

Univerzita Karlova v Praze
Filozofická fakulta
Katedra divadelní vědy

Mgr. Martina Musilová

ZDRAVÁ SCHIZOFRENIE

Vlivy Brechtova epického divadla a zcizujícího efektu v českém moderním herectví

HEALTHY SCHIZOPHRENIA

Influences of Brechtian Epic Theatre and Alienation Effect in Czech Modern Acting

Disertační práce

studijní program: Obecná teorie a dějiny umění a kultury

obor: Divadelní věda

vedoucí práce: Doc. PhDr. Jan Hyvnar, CSc.

2007

„Prohlašuji, že jsem disertační práci vykonala samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.“

Tuto práci věnuji prof. Ivanu Vyskočilovi.

obsah

| | |
|--|-----|
| prolog | 6 |
| I. | |
| epické divadlo | 8 |
| brechtovské epické divadlo | |
| první inscenace | 10 |
| učit učíce se | 15 |
| modelová pouliční scéna | 22 |
| [fauefekt] | 25 |
| odbočka nejen k Diderotovi | 26 |
| slavný Mej | 28 |
| herecké idoly avantgardy | 30 |
| Matka | 33 |
| modelové inscenace a modelové knihy | |
| Život Galileia | 36 |
| Matka Kuráž a její děti | 38 |
| Kavkazský křídový kruh | 40 |
| herecké techniky, které vyvolávají zcizující efekt | 43 |
| II. | |
| před válkou | 45 |
| dělnické divadlo propaguje komunismus | 49 |
| Hugo Haas – více než filmový milovník | 52 |
| V & W – křehké balancování mezi autonomií a angažovaností | 54 |
| E. F. Burian – souputník po vlastní cestě | 64 |
| jevištní povídka | 73 |
| proměna společnosti (proměna společensko-kulturního kontextu) – 1939 – 1960 | 78 |
| překlady, interpretace, inspirace... | 81 |
| zájezd Berliner Ensemblu v roce 1958 | 87 |
| jímavost českého herce – inscenace her B. Brechta v období 1945 – 1970 | 89 |
| brněnská Mahenka | 101 |
| hnutí takzvaných malých jevištních forem | 121 |
| homo ludens Ivan Vyskočil | 127 |
| herec spolupracující s režisérem – inscenace her B. Brechta v období 1971 – 1989 | 146 |
| studiová divadla | 159 |
| epilog | 173 |
| použité zdroje | 175 |
| abstrakt | 180 |
| abstract | 181 |

Motto

Neboť zde jde o zcela zvláštní, i když v žádném případě chorobnou „schizofrenii“, o rozštěpení člověka. Hrající si, který se pouští do hry, provádí ve skutečném světě určitý a ve své typice známý akt. Ve vnitřní smyslové souvislosti hry však přejímá určitou *rolí*. A nyní je nutno právě rozlišit mezi reálným člověkem, jenž si „hraje“, a mezi člověkem v roli uvnitř hry. Hráč „skrývá“ sama sebe pod vlivem „rolí“, v jisté míře v ní zaniká. Se zvláštní intenzitou žije *v* roli – a přece nikoli opět jen tak jako choromyslný, který už není s to rozlišit mezi „skutečností“ a „zdaním“. Hráč se může z role vyvolat zpět; v herním aktu mu zůstává totiž – i když často silně redukováno – vědění o jeho dvojité existenci. Je ve dvou sférách – ale nikoli jakoby ze zapomnětlivosti nebo z nedostatku soustředění; toto zdvojení náleží k podstatě hry.¹

¹ Fink, Eugen: Oáza štěstí, Praha, 1992, str. 22 – 23

prolog

Když jsem se poprvé seznamovala s Brechtovým epickým divadlem, bylo to ještě v době před mým vysokoškolským studiem, striktně jsem Brechta odmítla. Druhé setkání, na univerzitní půdě, už znamenalo inspiraci a chuť Brechtově koncepci divadla porozumět. Poté jsem se Brechtem zabývala ve své diplomové práci, ale teprve díky práci na disertačním projektu jsem pochopila, že Brecht a jeho epické divadlo jsou nevyčerpatelným zdrojem inspirace pro studium divadla. Domnívám se, že má cesta k Brechtovi je typická.

Přijetí věcně se tazajícího Brechta předpokládá již určité porozumění divadelní tvorbě i předjímání otázek, které z tohoto porozumění vyplývají. Brecht hledal divadlo, které by odpovídalo a bylo hodno vědeckého století. Na prvním místě se proto v jeho tvorbě objevuje experiment. Toto první místo je tak zřejmé a určující, že Brechtovu tvorbu je přesnější nazvat celoživotním experimentem. Brecht navrhuje hypotézy, prověřuje je, sleduje předpoklady a průběh. Z dosažených výsledků se poučuje pro další experimentaci.

Takto koncipovaná tvorba je náročná na recepci. Při vzpomínce na mou první četbu Grossmanova výběru Brechtových *Myslenek* si uvědomuji, že v době dychtivého a živelného čtení všeho, co mi svět divadla mohlo přiblížit a zprostředkovat, jsem se s Brechtem prostě setkat nemohla. Zato se pro mne stal podstatným v okamžiku vyhraňování a třibení už získané zkušenosti.

K omezení brechtovského tématu na herectví mě přivádí můj osobní zájem, nevelká, přesto důležitá herecká praxe a letitá zkušenost s disciplínou dialogického jednání prof. Ivana Vyskočila, díky níž mi je umožněno studovat a na vlastním těle zakoušet principy dramatické hry.

Neméně podstatný pro vymezení tématu je z mého pohledu dobový kontext recepce Brechtova epického divadla v evropském poválečném divadle. Brechtovy ideje, podobně jako Artaudovy, vyrůstají z avantgardních výbojů. A ačkoliv jsou koncipovány na konci meziválečného období, vliv na evropskou divadelní kulturu mají až od padesátých let 20. století, v době, kdy evropská společnost po krizové válečné zkušenosti hledá novou humanitu. Návrat herce do centrální pozice divadelní tvorby přičítám právě duchovním proudům poválečné Evropy, které jsou spjaty s hledáním nové hodnotové orientace člověka (neohumanismus a existencialismus). Pokud se po druhé světové válce evropské divadlo obrací ve svých nejodvážnějších výbojích k vyjadřovacím možnostem herce, pak je to právě skrze podněty Bertolta Brechta nebo Antonina Artauda.

Pro českou recepci Brechtova epického divadla je charakteristická přerušovaná kontinuita. Ti z divadelních tvůrců, kteří se Brechtem nechali inspirovat, mívají potřebu znovu koncepci epického divadla interpretovat. Značné časové odstupy mezi těmito interpretacemi vyvolávají další nutnost vysvětlovat Brechta od základu, připomínat opomíjené, znovu zapojovat koncepci epického divadla do souvislosti české divadelní kultury. V českém divadle se na Brechta neustále rozpomínáme, protože je zapomínán. Tomuto interpretačnímu škobrtání jsem se nevyhnula ani já a cítila jsem potřebu nejprve široce definovat ty momenty, které vymezí a upřesní téma projektu. Práce je proto rozdělena na dvě části.

V první části vymezuji v několika tématických okruzích hlavní principy Brechtova epického herectví s největším zřetelem na zcizující efekt, který chápu jako herní princip. Práci na této části, s bohatým a myšlenkově jednotným materiálem, komplikovala neustálená a nedostatečná terminologie české teatrologie v oblasti herectví. Opřela jsem se proto o Pavisova východiska, který se věnuje epickému divadlu v celé šíři druhé poloviny 20. století a jehož *Divadelní slovník* byl přeložen do češtiny (Praha, 2003). Ideově a nejinspirativněji na mne nicméně zapůsobily práce T. W. Adorna, v nichž se snoubí osobní zkušenost hudebníka s potřebou filozofického vhledu do problematiky tvorby a umění, a v nichž jsou podněty Brechtova epického divadla prověřovány, domyšleny a interpretovány s ohledem na vývoj celé evropské kultury.

