

dá se dnešní svět zobrazit na divadle?

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

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

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

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

Když toto píšete, sedím jen několik set metrů od

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

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

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

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

Proto totiž, že povaha lidské společnosti – na

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

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

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



pět obtíží při psaní pravdy

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

1 odvaha psát pravdu

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

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

Mála odvahy je zapotřebí k všeobecným stížnostem na špatnost světa a na triumf surovosti o k vyhrožování triumfem ducha – v části světa, kde je to ještě davaleno. Tam mnozí vystupují, jako by na-

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

2 moudrost rozpoznat pravdu

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

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

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

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

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

Chce-li někdo psát pravdu a je-li schopen jí poznat, zbývají mu ještě tři obtíže.

3 umění ozřejmit, že pravda je zbraň

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

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

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

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

Hlasité obžalaby barbarských opatření působí

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Staletými zvyklostmi obchadu s písemnostmi na trhu názorů a popisů, tím, že pišicímú byla odňata

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

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

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

5 Istivost šířit pravdu mezi mnoha lidmi

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

Kda říká v naší době **obyvatelstvo místo národ a pozemkové vlastnictví místo půda**, nepodporuje už tím mnohé lži. Odnímá slovům jejich pochybnou mystiku. Slovo národ znamená jistou jednotnost a naznačuje společné zájmy, mělo by se ho tedy používat, jen mluví-li se o více národech, protože nanejvýš pak si lze představit společné zájmy. Obyvatelstvo jednoho kraje má různé, i protichůdné zájmy, a ta je pravda, která se patlačuje. Tak i ten, kdo říká půda a líčí nosům a acím polnosti, havoře o jejich zemité vůni a o jejich barvě, podporuje lži vládnoucích; neboť nezoleží na úradnosti půdy, ani na lásce člověka k této půdě, ani na pili, nýbrž hlavně na ceně obilí a na ceně práce. Ti, jimž plynou z půdy zisky, nejsou totožní s těmi, kteří na ní pěstují obilí, a bursy vůni hroudy neznají. Voni po něčem jiném. Naproti tomu správné slovo je pozemkové vlastnictví; lze jím méně podvádět. Místo slova **disciplina** by se tom, kde vládne útlak, mělo používat slova **poslušnost**, protože disciplina je možná i bez vládců o je proto

Je to přece tak: Obětní skříňky z ebenového dřeva se rozbíjejí; z drahocenného sesne-mového dřeva se štípou postele.

Hle, residence se zhroutila v jediné ho-dině.

Hle, z chudáků této země stali se boháči.

Hle, kdo neměl chleba, má nyní stodoļu; zá-soby jeho sýpky jsou majetkem jiného.

Hle, člověku dělá dobře, když nic nejl.

Hle, kdo neměl ani zrnko, má nyní stodoly; kdo si chadil pro obilní podparu, sám nyní dohlíží na její rozdlení.

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

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

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

Hle, kdo dřive si nevytesal člun, má nyní ladi; když jejich majitel za nimi hledl, nejsou už jeho.

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

Bohác spí žlznív; kdo jindy ho prosil o přízeň, má nyní silné pivo.

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

Hle, kdo z bldy spal s ženou beze sňatku, nalézál nyní dámy; ta, co se zhlížela ve vadě, má nyní zrcadlo.

Hle, nejvyšší páni země pobíhají bez za-městnání. Velikým už nikdo nic nehlásí. Kdo byl poslem, vysílá teď jiného posla . . .

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

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

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

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

Propagovat myšlení, ať už v kterékoli oblasti, je věci potlačovaných prospěšné. Taková propagan-da je velmi potřebná. Za vlád, které slouží vyko-řisťavání, považuje se myšlení za něco nízkého.

