapilo, nad čím se při prvním čtení hry podivil. Brecht chce, aby se fáze příprav dialekticky odrazily v nastudování role. Hra si pak ponechává rysy procesu, vznikání a hledání. Herec nemá zastírat, že svou roli nastudoval. Nastudováním může zdůraznit svou interpretaci, svou verzi postavy, může vyjádřit, co si o postavě myslí.

Brecht požaduje otevřenou komunikaci s divákem. Mluvení stranou vůbec nepoužívá. Ani to nemá být tradiční divadelní monolog a samomluva, ve kterých se hraje, že se cosi neadresně říká jakési anonymní tváři v publiku. Brecht

vyžaduje konkrétní sdělení konkrétnímu divákovi. Předpokládá, že každé divadlo má své konkrétní publikum.

Herec má zdůraznit ty rysy postavy, které jsou spojeny s jejím společenským prostředím. Hra herce má diváka vyprovokovat k diskusi nad hercem proponovanými problémy. Hrané příběhy, tedy i jednání postav chápe Brecht jako historické, přechodné a změnitelné. Herec má proto využít vnější nápodoby, vnějšího znaku určitého chování jakožto sociálně a historicky příznačného. Tento vnější znak nazývá Brecht sociální gestus.

II.

...a jeho  
české podoby

**martina musilová**

# **fauefekt**

**vlivy brechtova epického divadla  
a zcizujícího efektu v českém moderním herectví**

předmluva Libor Vodička

redakce Milena Masáková a Michal Čunderle

grafická úprava a sazba Jan Zich

vydalo NAMU a BRKOLA, s.r.o.

Praha 2010

vědecká redakce NAMU

prof. Dorota Gremlicová, prof. Jan Bernard, prof. Jan Císař

Vydání první

ISBN 978-80-7331-201-5