V druhé, rozsáhlejší části jsem se věnovala výhradně české podobě epického herectví. Již při počátečním ohledání tématu jsem si uvědomila nesouměrnost české a německé divadelní kultury. Česká divadelní kultura, na rozdíl od německé, postrádá velké předromantické a romantické drama. A právě zde klíčí řada neporozumění Brechtovi, jehož tvorba je mimo jiné i reinterpetací a odpovědí na schillerovskou patetickou dramatickostí ve smyslu umělecké tvorby i koncepce dramatické kultury jako mravního ústavu. V českém kontextu se Brecht stal mnohdy odpovědí na tylovskou dojmavost a sentiment.

Druhým významným momentem recepcí Brechta u nás je prolínání principů Brechtova epického divadla s nejživějšími koncepcemi meziválečné avantgardy; konkrétně s inscenační tvorbou Emila Františka Buriana a hereckou a autorskou tvorbou Jiřího Voskovce a Jana Wericha.

V práci se zabývám obdobím přesahujícím půl století historie českého divadla (dvacátá až osmdesátá léta 20. století). Z tohoto faktu vyplývá nesourodost zdrojových materiálů. Do padesátých let minulého století převládá psaná reflexe. Od šedesátých let je u některých inscenací možné počítat s filmovou dokumentací. V osmdesátých letech byla pro mne určujícím pramenem studia video-nahrávka.

Dostupnost, existenci nebo neexistenci pramenů, na jejichž základě bylo možné získávat představu o českém epickém herectví, ovlivňoval politicko-spoločenský kontext dílčích období. Z tohoto hlediska je zvláště komplikovaný průzkum dvacetiletého období tzv. normalizace.

Rozsah práce mi, bohužel, nedovolil věnovat pozornost projevům amatérského divadla, ačkoliv by tato oblast mohla v návaznosti na divadlo lidové a sousedské vykazovat zajímavé paralely s epickým divadlem v širším smyslu. Nedostatečná se bude jistě jevit kapitola věnující se studiovým divadlům sedmdesátých a osmdesátých let. V tomto období pronikají do českého herectví nové a staronové koncepce herecké tvorby (fyzické divadlo, happening, pouliční divadlo, komedie dell'arte, komunitní divadlo, Artaudovo divadlo krutosti) a vlivy masových médií (televize). Proměna českého herectví v tomto období není teoreticky nijak zpracovaná a nebylo v mých silách tyto nové podněty komparovat s pokračující a stále životnou koncepcí epického divadla.

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 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 1917.² 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 angažovanosti na uspořádání současného světa.³ Těmito mimouměleckými cíly překračuje hranice tradiční estetiky a nelze na něj uplatňovat její kategorie.⁴

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.⁵

První záměrně vedený pokus o epické drama, jak zněl podtitul inscenace, se uskutečnil v roce 1924. Piscator inscenoval hru Alfonse Paqueta *Prapory* v berlínském Volksbühne. V nečistší podobě se představení 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 kulisy 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. V Piscatorových inscenacích se 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 jednolitého 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.⁶ Páteří Brechtovy reformy se stal angažovaný vztah k mimojevištní skutečnosti z pozice marxismu. Dramaturgicky nejhybnějším momentem je inspirace Marxovými *Tězemi o Feuerbachovi*, konkrétně 11. tezí: „Filozofové svět různě vykládali: jde však o to jej

² Pavis, Patrice: Agitační divadlo, agitka; in: Pavis, Patrice: Divadelní slovník, Divadelní ústav, Praha 2003, str. 21

³ Ibid.

⁴ Předchůdci divadelní agitky a politického divadla jsou jezuitské divadlo se svými cíly didaktickými a moralistními nebo španělská autos sacramentalis, která „obsahovala výzvy k činům.“ (Pavis, Patrice: Agitační divadlo, agitka; in: Pavis, Patrice: Divadelní slovník, Divadelní ústav, Praha 2003, str. 21)

⁵ „Jedině v e p i c e (Zola) koncipuje obraz společenského řádu, který je povolán nahradit nynější.“ (Piscator, Erwin: Politické divadlo, Nakladatelství Svoboda, Praha 1971, str. 31)

⁶ V žádném případě nechci opomíjet Brechtův zájem o hudbu a scénografii v epickém divadle. Většina nalezených principů v těchto oblastech vzešla ze spolupráce s výtvarníkem C. Neherem a hudebníky K. Weillem, P. Dessauem a H. Eislerem. Brecht ve svých inscenacích používá simultánního uspořádání herních prostorů v rámci jednotného prostoru jevištního. Na rozdíl od Piscatora k tomu potřebuje minimum jevištní techniky a simultaneitu buduje dvojí i vícero herní situací.

změnit.“⁷ , jejíž otisk můžeme vysledovat v Brechtově stati *Dá se dnešní svět zobrazit na divadle?*. V jejím závěru Brecht odpovídá: „dá, avšak jenom tehdy, pojmáme-li jej jako svět, který lze změnit.“⁸ 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 jasné a názorné 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. 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“.

⁷ Marx, Karel: *These o Feuerbachovi*; in: Engels, Bedřich: *Ludvík Feuerbach a vyústění klasické německé filosofie*, Nakladatelství Svoboda, Praha 1946, str. 63

⁸ Brecht, Bertolt: *Dá se dnešní svět zobrazit na divadle?*; in: Brecht, Bertolt: *Myšlenky*, Československý spisovatel, Praha 1958, str. 9

brechtovské epické divadlo

první inscenace

Ačkoliv se v Čechách Brecht jako divadelník evropského formátu proslavil roku 1928 *Třigrošovou operou*, budu se v této kapitole zabývat předně 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 odpovědi na kritickou reakci na vyznění inscenací. Brecht je 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 obecné rovině. K těmto inscenacím, na rozdíl od poválečných, uvedených v Berliner Ensemble, neexistuje záznam, ze kterého bych mohla vyvozovat konkrétní postupy epického divadla a herectví.⁹ 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 nakládače Galy Gaye ve vojenských ubikacích Kilkoj* 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 1931.¹⁰ Inscenaci režíroval Brecht společně s Ernstem Legalem. Pro porozumění inscenacím 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 explicitní. Repliky neodkazují k podtextovým významovým vrstvám, k zamlčovaným motivacím v jednání postavy, jak je známe z dramatiky ibsenovské a čechovovské. Dílčí číslované scény hry lze chápat jako samostatné celky. Zpravidla jsou uvozeny komentářem. Tento uvozuující 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 Gay 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 boha¹¹. 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.¹² Hra *Muž jako muž* byla dobovou kritikou označena za buster-keatoniádu.¹³

⁹ Neozvučený filmový záznam části představení *Muž jako muž* z roku 1931 je pro účely studia epického herectví nepoužitelný.