Za nízké se považuje ta, co je prospěšné těm, kdož jsou utlačováni. Za nízkou se považuje stálá sta-rost o nasycení; zhrdání počtami, jež se slibují obhájčům země, kteří v ní hladovějí; pochybnosti o vůdci, když vede do neštěstí; nechut' k práci, která člověka neuživí; adpor proti nótlaku jednat nesmyslně; lhostejnost k rodině, které by už zájem nepomohl. Hladovějícím se spílá jako žroutům, kteří nemají co hájit, jako zbabělcům, kteří pochybují a svém utlačovateli, jako lidem, kteří pochybují o své vlastní síle, kteří chtějí mzdu za svou práci, jako lenochům atd. Za takových vlád se myšlení všeobecně považuje za nízké a má špatnou pověst. Nikde se už myslit neučí, o kde se myšlení vyskytne, je pronásledováno. Přesto jsou pořád oblasti, kde je mažno na úspěchy myšlení beztestně poukázat; to jsou ony oblasti, v nichž diktatury myšlení potřebují. Tak je např. možno dokazovat úspěchy myšlení v oblasti válečné vědy a techniky. Myšlení je také zapotřebí, má-li se pomocí organisace a vynalézáním náhražkových

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

Tuto otázku je samozřejmě obtížné klást veřejně. Může tedy propagované myšlení zůstat nevyužité, to znamená minout se účinkem? Může.

Aby v době, jako je naše, zůstal zachován útlak, slaužící vykořisťování jedné (větší) části obyvatelstva částí druhou (menší), je zapotřebí zcela určitého základního postoje obyvatelstva, který musí převládnout ve všech oblastech. Objev v oblasti zoologie, jako je objev Angličana **Darwina**, mohl se stát vykořisťování pojednau nebezpečný; přesta se o něj nějakou dobu zajímala tolika církev, kdežto policie ještě nic nepozorovala. V posledních letech vedlo bádání fyziků v oblasti logiky k důsledkům, které přece jen mohly být nebezpečné četným článkům víry, sloužícím útlaqu. Pruský státní filosof Hegel, zabývající se obtížnými výzkumy v oblasti logiky, odkázal Marxovi a Leninovi, klasikům proletářské revaluce, metody nedacnitelné hodnoty. Vědy se vyvíjejí ve vzájemné souvislosti, ale neravnoměrně, a stát není schopen všechna postřehnout. Předbajavníci pravdy mahou si vybrat bojová stanoviště, která jsau poměrně nepozorována. Všechno záleží na tam, aby se učilo správnému myšlení, myšlení, které všechny věci a jevy zkauhá z hlediska pomíjivosti a změnitelnosti. Vládnoucí mají velký odpor vůči prudkým změnám. Chtěli by, aby všechno zůstala při starém, nejlépe na tisíc let. Nejlépe by bylo, kdyby se měsíc zastavil a slunce neběželo dál! Pak už by nikdo nedostal hlad a nechtěl by večer jíst. Když oni vystřelili, nemá už být dovoleno vystřelit protivníkovi, jejich výstřel měl být poslední. Způsob nazírání, všímající si zvláště věci pamíjivých, je

dobrym prostředkem k pavzbuzení utlačovaných. I ta, že v každé věci a v každé situaci se objevuje a narůstá razpar, je něco, co je třeba vítězům stovět před oči. Takovému způsobu nazírání (jako při dialektice, při učení o plynutí věci) se lze naučit při zkoumání věci, které vládnoucími nějakou dobu unikají. Tohoto způsobu nazírání lze paužit v biologii nebo v chemii. Ale i při líčení osudů nějaké radiny možna se mu naučit, aniž vzbudíme přílišnou pozarnost. Závislost každé věci na mnoha jiných, které se stále mění, je myšlenka nebezpečná diktaturám a může se vyskytovat v rozličných podobách, aniž by palicii dala možnost zasáhnout. Dokanalý popis všech okolností a procesů, jimiž je postižen muž, který si atvívá trafikou, může být tvrdým úderem proti diktatuře. Každý, kda trochu přemýšlí, přijde na to, proč. Vlády, které vedou masy lidí do bídy, musí zabránit tomu, aby lidé v bídě myslili na vládu. Mluví mnoho o osudu. Osud, ne oni, zavinil nedostatek. Kdo se pídí po příčině nedostatku, je zatlačen dřív, nežli norazí na vládu. Ale je možno vystupovat proti tlachům o osudu všeobecně; je možna ukázat, že člověku připravují osud lidé.

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

Je nutně třeba lživosti, chceme-li šířit pravdu.

shrnutí

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

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

Dále to musíme říkat těm, kteří vlastnickými poměry nejvíc trpí a mají na jejich změně nejvíc zájmu, dělníkům a těm, které k nim můžeme přivést jako spojence, protože vlastně také nevládní výrobní prostředky, i když se podílejí na ziscích.

A musíme za páte užívat lstí.

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

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

divadlo zábavné nebo naučné?

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

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

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

jevovou tendenci moderního divadla, byla tak zvané epické divadlo. Všechno, čemu se říkalo časová hra nebo Piscatarova scéna nebo didaktická hra, patří k epickému divadlu.

epické divadlo

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

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

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

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

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

V žádném směru se divákovi nodále neumožňovalo, aby se prostým vcitěním do dramatických postav oddal bez kritiky (a prakticky bez důsledků) svým zážitkům. Představení dávalo lótky a jevy na paspas odcizovacímu procesu. Bylo to odcizení, jakého je třeba, aby člověk pochopil. Při všem „samozřejmém“ se od pochopení prostě upouští.

Ca bylo „přirozené“, musilo teď být něčím nápadné. Jenom tak mahly jasně vystoupit zákonitostí příčiny a následku. Jednání lidí musilo být záro-

veň takové a zároveň musilo mít schopnost být jiné.

To byly veliké změny.

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

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

naučné divadlo

Scéna začala působit naučně.

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

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

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

Nuže, můžeme vlastně jen říci, že protiklad mezi učením a zábavou nemusí být žádným přírodním zákonem, že netrvá od věků a nemusí trvat navěky.

Učení, jak je známe ze školy, z přípravy k povolání atd., je bezpochyby pracná záležitost. Ale mějme na mysli i to, za jakých okolností a za jakým účelem probíhá.

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

V rozličných vrstvách národa hraje učení velmi rozličnou roli. Jsou vrstvy, které si zlepšení poměrů nedovedou představit; paměry se jim zdají pro ně sdostatek dobré. Ať se ta má s petrolejem jakkali: vydělávají na něm. A: mají už přece jen svá léta. Sotva je čeká přespříliš let dalších. Nač se pak ještě mnoha učit? Svě poslední slava už vyřkli, howg.

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

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

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

divadlo a věda

Ale co má věda co dělat s uměním? Víme docela dobře, že věda může být zábavná, ale ne všechno, co je zábavné, patří na divadlo. Když jsem poukazoval na nedocenitelné služby, které může moderní věda, je-li správně použita, prokázat umění, zvláště divadlu, musil jsem častokrát vyslechnout, že umění a věda jsou dvě úctyhodné, ale zcela rozličné oblasti lidské činnosti. To je ovšem strašlivě atřepaná fráze a člověk udělá dabře, když vždycky rychle ujistí, že je to zcela správné, tak jako většina atřepaných frází. Umění a věda působí velmi rozličným způsobem, budiž. Přesta musím doznat, ať to zní sebehůř, že bych se jako umělec bez užití některých věd neobešel. Ta možná vzbudí u mnohých vážné pachybnosti o mých uměleckých schopnostech. Jsou zvyklí vidět v básnické jedinečné, poněkud nepřirozené bytasti, které s jistotou vpravdě božskou poznávají věci, jež druzí mohou poznat jen s velkým úsilím a s nadměrnou pílí. Je ovšem nepřijemné, musíme-li přiznat, že nepatříme k těmto vyvoleným. Ale přiznat to musíme. Musíme také odmítnout, že tyto doznané vědecké snahy jsou jen prominutelná vedlejší zaměstnání, vykanávaná ve chvílích odpočinku, po práci. Je přece známo, že i Goethe provozoval přírodní vědy, Schiller historii; předpokládáme vlídně, že to byl jakýsi podivinský vrtoch. Nechť ty dva jen tak obviní, že tyto vědy potřebovali pro svou básnickou činnost, nemají mi být amluvau, ale musím říci, že vědy potřebuji. A musím dokonce přiznat, že se dívám nevráživě na všelijaké lidi, o nichž vím, že nejsou na výši vědeckého poznání, ta jest, že zpívají, jako zpívá pták, nebo jak si lidé představují, že pták zpívá. Tím nechci říci, že odmítám hezkou báseň o tom,