¹⁰ Brecht, Bertolt: *Muž jako muž*; in: Brecht, Bertolt: *Divadelní hry 1*, SNKLHU, Praha 1963, str. 139

¹¹ *Ibid.*, str. 121

¹² *Ibid.*, str. 109–110

¹³ Kundera, Ludvík: *Brecht, Janáčkova akademie múzických umění, Brno 1998*, str. 31

Páteří epizujících prostředků v této hře jsou prezentace a sebeprezentace postavy¹⁴, popis, vyprávění, citace, přímé oslovení publika a zveřejnění Brechtova autorství. Příkladem sebeprezentace postavy může být vstupní replika seržanta Fairchilda v expozici 3. scény (Silnice mezi městem Kilkoo a vojenským Campem), kdy se seržant Fairchild současně představí publiku a postavám přítomným na jevišti:

Já, seržant britské armády, zvaný Krvavá pětka, Tygr z Kilkoy a také Tajfun, jsem už dávno na nic takového nenarazil.¹⁵

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

Dobrý večer, páni vojáci. Jsem vdova Begbicková a tohle je můj pivní vagón.¹⁶

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.¹⁷

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.¹⁸

Tato promluva plní dvojí funkci. 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 scén 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 vyvoláváním transakce postavou vojáka Uriy. Uriovo vyvolávání je inspirováno řečovým gestem pouťových vyvolávačů, kteří se snaží přivolat pozornost publika k atrakci:

Číslo jedna: Transakce se slonem.¹⁹

Teď přijde další transakce, číslo dvě: Vydražování slona.²⁰

Teď je na řadě transakce číslo tři: Proces s mužem, který nechtěl být jmenován.²¹

Teď přijde transakce číslo čtyři: Zastřelení Galy Gaye ve vojenských ubikacích Kilkoy.²²

Transakce číslo pět! Pohřeb a smuteční projev nad Galy Gayem /.../.²³

¹⁴ Sebeprezentace a sebecharakterizace postavy jsou běžné postupy lidového divadla a středověkých mystérií a moralit.

¹⁵ Brecht, Bertolt: Muž jako muž; in: Brecht, Bertolt: Divadelní hry 1, SNKLHU, Praha 1963, str. 111

¹⁶ Ibid., str. 114

¹⁷ Ibid., str. 114

¹⁸ Ibid., str. 126

¹⁹ Ibid., str. 128

²⁰ Ibid., str. 129

²¹ Ibid., str. 130

²² Ibid., str. 132

²³ Ibid., str. 136

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

Hra *Muž jako muž* je podobenstvím o proměně člověka. A 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 Kilkoou 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“. Tuto 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 citaci²⁴, která je do 3. scény vložena. Je zakončena sumarizující replikou vojáka, ve které je situace a jednání aktérů okomentováno a zhodnoceno: „Chlap, který nedovede říct ne.“²⁵

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:²⁶

poté herečka začne zpívat. Je to další způsob, kterým Brecht vrství několik herních rovin uvnitř jevištní situace.

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?“²⁷ 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.²⁸

Ve hře nechybí ani přímé oslovení publika. Galy Gay (4. scéna 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. scény se explicitním uvedením autora (původce) hry a jeho záměru:

²⁴ „Epická dramatika ukazuje naopak původ dramatické řeči a způsob, jak ji autor a herci vytvářejí. Tak se ukazuje, že představení je pouze vyprávění či citace uvnitř divadelní soustavy.“ (Pavis, Patrice: Citát, citace; in: Divadelní slovník, Divadelní ústav, Praha 2003, str. 41)

²⁵ Brecht, Bertolt: *Muž jako muž*; in: Brecht, Bertolt: *Divadelní hry 1, SNKLHU, Praha 1963, str. 113*

²⁶ *Ibid.*, str. 126

²⁷ *Ibid.*, str. 127

²⁸ *Ibid.*, str. 128

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.²⁹

celá hra *Muž jako muž* uvozuje, shrnuje se její poselství a akcentuje se její didaktická funkce. Pan Bertolt Brecht chce diváka poučit o možnosti ztráty identity v určitém typu společnosti.

Inscenace hry v roce 1931 vyvolala kritickou odezvu a Brecht byl nucen mnohé z epických postupů obhajovat jako záměrné.³⁰ 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).³¹

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 Brecht obhajuje demonstrativní 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 nevyplýne jediná neměnná figura, nýbrž figura, která se neustále proměňuje, figura, která se „způsobem, jakým se mění“, stává stále jasnější.³²

Vzestup a pád města Mahagonny

Poznámky, které mají osvětlit způsob inscenování a důvody použití epizujících postupů, napsal Brecht i po berlínském uvedení opery *Vzestup a pád města Mahagonny*.³³ 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.³⁴

²⁹ Ibid., str. 126

³⁰ Anmerkungen zum Lustspiel „Mann ist Mann“; česky: Brecht, Bertolt: Poznámky k veselohře „Muž jako muž“; in: Brecht, Bertolt: Divadelní hry 1, SNKLHU, Praha 1963

³¹ Brecht, Bertolt: Poznámky k veselohře „Muž jako muž“; in: Brecht, Bertolt: Divadelní hry 1, SNKLHU, Praha 1963, str. 154

³² Ibid., str. 154

³³ Anmerkungen zur Oper Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny z roku 1930 byly publikovány v roce 1938 jako součást Zur dramatischen und epischen Form des Theaters. V češtině vyšlo základní schéma rozdílu mezi dramatickou a epickou formou v roce 1957 v časopise Divadlo (č. 1) v překladu Jaroslava Pokorného, v roce 1958 v souboru Brechtových studií *Myslenky*. V roce 1984 byly publikovány Poznámky komplexně s komentáři ve čtvrtém svazku Brechtových Divadelních her v redakci L. Kundery.

³⁴ Brecht, Bertolt: Poznámky k opeře „Vzestup a pád města Mahagonny“; in: Brecht, Bertolt: Divadelní hry 4, Odeon, Praha 1984, str. 121

Použití epizujících postupů v opeře, podnítilo Brechta i k přehodnocení ideje Gesamtkunstwerku, která usiluje o estetickou jednotu všech prvků obsažených v inscenaci.³⁵

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 užívající epizujících postupů jsou podstatné tyto charakteristiky:

Jednání je v epickém divadle nahrazeno vyprávěním. Epická forma příběh vypráví. 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 mění se. Hra je nekauzální a lze ji, stejně jako postavu, fragmentarizovat. Každá scéna je uzavřeným celkem. Může existovat sama pro sebe. Hra probíhá v křivkách a skocích. A na závěr je třeba zmínit, že ideová východiska Brechtova schématu se opírají o marxistický názor, podle něhož je myšlení člověka určováno společenským bytím.³⁶

³⁵ „Vpád metod epického divadla do opery vede především k radikálnímu oddělení jednotlivých složek.“ (Brecht, Bertolt: Poznámky k opeře „Vzestup a pád města Mahagonny“; in: Brecht, Bertolt: Divadelní hry 4, Odeon, Praha 1984, str. 122)

³⁶ Brecht, Bertolt: Poznámky k opeře „Vzestup a pád města Mahagonny“; in: Brecht, Bertolt: Divadelní hry 4, Odeon, Praha 1984, str. 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 1926³⁷, a jeho marxistickému životnímu postoji. Pro jeho reformátorské východisko je jedno bez druhého nemyslitelné a neoddělitelné. Pro Brechtovo vědomé koncipování principů epického divadla jsou nejpodstatnější roky 1928 – 1930. Ještě v roce 1928, kdy uvedl slavnou Třígrošovou operu, uvažuje Brecht v intencích daného divadelního systému tehdejšího Německa.³⁸ Ale hned v následujícím roce začíná četnými experimenty tento model překračovat. V roce 1929 píše první Lehrstücke, 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.³⁹

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.⁴⁰ 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, jeho smysl a funkci. Theodor W. Adorno o Brechtově novém pojetí vztahu umění a společnosti píše:

didaxe ho vedla k dramaturgickým inovacím, které svrhly zvetšelé psychologické a intrikové divadlo. V jeho hrách nabyla 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.⁴¹

Naučné hry (Lehrstücke) měl exaktnosti holdující Brecht potřebu oddělit od do značně tradičních divadelních her (Schaustücke).⁴² 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 zobrazeného a zároveň skrze zobrazování samotné učení se hrou, hraním. Brecht v rozhovoru s francouzským překladatelem Paulem Abrahamem v roce 1956 o naučné hře *Opatření* říká:

³⁷ Kundera, Ludvík: Brecht, Janáčkova akademie múzických umění, Brno 1998, str. 17