jak chutná treska, neba a potěšení z plavby jen proto, že její autor nestudoval gastronomii nebo nautiku. Ale myslím si, že lidé, kteří nepoužijí všech pomůcek, aby porozuměli velkým spletitým událostem ve světě, nemohou je dostatečně poznat. Předpokládáme, že chceme zpodobit velké vášně nebo události, které ovlivňují asudy náradů. Za takovou vášeň považuje se dnes třeba touha po maci. Dejme tomu, že nějaký básník by tuto touhu „pocítil“, že by chtěl ukázat cestu nějakého člověka k maci – jak si má osvojit svrchavoně složitý mechanismus, v jehož nitru se dnes a moc bojuje? Je-li jeho hrdina politik, jakými cestami jde politika, je-li obchodník, jakými cestami jdou abchody? A pak jsou ještě básníci, které naplňují vášnivým zájmem mnohem spíše než jedincava touha po moci próvě obchady a politika! Jak si mají osvojit potřebné znalosti? Tím, že budou chodit s očima otevřenýma, získají si sotva sdastatek zkušeností, a to by bylo vždycky ještě víc, než kdyby v roztočilém šilenství očima jen kouleli! Založení novin jako Völkischer Beobachter neba obchodu jako Standard Oil je dosti komplikovaná záležitost, a nikdo člověku tyhle věci jen tak beze všeho nepověsí na nos. Důležitá oblast pro dramatiky je psychologie. Předpokládá se, že ne-li už abyčejný člověk, tak určitě básník by měl být bez dalšího poučení schopen vypátrat příčiny, které člověka dohánějí k vraždě, že by měl „sám ze sebe“ umět podat obraz a duševním stavu vraha. Předpokládá se, že v takavém případě stačí pohlédnout da sebe sama, a pak existuje avšem také fantasie... Z řady příčin nemohu se už oddat této příjemné naději, že bych tomu mohl přijít na kloub tak pohodlně. Nemohu již sám v sobě najít všechny pohnutky, které se podle novinářských a vědeckých zpráv u lidí zjišťují. Tak jako obyčejný soudce při odsuzování nemohu si ani já tak snadno udělat dostačující obraz o duševním stavu vraha. Moderní psychologie od psychoanalysy až k behaviorismu mi zajišťuje znalosti, které mi dopomáhají

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

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

je snad epické divadlo „morálním ústavem“?

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

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

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

Přesto se z toho, co bylo řečeno, snad pozná, jak dalece a v jakém smyslu je epické divadlo morálním ústavem.

může se epické divadlo provozovat všude?

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

artistních prvků je příbuzné prostarému osijskému divadlu. Noučné tendence měla stejně tak středověká mystéria jako klasické španělské nebo jezuitské divadlo.

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

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

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

zcizující efekty v čínském hereckém umění

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

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

borně uplatňuje moment překvapení. Údiv vede jeho štětec.

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

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

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

nezdá se mu ničím, co by mohlo porušit ilusi. Umělec odděluje tak mimiku (zpodobení pohledu) od gestiky (zpodobení oblaku), ale gestika tím nic neztrácí, neboť držení těla zpětně působí na tvář, zcela jí propůjčuje svůj výraz. Teď má výraz dokonale zdrženlivosti, teď výraz úplného triumfu! Umělec pauzil svého obličje jako prázdného listu, jež může popsat gestus těla.

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

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

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

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

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

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

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

Pra herce je obtížné a úmorné vyvolávat v sobě každý večer určité emace nebo nálady, naproti tomu je jednadušší předvést vnější příznaky, které tyto emace provázejí nebo ohlašují. Přenášení

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

publika, že téměř každé gesto podléhá schválení
publika.

Čínský umělec není v transu. Lze ho v každém oka-
mžiku přerušit. „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: když předstoupí před nás na
jevišti, je se svým výtvozem už hotov. Nemá nic
proti tomu, když se kolem něho během hry dělají
přestavby. Příčinnivé ruce mu naprosto veřejně po-
dávají, co ke své produkci potřebuje. Při Mei Lan-
fangově scéně umírní divák sedící vedle mne vy-
křikl úžasem nad jedním umělcovým gestem.
Několik diváků před námi se pohoršeně otočilo
a zasyklo. Chovali se, jako by byli přítomni sku-
tečnému umírání skutečné chudé dívky. Jejich cho-
vání bylo možná správné při evropském divadelním
představení, ale nevýslovně směšné při čínském.
„Efekt Z“ se u nich minul účinkem.