³⁸ „Šestáková opera, kterou Brecht psal v letech 1927 – 28, je zcela jednoznačně dílem s protikapitalistickou tendencí. Vytkla si za úkol, jak se tenkrát v Německu říkalo, provozovat „rozkladnou propagandu“, dezorganizovat psychiku měšťáckých vrstev, otrávit jejich vírou v morální opodstatněnost kapitalistického řádu, jejich důvěru v trvalost existující společenské základy.“ (Reich, Bernhard: Bertolt Brecht, Orbis, Praha 1964, str. 29)

³⁹ „Ochotnické divadlo vidělo svůj úkol v politické propagandě. K posílení svého účinku mobilizovalo názornost a zřetelnost divadla, využívalo některé jeho prostředky: deklamaci, pantomimu, hudbu. Vznikla oratoria skromného rozsahu, takzvané litmontáže, divadelní zpracování, tj. ilustrace politických argumentů a tezí. Tato představení vrcholila skandovanými hesly. /.../ Provedení samo se opíralo především o recitátora a kolektivní sbor, v němž se přestávala uplatňovat individualita jedince. /.../ Styl provedení, zaměřený k úkolu poskytnout divákovi politické poučení a školení, byl styl demonstrativní – jasný, výrazný, ostrý, přímo se obracel k divákovi.“ (Reich, Bernhard: Bertolt Brecht, Orbis, Praha 1964, str. 42–43)

⁴⁰ „Nebýt zákazníkem rozhlasu, nýbrž měnit jej. Soudobému rozhlasu nemá „Let přes oceán“ sloužit k použití, nýbrž má jej měnit. Vzdávající koncentrace mechanických prostředků stejně jako vzdávající specializace ve vzdělávání – jevy, které nutno urychlit – si žádají posluchačovy *vzpoury*, jeho aktivizace a jeho opětového dosazení jakožto producenta.“ (Brecht, Bertolt: Poznámka ke hře Let přes oceán; in: Brecht, Bertolt: Divadelní hry 4, Odeon, Praha 1984, str. 138)

⁴¹ Adorno, Theodor Wiesengrund: Estetická teorie, Panglos, Praha 1997, str. 322

⁴² „Naučné hry tvoří uzavřený celek her bezprostředně na sebe navazujících a lišících se od ostatních, které vznikaly souběžně. Tyto „ostatní“ hry patří mezi tzv. Schaustücke (tj. hry na divání) a liší se od Lehrstücke (tj. her určených k učení) především tím, že se obracejí k širokému, každý večer se měnícímu publiku „konzumentů“, kdežto naučné hry jsou určeny účinkujícím, „producentům“.“ (Kundera, Ludvík: Brecht, Janáčkova akademie múzických umění, Brno 1998, str. 45)

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

Abraham: A k čemupak?

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 vmísit každý a dochází konečně k poznání – praktickému poznání – toho, co je dialektika.⁴³

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 E. Hauptmannová a K. Weill, byla uvedena školní mládeží na festivalu v Baden-Badenu 27. 7. 1929. Brecht předpokládal dvojí vztah účinkujících žáků k jejímu tématu a celé herní situaci. Tento vztah vychází z aktivního postoje (tvůrce hry) a postoje pasivního (diváka). Divácký postoj herce na jevišti dovoluje sledovat zobrazované téma objektivně, jako předmět studia, poznávání. Herec v diváckém postoji není vtažen do právě zobrazované (hrané) situace, zároveň však herní prostor neopouští. Tím vlastně zobrazuje herce v diváckém postoji, zobrazuje učícího se. Aktivní a pasivní role účinkujících se ve hře proměňuje. Účinkující se učí vzájemně od sebe. 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.⁴⁴

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 ně předříkával věty, promítaly se i noty.“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.⁴⁶

Náčez následuje 3. scéna nazvaná „Průzkum, zdali člověk pomáhá člověku“. Jindy Mluvčí užitím rozkazu poukazuje k událostem: „Pohledte na mrtvé!“⁴⁷

Mluvčí užívá výhradně časového přítomku, čímž recepci vyprávění přibližuje recepci blízké při zobrazení jednáním postav. Mluvčí vypráví o události, která se odehrává *tady a teď*. V *Badenské naučné hře* Brecht nabourává tradiční chápání dramatické postavy. Dramatickou postavu (zřítivší 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 zřítivší se montéři říkají:

⁴³ Rozhovor Bertolta Brechta s Paulem Abrahamem; in: Kundera, Ludvík: Brecht, Janáčkova akademie múzických umění, Brno 1998, str. 47

⁴⁴ Brecht, Bertolt: Poznámka ke hře *Let přes oceán*; in: Brecht, Bertolt: Divadelní hry 4, Odeon, Praha 1984, str. 137

⁴⁵ Kundera, Ludvík: Brecht, Janáčkova akademie múzických umění, Brno 1998, str. 45

⁴⁶ Brecht, Bertolt: *Badenská naučná hra o srozumění*; in: Brecht, Bertolt: Divadelní hry 4, Odeon, Praha 1984, str. 143

⁴⁷ *Ibid.*, str. 147

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. ⁴⁸

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 do hor příliš slabý a během cesty zkolabuje. Ohrozí tím úspěch celé výpravy a ostatní účastníci se musí rozhodnout, jak se vůči chlapci zachovat.

Obě hry jsou rezervoárem epických postupů. Nejvýraznější je nicméně 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 ⁴⁹

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. ⁵⁰

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. ⁵¹

⁴⁸ Ibid., str. 146 – 147

⁴⁹ Brecht, Bertolt: *Kdo říká ano – Kdo říká ne*; in: Brecht, Bertolt: *Divadelní hry 4*, Odeon, Praha 1984, str. 154

⁵⁰ Ibid., str. 155

⁵¹ Ibid., str. 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? ⁵²

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. ⁵³ |

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 nezkušeností 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 vyveze 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 *bru na*. . . V 1. scéně (Učení klasiků) řeknou:

Zopakujeme ten rozhovor. *Postaví se tři proti jednomu. Jeden ze čtveřice představuje mladého soudruha.* ⁵⁴

Ve 2. scéně (Výmaz):

Zopakujeme tuto událost. *Jeden ze čtyř agitátorů představuje vedoucího stranické odbočky.* ⁵⁵

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.* ⁵⁶

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.

⁵² Ibid., str. 154

⁵³ Ibid., str. 155

⁵⁴ Brecht, Bertolt: *Opatření*; in: Brecht, Bertolt: *Divadelní hry 4*, Odeon, Praha 1984, str. 165

⁵⁵ Ibid., str. 165

⁵⁶ Ibid., str. 167

Demonstrativní charakter při posouzení opakovaného děje umožňuje obměny v obsazení role zabitého mladého soudruha. Brecht v poznámce Nácvič „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.⁵⁷

Poslední z šesti Lehrstücků napsaných před Brechtovým exilem v roce 1933 byla didaktická hra *Výjimka a pravidlo*. Spolupracovali na ní E. Burri a E. Hauptmannová. Tato hra nevykazuje již tolik vy-pjatého experimentování jako hry předchozí. Užitím epických postupů je však příkladná. Nepostrádá tradiční prvky patřící k epickému zobrazení. Na prvním místě je třeba uvést prolog a epilog. Ty hru o vy-kořisťovateli (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 vykořisťování.
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.⁵⁸

Herci končí hru epilogem, v něm se opět shrnuje poetika epického divadla. Herci se obrací 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.⁵⁹

⁵⁷ Ibid., str. 179

⁵⁸ Brecht, Bertolt: *Výjimka a pravidlo*; in: Brecht, Bertolt: *Divadelní hry 4*, Odeon, Praha 1984, str. 182

⁵⁹ Ibid., str. 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 ve scéně znázorněné. Označují onen výsek z celkové události, který je nutný pro pochopení smyslu vyprávění tohoto příběhu. Nejvýrazněji připomínají titulky němého filmu. Situace jsou proto 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 nesmiřuje 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 několikrát – hercovým jednáním a vyprávěním.