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

světa magie. „Jak se to dělá“ je ještě záhadou, znalost je ještě znalost triků, je v rukou nemnohých, kteří ji pečlivě střeží a mají ze svých tajemství zisk; přesto se tady už zasahuje do přírodního dění, schopnost udělat něco takového plodí otázku, a v budoucnosti vyhledá badatel – ve snaze, aby přírodní dění udělal srozumitelným, avladatelným a pozemským – vždy znovu nejprve stanovisko, z něhož se jeví jako tajuplné, nerosozumitelné a neovladatelné. Zaujme postoj člověka, který žasne, použije „efektu Z“. Není matematikem, jemuž se formule „dvakrát dvě jsou čtyři“ zdá samozřejmou, ani někým, kdo ji nechápe. Muž, jenž po prvé s údivem pozoroval lampu houpačici se na laně a považoval za nikoli samozřejmé, nýbrž za velice nápadné, že se kývá a že se kývá právě tak a nejinak, velmi se tímto zjištěním přiblížil pochopení jevu a tím jeho zvládnutí. Nesmíme také prostě zvolat, že postoj, který zde navrhujeme, přísluší vědě, ale nikoli umění. Proč by se umění nemělo pokusit, samozřejmě s v ý m i prostředky, slaužit velkému společenskému úkolu zvládnutí života?

Techniku, jako je „efekt Z“ čínského hereckého umění, mohou opravdu s užitkem studovat jen ti, kteří takovou techniku potřebují pro zcela určité společenské cíle.

Experimenty nového německého divadla rozvinuly „efekt Z“ naprosto samostatně, nebyly dosud asijským hereckým uměním nijak ovlivněny.

„Efekt Z“ byl v německém epickém divadle vyvolán nejenom hercem, nýbrž i hudbou (chóry, songy) a dekoracemi (názorné tabule, film atd.). Jeho smyslem byla hlavně historisace událostí, které se měly zpodobit. Historisací nutno rozumět toto:

Buržoasní divadlo vypichuje na svých hrách nadčasovost. Zobrazení člověka řídí se v něm tak zvanými věčně lidskými principy. Uspořádáním fabule vytvářejí se takové „všeobecné“ situace, aby se pak mohl projevit člověk vůbec, člověk všech

dob a jakékoli barvy pleti. Všechny události jsou pouze velkým heslem, a na toto heslo následuje „věčná“ odpověď, nevyhnutelná, obvyklá, přirozená, prostě lidská odpověď. Příklad: Člověk černé pleti miluje stejně jako běloch, a teprve když na něm fabule vynutí tíž výraz, jaký podává běloch (tato formulka prý se může teoreticky obrátit), pak je vytvořena sféra umění. Na zvláštnosti, rozdílnosti může brát heslo ohled: odpověď je společná; v odpovědi není nic rozdílného. Tato pojetí připouští sice existenci historie, ale přesto je to pojetí nehistorické. Změní se několik okolností, změní se prostředí, ale člověk se nezmění. Historie platí pro prostředí, neplatí pro člověka. Prostředí je tak podivně nedůležité, chápe se čistě jako podnět, je to variabilní veličina a zároveň cosi podivně nelidského; existuje vlastně bez člověka, vystupuje vůči němu jako uzavřená jednotka, vůči němu, jenž se nikdy nemění, proti pevné veličině. Pojetí člověka jako variabilní veličiny prostředí, pojetí prostředí jako variabilní veličiny člověka, to jest rozplývání prostředí ve vztazích mezi lidmi, přýští z nového myšlení, z historického myšlení. Abychom historickofilosofickou exkursi zkrátili, příklad. Na jevišti se má znázornit toto: Dívka opouští svou radinu, aby vstoupila do zaměstnání ve velkoměstě (Piscatorova **Americká tragédie**). Pro měšťácké divadlo je to záležitost nepatrného dosahu, zřejmě začátek příběhu, to, o čem musíme zvědět, abychom porozuměli tomu, co bude následovat, nebo abychom to očekávali s napětím. Fantasie herců se přitom sotva nějak mimořádně rozběhne. V jistém ohledu je tato událost všeobecná: dívky vstupují do zaměstnání (v našem případě můžeme být napjati, co zvláštního se jí nyní přihodí). Zvláštní je tato událost jen potud, že dívka odchází z domova (kdyby tam zůstala, nedošlo by k dalším událostem). To, že jí rodina pustí, není předmětem zkoumání, je to věrohodné (motivy bývají věrohodné). Historisující divadlo vidí všechno jinak. Vrhne se se vším všudy na podivné,

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

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