V 6. scéně Nocování, v okamžiku rozhodování o tom, jak se chovat 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 vyprávěném“, jehož divadelní podoby Brecht hledal.⁶⁰

K naučným hrám lze přiřadit i často opomíjenou hru *Horáti a Kuriáti*, kterou Brecht napsal již v exilu v letech 1934 a 1935. Brecht ji nazval Schulstück (školní hra).⁶¹ Zobrazuje napadení malého státu Horátů velkým státem Kuriátů. Můžeme ji chápat jako exemplum chování napadeného národa a návod jak se lstí ubránit agresorovi.⁶² 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 variétní výkony. Bojovník „Položí kopí přes trhlinu a ručkuje po něm na druhou stranu.“, „Provedl skok o tyči do dálky“, „Přešel po horském hřebenu a kopím udržoval rovnováhu“. ⁶³ Bitva je zobrazena jako sportovní utkání a je komentována Chóry jako sportovní událost. Komentář je charakteristický svou věcností. Brecht usiluje o zvláštní druh objektivnosti či 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 lišty určitý počet praporků 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.⁶⁴

Ve stylu didaktických her, ovšem pro dospělé herce, byla napsaná dramatizace Gorkého románu *Matka*. Nicméně Brecht neměl na mysli herce profesionálních divadel. Po boku hlavní představitelky

⁶⁰ „Tabule, na něž se promítají titulky scén, jsou primitivním náběhem ke *zliterárnění divadla*. Toto zliterárnění divadla je třeba co největší měrou rozvíjet, jako ostatně zliterárnění všech veřejných záležitostí. Zliterárnění znamená „ztvárněné“ prokládat „formulovaným“. Zliterárnění umožňuje divadlu, aby se napojilo na jiné instituce pro duševní činnost. /.../ Také pro dramatika je třeba zavést poznámku pod čarou a listování, které dovolí srovnávat.“ (Brecht, Bertolt: Poznámky k „Šestákové opeře“; in: Brecht, Bertolt: Divadelní hry 1, SNKLHU, Praha 1963, str. 200)

⁶¹ Kundera, Ludvík: Brecht, Janáčkova akademie múzických umění, Brno 1998, str. 57

⁶² Hra pochopitelně souvisí s expanzivní politikou nacistického Německa.

⁶³ Brecht, Bertolt: *Horáti a Kuriáti*; in: Brecht, Bertolt: Divadelní hry 2, SNKLHU, Praha 1959, str. 79

⁶⁴ *Ibid.*, str. 85

Heleny Weigelové stáli na jevišti v roce 1931 herci berlínských dělnických amatérských divadel. V Poznámkách k „Matce“⁶⁵ 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; zpravodaji; metodě naivní jako čítanka; 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.⁶⁶

Někteří kritici si uvědomovali problém hodnocení agitačního divadla prostředky tradiční estetiky. Všímají si, že Brecht nesleduje cíle básnické, nýbrž čistě politické a jeho hra se proto nedá hodnotit esteticky, nýbrž jedine politicky.⁶⁷ Ale i tento postoj kritiky je problematizován faktem, že se, alespoň podle Brechtových slov, berlínské dělnické publikum dobře bavilo⁶⁸, neboť tato skutečnost navrácí politickou agitku do sféry umění a jeho estetického hodnocení.

⁶⁵ Anmerkungen zur Mutter psal Brecht v rozmezí let 1932 a 1938 a zahrnují reflexi německé a americké inscenace.

⁶⁶ Brecht, Bertolt: Poznámky k Matce; in: Brecht, Bertolt: Divadelní hry 1, SNKLHU, Praha 1963, str. 316 – 322

⁶⁷ Ibid., str. 316 – 322

⁶⁸ Ibid., str. 315

modelová pouliční scéna

Svou vizi epického divadla v nejprostší modelové podobě zformuloval Brecht ve stati Pouliční scéna *základní model scény epického divadla*.⁶⁹ Jako příklad epického divadla posloužila Brechtovi takřka každodenní situace na ulici, kde došlo k automobilové nehodě. O události podává zprávu očitý svědek nehody, modelový příklad brechtovského epického herce.⁷⁰

Modelovost příkladu umožňuje Brechtovi formulovat principy epického divadla názorně a návodně. Předně nazývá epického herce demonstrátorem. Demonstrátor je ten, který ukazuje, názorně předvádí jednání nějaké postavy, na rozdíl od herce, který „hraje roli či ztělesňuje postavu“ a „vydává se za ni“.⁷¹ 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 masku (persofónu) 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*⁷², je zpřítomněním minulého jednání. Tím se Brecht opět negativně vymezuje vůči ztotožnění se herce s rolí, vůči úplnému přetělesnění⁷³ 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“.⁷⁴ V tomto smyslu se demonstrátor vztahuje k demonstrované události jako k celku.⁷⁵ A díky tomu demonstrátor své demonstro-

⁶⁹ Die Straßenszene *Grundmodell einer Szene des epischen Theaters* vyšla v roce 1950 jako 9. pokus nazvaný O nearistotelské dramatické, napsaná však byla již v roce 1938.

⁷⁰ Podobně modelový popis epického divadla Brecht zpracoval v básni Každodenní divadlo – Über alltägliches Theater z roku 1935, která vyšla v roce 1952 v Theaterarbeit. Sechs Aufführungen des Berliner Ensemble. 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 i v dialogických studiích Der Messingkauf. Kupování mosazi v překladu Ludvíka Kundery nebylo v češtině knižně publikováno.

⁷¹ Pavis, Patrice: Herec; in: Pavis, Patrice: Divadelní slovník, Divadelní ústav, Praha 2003, str. 170

⁷² *Ted' a tady* chápu jako základní charakteristiku herní a divadelní situace, která je určena přítomným časem a prostorem, spoluprožívaný herci a diváky.

⁷³ Neobvyklý termín přetělesnění používá například Jan Rak v překladu knihy Bernharda Reicha Bertolt Brecht, když se snaží vymezit rozdíl mezi herectvím vciťování a herectvím představování: „A když Brecht soustřeďuje kritický útok na divadlo magické a sugestivní, pak nakonec úplně odmítá naprosté „přetělesnění“, kdy herec zcela přechází v postavu, kterou představuje.“ (Reich, Bernhard: Bertolt Brecht, Orbis, Praha 1964, str. 201)

„Používám zde i nadále termínů ‚technika přetělesnění‘, ‚divadlo přetělesnění‘ apod. z toho důvodu, že se vyhýbám mechanickému termínu ‚přetvoření‘, použitého i v ruském překladu. Při termínech originálu Verwandlungstechnik, Verwandlungskunst apod. má Brecht i B. Reich, jak vyplývá z kontextu, na mysli herectví, spočívající ve vžití se do role a vytvoření hlubokého citového prožitku, tzv. ‚herectví prožitku‘ na rozdíl od ‚představování‘.“ (Rak, Jan: Poznámka ke kapitole Brechtovo divadelní poslání; in: Reich, Bernhard: Bertolt Brecht, Orbis, Praha 1964, str. 270)

Pojem přetělesnění používá prof. Ivan Vyskočil. Vychází ze Stanislavského pojmu přeosobnění, ale zdůrazňuje fyzickou stránku nápodoby a proměny herce. Přetělesnění se navíc váže k termínům vtělení do role a ztělesnění role, které jsou v češtině běžné.

⁷⁴ Brecht, Bertolt: Malé organon pro divadlo (§ 50); in: Brecht, Bertolt: Myšlenky, Československý spisovatel, Praha 1958, str. 107

⁷⁵ „Rozbíraje takový gestický materiál, zmocňuje se herec postavy tak, že se zmocní „fabule“. 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, Bertolt: Malé organon pro divadlo (§ 64); in: Brecht, Bertolt: Myšlenky, Československý spisovatel, Praha 1958, str. 114)

vání může kdykoliv přerušit, vrátit nebo je naopak posunout kupředu. To umožňuje i sama epičnost, kterou lze „tak říkajíc rozstříhat nůžkami na jednotlivé kousky“⁷⁶, 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 pouličním 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 dramatickou *ich-formou*, 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 P. Pavise je jednání „modalizováno jednáním a situací vyprávějího.“⁷⁷

Brechtův demonstrátor provádí selekci jednání postavy, ukazuje jen to, co je pro vylíčení události třeba. Používá k tomu jiné herecké a herní postupy, jako jsou stylizace⁷⁸ nebo nadsázka, které jsou odlišné od herectví naturalistické nápodoby.⁷⁹ 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 neboověřujícím. Není odděleností. Teprve odstup od zobrazovaného navozuje vztah k zobrazovanému. Brecht *zaujetí postoje* 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“.⁸⁰

Brechtovo „vidí ji jinak“ zdůrazňuje demonstrátorův postoj. Jak demonstrátor situaci vidí, co si o ní myslí, má být zahrnuto do demonstrace.⁸¹ Tím Brecht otevírá prostor pro diskusi a diskutabilní charakter epického zobrazení události. Vztah demonstrátora k události má vyvolat diskusi diváků, kteří potenciálně událost „vidí jinak“.

Demonstrovaná 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) v přítomnosti událost demonstruje. Podobnou dvojakost obsahuje demonstrovaná 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 ocitá demonstrátor. Jako demonstrátor veřejně vystupuje, je v situaci *teď a tady* před diváky, a zároveň při citaci, názorné ukázce jednání účastníků nehody, musí toto jednání zpřítomnit nápodobou, být demonstrovanou postavou, vzít na sebe roli a alespoň částečně se

⁷⁶ Brecht, Bertolt: Divadlo zábavné nebo naučné?; in: Brecht, Bertolt: Myšlenky, Československý spisovatel, Praha 1958, str. 30

⁷⁷ Pavis, Patrice: Jednání, děj, akce; in: Pavis, Patrice: Divadelní slovník, Divadelní ústav, Praha 2003, str. 214

⁷⁸ „Postup, založený na znázorňování skutečnosti zjednodušenou formou, zredukovanou na nejzákladnější rysy, s minimem detailů. Stylizace podobně jako abstrakce ukazuje určitý počet obecných strukturálních rysů, jež pomáhají zdůraznit hlavní schéma a umožňují hloubkové uchopení jevů.“ (Pavis, Patrice: Stylizace; in: Pavis, Patrice: Divadelní slovník, Divadelní ústav, Praha 2003, str. 389–390)

⁷⁹ „Herectví usiluje o iluzi: posiluje se dojem mimetické skutečnosti, herec se má úplně ztotožnit se svou postavou.“ (Pavis, Patrice: Naturalistická inscenace; in: Pavis, Patrice: Divadelní slovník, Divadelní ústav, Praha 2003, str. 276–277)

⁸⁰ Brecht, Bertolt: Pouliční scéna *základní model scény epického divadla*; in: Brecht, Bertolt: Myšlenky, Československý spisovatel, Praha 1958, str. 50

⁸¹ Brecht 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, neporozumění hře, citových pochodů, které měl během prvního čtení textu. Všechny tyto prvotní otázky mají být v hercově hře/demonstraci obsaženy.

přetělesnit. V brechtovské demonstraci se tedy vyskytují oba zobrazovací principy – vyprávění a jednání postav.

Brechtova demonstrace má 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 proplétání. V neposlední řadě přiznává svou umělost, umělý, tedy stvořený svět hry (jako kdyby).⁸²

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 demonstrovaného 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.⁸³

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. Brechtova postava je fragmentární, 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. Vyplyvá z nich, skrze uvození a přiznání umělého konstruktivního divadelní fikce, i posílení divadelnosti a ludického principu.

⁸² Často je 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.

⁸³ Brecht, Bertolt: Pouliční scéna *základní model scény epického divadla*; in: Brecht, Bertolt: Myšlenky, Československý spisovatel, Praha 1958, str. 54

[fauefekt]

Zcizení, zcizující (zcizovací) efekt, V-efekt, Verfremdungseffekt je klíčovým pojmem Brechtovy divadelní reformy. Jedná se o epizující postup (o postup umožňující epické zobrazení). Zcizení od zobrazované události může být vytvořeno na úrovni všech složek divadelního představení. Jednou z jeho podob je zaujmutí distančního vztahu, odstupu od hercem zobrazovaného jednání postavy. Při definování zcizujícího efektu uplatňuje Brecht literárně-estetické východisko Viktora Šklovského a jeho metodu *ozvláštnění*. Šklovskij se teorií metody *ozvláštnění* chtěl vyhranit vůči teoriím, které, zahlceny vlivem pozitivistických věd z konce a přelomu 19. 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. nedoposlouchávání a nedoříkávání slov). Uvědomil si, že princip automatizace je zcela protichůdný užití řeči v umělecké tvorbě. Estetické postupy v umění zabraňují zautomatizovanému vnímání ozvláštněním vnímané skutečnosti a znesnadněním formy. Pro proces poznávání je automatizace naopak východiskem. Šklovskij chápe pojem *ozvláštnění* jako vytržení z navyklého, neuvědomělého, zautomatizovaného vnímání skutečnosti.⁸⁴

Z této koncepce vychází Brecht, když chce ukázat jednání a událost jako nesamozřejmé, zvláštní, pozornosti hodné. Chce, aby je divák vnímal 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.⁸⁵

Cílem zcizení (ozvláštnění) je učinit nápadné to, co by divák mohl vnímat jako samozřejmé a přirozené, nechat „vystoupit zákonitosti příčiny a následku“⁸⁶ jednání. 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.⁸⁷

Je třeba ještě zdůraznit, že brechtovský herec nezcizuje od zobrazované postavy, ale od zobrazovaného jednání postavy, čímž se Brecht dostává paradoxně k samotnému jádru dramatické kultury, k původnímu významu slova drama.⁸⁸ 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.

⁸⁴ „Nuže, pro to, aby vrátilo pocit života, dalo cítit věci, pro to, aby udělalo kámen kamenným, existuje to, co bývá nazýváno uměním. Cílem umění je dát pocit věcí jako faktů vidění, nikoli faktů poznání; metoda umění je metoda ‚ozvláštnění‘ věcí a metoda znesnadnění formy, zvětšující obtíž a délku vnímání, poněvadž proces vnímání je v umění sám o sobě cílem a musí být prodlužován; *umění je způsob prožívat děláni věcí, ale to, co je uděláno, není v umění důležité.*“ (Šklovskij, Viktor: *Theorie prózy*, Melantrich, Praha 1948, str. 15)

„Cílem obrazu není přiblížit jeho význam našemu chápání, ale vytvořit zvláštní vnímání předmětu, *vytvořit ‚vidění‘ jeho, a nikoliv ‚poznání‘.*“ (Ibid., str. 20)

⁸⁵ „Umělec se snaží na diváka působit cize, 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, Bertolt: *Zcizující efekty v čínském hereckém umění*; in: Brecht, Bertolt: *Myšlenky*, Československý spisovatel, Praha 1958, str. 41)

⁸⁶ Brecht, Bertolt: *Divadlo zábavné nebo naučné*; in: Brecht, Bertolt: *Myšlenky*, Československý spisovatel, Praha 1958, str. 31

⁸⁷ Ibid., str. 38

⁸⁸ Řecké slovo drama je odvozeno od slovesa **δραω** – činit, jednat; in: Prach, Václav: *Řecko – český slovník*, Vyšehrad, Praha 1998

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 jí 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.⁸⁹

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 oddělenou. 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.⁹⁰ Pro nás je však podstatné Diderotovo pojetí herce jako tvůrce hry. Podstatou hry je zdvojení, dvojí existence herce ve hře. Eugen Fink upozorňuje na nutnost „rozlišit mezi reálným člověkem, jenž si ‚hraje‘, a mezi člověkem v roli uvnitř hry“⁹¹, na dialektickou spjatost skutečnosti a jejího zrcadlení:

Hraní je skutečné chování, jež zároveň v sobě zahrnuje „zrcadlení“, totiž herní chování podle rolí.⁹²

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.“⁹³ 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.

Zásadní se mi jeví u Brechta rozdíl v pojetí postavy. Brecht chápe postavu dynamicky, z jejího jednání. Nestará se o její možný konzistentní charakter a o její vlastnosti. Postavu konstituuje jako entitu jednající. Odstup a zcizení jsou umožněny právě časovostí jednání. Jsou vázány na prožitek času.⁹⁴

K tomu je třeba zmínit i tělovou podstatu tvoření postavy. České předpony *v-*, *pře-*, *z-* poukazují na vztahový charakter zobrazení postavy. Herec se *v-těluje*, *pře-v-těluje*, *pře-tělesňuje*, *z-tělesňuje* postavu. To znamená měnit své tělo, aniž by podstatu svého těla (své bytosti) ztrácel. Tělo postavě propůjčuje.

Brecht zavrhoval autosuggestivní a hypnotické sebezřeknutí se herce v postavě, snovost a přepjatou emocionalitu. Snovost a sen se vůbec u Brechta dramatika vyskytuje zřídka, a pokud, jedná se buď o snění denní, které si snící postava uvědomuje (*Skutečný život Jakuba Poslušného*), nebo o sen, ze kterého

⁸⁹ Diderot, Denis: Herecký paradox; in: Diderot, Denis: *O umění*, Odeon, Praha 1983, str. 170

⁹⁰ Podrobně jsou nastíněny kupříkladu ve Stanislavského knize *Moje výchova k herectví*.

⁹¹ Fink, Eugen: *Oáza štěstí*, Mladá fronta, Praha 1992, str. 22

⁹² *Ibid.*, str. 31

⁹³ Rutte, Miroslav: *O umění hereckém*. K estetice a psychologii divadelní a filmové tvorby, Jos. R. Vilímek, Praha 1946, str. 23

⁹⁴ „Teprve časový odstup, jenž nám cit do jisté míry *zcizuje*, činí jej plodným v uměleckém smyslu. Tím, jak pomíjí jeho aktuálnost a zeslabuje se reálný obsah, zesiluje se *obsah ideální*.“ (Rutte, Miroslav: *O umění hereckém*. K estetice a psychologii divadelní a filmové tvorby, Jos. R. Vilímek, Praha 1946, str. 49)

postava čerpá poučení (*Vidění Simony Machardové*). 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.⁹⁵

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 podvojnost herecké situace na příkladu amerického představitele Galileia, herce Charlese Laughtona:

To, že herec stojí na jevišti v dvojí podobě, jako Laughton i jako Galilei, že ukazující Laughton nemizí v ukázaném 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.⁹⁶

⁹⁵ Brecht po demonstrátorovi z Pouliční scény požaduje použití „techniky, s níž může reprodukovat tón řeči toho, koho demonstruje, s jistou rezervou, 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. /.../ Je to stručně řečeno, technika, s níž je možno dát znázorňovaným vztahům mezi lidmi ráz něčeho, co je nápadné, co potřebuje vysvětlení, co není samozřejmé, co není prostě přirozené.“ (Brecht, Bertolt: Pouliční scéna *základní model scény epického divadla*; in: Brecht, Bertolt: Myšlenky, Československý spisovatel, Praha 1958, str. 56)

⁹⁶ Brecht, Bertolt: Malé organon pro divadlo (§ 49); in: Brecht, Bertolt: Myšlenky, Československý spisovatel, Praha 1958, str. 106

slavný Mej

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

Vystoupení bylo druhým zahraničním turné souboru Pekingského divadla. Brecht viděl v živém vystoupení Mej Lan-fanga pouze jedenkrát.⁹⁷ Byl zároveň přítomen setkání ruských umělců s Mej Lan-fangem ve Všesvazové 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).⁹⁸

Brecht si na herectví Mej Lan-fanga všímá odstupem od postavy, schopnosti „pozorovat sám sebe“.⁹⁹ Tento postup nazývá „umělým a uměleckým aktem sebeodcizení“.¹⁰⁰ Dále Brecht upozorňuje na hercovu vědomou práci s gestem a píše o něm „vede je, zkouší je, nakonec je snad i pochválí“.¹⁰¹ 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 jej. 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.¹⁰²

Na semináři ve Všesvazové společnosti pro kulturní styky, kde Mej Lan-fang předváděl ukázky svých rolí, si Brecht uvědomil, že 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.¹⁰³

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, píše Dana Kalvodová v knize *Asijské divadlo na konci milénia*, mimika obličejů doplňuje jednání těla:

Na gesto je úzce vázána mimika obličejů, v níž mají především pohyby očí výrazné místo. Oči gesto sledují a doplňují.¹⁰⁴

⁹⁷ Mohl vidět některou ze tří inscenací, které byly součástí Mej Lan-fangova repertoáru: Ovíněná milostnice, Král loučící se se svou milostnicí, Duhový průsmyk; in: Kalvodová, Dana: *Asijské divadlo na konci milénia*, Academia, Praha 2003, str. 224

⁹⁸ Kalvodová, Dana: *Asijské divadlo na konci milénia*, Academia, Praha 2003, str. 250

⁹⁹ Brecht, Bertolt: *Zcizující efekty v čínském hereckém umění*; in: Brecht, Bertolt: *Myšlenky*, Československý spisovatel, Praha, 1958, str. 41

¹⁰⁰ *Ibid.*, str. 41

¹⁰¹ *Ibid.*, str. 40

¹⁰² *Ibid.*, str. 42

¹⁰³ *Ibid.*, str. 45

¹⁰⁴ Kalvodová, Dana: *Asijské divadlo na konci milénia*, Academia, Praha 2003, str. 175

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

Dále Brechta zaujala absence emocionální erupтивности. 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.¹⁰⁵ O Brechtově snaze uvolňovat herecký projev se zmiňuje i Max Frisch:

A v tomto ohledu není náhodou, že Brecht hlavně vůči hercům neúnavně usiluje o uvolněnost, o nekřečovitost.¹⁰⁶

Hra čínského herce je otevřena publiku. Divák je aktivně zahrnut do divadelní události, aniž by se proměnila jeho pasivní divácká role, to jest role pozorovatele a svědka hry. Pro čínské divadlo neexistuje pojem čtvrtá stěna. Pódiový jevištní prostor je otevřen divákům ze tří stran. Čínské divadlo nepracuje ani s perspektivně geometricky chápanými třemi stěnami ohraničujícími jevištní prostor na způsob místnosti, neztotožňuje jevištní a herní prostor v poměru 1:1.

S Brechtovým pojetím epiky konvenuje 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.¹⁰⁷

Herec se učí roli vnější nápodobou gesta, melodie, intonace přednášeného textu, akrobatických partií atd., po dílčích 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.).

Zcizení jako neiluzivní herní princip má svou evropskou tradici v komických formách:

Na rozdíl od tragédie se komedie přímo nabízí ke zcizujícím efektům, s oblibou se sama paroduje, a zdůrazňuje tak vlastní postupy, mechanismy a způsob, jímž vytváří fikci. A protože je komedie žánr, který si sám sebe silně uvědomuje, funguje často jako kritický metajazyk či jako divadlo na divadle.¹⁰⁸

Brecht obrací svou pozornost i k jejím lidovým podobám a žánrům, jak je představují komici filmové grotesky, jarmareční zpěváci, jarmareční obrázky a kabarety.¹⁰⁹

¹⁰⁵ Brechtem zmiňovaný dojem chladu, kterým na něj Mej Lan-fang působil, nemusí být a priori vyvolán nedostatkem emocí. Čínský herec, který se skutečně vyhýbá přepětí, tak dělá z jiných pohnutek než jen ryze estetických. Považoval by za neslušné vytvářet na diváka tlak a působit násilně.

¹⁰⁶ Frisch, Max: Deník (1946 – 1949), ERM, Praha 1995, str. 211

¹⁰⁷ Kalvodová, Dana: Asijské divadlo na konci milénia, Academia, Praha 2003, str. 174

¹⁰⁸ Pavis, Patrice: Komédie; in: Pavis, Patrice: Divadelní slovník, Divadelní ústav, Praha 2003, str. 228

¹⁰⁹ V rozhovoru z 25. 5. 1955 odpovídá Brecht na otázku Giorgia Strehlera: Jak si je možné osvojit epický způsob hraní? „Brecht uklidňuje Strehlera tím, že se i v jeho divadle hraje epicky jen zčásti. Nejspíše se to ještě daří u komedií, poněvadž se tam stejně zcizuje. Epického způsobu znázornění se tam dosáhne snadněji, a proto by se mělo navrhnout, aby se hry vůbec inscenovaly se zaměřením na komedii.“ (Brecht, Bertolt: Divadelní hry 1, SNKLHU, Praha 1963, str. 207)

herecké idoly avantgardy

„Chaplin. Určitě musíte vidět Chaplina.“ Odpovídal Maurice Vlaminc v roce 1918 vojákům, kteří, když se vraceli z války, chtěli vědět, co je ve světě nového.¹¹⁰ 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 vášeň pro herce filmové grotesky se stala celoživotní.¹¹¹

Nebyl to pouze Charlie Chaplin, kdo přinesl nový způsob herectví. V plejádě hollywoodských hvězd brzy zazářil druhý génius němeého filmu Buster Keaton. Oba vzešli z rodin, které jsou spjaty s dalšími formami lidové zábavy prvních desetiletí 20. století a které mocně ovlivnily poválečné avantgardy. Chaplin doslova vyrostl v music-hallu, Keaton ve variétě. 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 variétě.

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 dvacíctce němých i zvukových filmů, které jsou spjaty s estetickými postupy americké němé grotesky. Filmy *Karl Valentin Hochzeit* z roku 1913 nebo *Der Neue Schreibtisch* 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.¹¹² 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. Přinejmenším němý film můžeme již v první polovině dvacátých let považovat za masovou a mezinárodní (globální) zábavu, která ovlivňovala i vkus divadelního publika.

Dříve, než se v roce 1924 Brecht prosadil jako režisér adaptace hry Ch. Marlowova *Život Eduarda druhého anglického*, napsal několik filmových scénářů, které ale nebyly pro své ironické a groteskní tendence příznivě přijaty.¹¹³ V roce 1922 napsal Brecht scénář filmové grotesky *Mysterium 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.¹¹⁴

Herectví v tomto filmu zcela odpovídá umění americké grotesky (slapstick), pro níž je typický smysl pro detail, smysl pro konkrétnost všedního dne a každodenní práci, odpsychologizování hereckého projevu, důraz na jednání a akčnost. Zároveň slapstick přináší nového hrdinu – člověka z nejnižších

¹¹⁰ Král, Petr: *Groteska čili Morálka šlehačkového dortu*, Národní filmový archív, Praha 1998, str. 199

¹¹¹ Kundera, Ludvík: *Brecht, Janáčkova akademie múzických umění*, Brno 1998, str. 132

¹¹² „Tento do sebe uzavřený a přísnými pravidly omezený svět je drsnou stránkou pouti. Konečná sankce, totiž smrt, je nutně přítomna, pro krotitele jako pro akrobata. Je součástí tiché dohody, která spojuje účinkující a diváky. Vstupuje do pravidel hry, která počítá s totálním rizikem.“ (Caillois, Roger: *Hry a lidé*, Nakladatelství Studia Ypsilon, Praha 1998, str. 153)

¹¹³ Gersch, Wolfgang: *Werkstatt Bertolt Brecht*, Goethe-Institut, München 1997, str. 10

¹¹⁴ Erich Engel v roce 1936 režíroval Valentinův film *Musik zu zweien*. V roce 1928 režíroval slavnou *Die Dreigroschenoper* a v roce 1949 byl spolurežisérem *Matky Kuráže* v Berliner Ensemble.

vrstev společenské hierarchie, v určitém smyslu outsidera společnosti, ale též jednoho z tisíců.¹¹⁵ I tento fakt byl pro levicově orientované avantgardisty inspirativní a umožnil jim propojení filmového umění s vizí umění nové společenské třídy – proletariátu.

Propojením původního školení herců němé grotesky ve variété a music-hallech vnáší groteska do filmového herectví jako nový estetický prvek artistnost a virtuozitu.¹¹⁶ Důležitá je i 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 technicky-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.¹¹⁷

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 herectví typů.¹¹⁸

S akčností grotesek a nutností brskního rozlišení charakterů je spojeno vytvoření typů (zloduch, dobrák, snílek, uličník)¹¹⁹ a komických dvojic (tlustý-tenký, melancholik-cholerik). Komické typy de facto odpovídají typologii komedie dell'arte, od níž si americká groteska vypůjčila i název.¹²⁰

Vraťme se nyní k Brechtově a Engelově *Mystériu holičského salónu*. Tento film a Brechtovy rané filmové scénáře je nutné číst z hlediska estetiky němého filmu.¹²¹ Stříhová 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 věcné a velice ekonomické: přemýšlení je nutno zobrazit jako znak přemýšlení. Herci používají jasná a výrazná gesta. Gestický výraz tohoto herectví 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.¹²²

Z Chaplinových filmů svým námětem ovlivnil Brechta na počátku třicátých let nejvýrazněji film *Světila velkoměst*. Postava schizofrenně rozpolceného milionáře z tohoto filmu je předobrazem postav Mauera ve *Svaté Jobance z jatek* nebo Puntily v *Panu Puntilovi a jeho služebníkovi Mattim*.

¹¹⁵ „životní zkušenost všech okrajových existencí, všech drobných šikulů a dobrodruhů, komediantských dětí a agentů s teplotou vodou, které po vzniku filmu přivedla do studií naděje na nečekanou kariéru.“ (Král, Petr: *Groteska čili Morálka šlehačkového dortu*, Národní filmový archiv, Praha 1998, str. 200)

„Pohled všech komiků je pohled *zdola*, upřený z úpatí společenské pyramidy k jejím horním stěrám, aby signály a pokyny, jež odtud vycházejí, přenesl zpátky do prachu všední scény.“ (Ibid., str. 201)

¹¹⁶ „Díla koncipovaná jako *tour de force* jsou zdáním, protože musejí podávat jako to, čím podstatně být nemohou, a korigují se tím, že vyzvedávají vlastní možnosti: to je legitimace virtuózního prvku v umění, jež omezená estetika niternosti zapovídá.“ (Adorno, Theodor Wiesengrund: *Estetická teorie*, Panglos, Praha 1997, str. 143 – 144)

¹¹⁷ Král, Petr: *Groteska čili Morálka šlehačkového dortu*, Národní filmový archiv, Praha 1998, str. 237

¹¹⁸ „A nejen proto, že nové umění se mluvit teprve učí; musí se rovněž vyjadřovat beze slov a přitom zůstat srozumitelné nejširším vrstvám publika. / . . . / 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. Čitelnost gest odpovídá zřetelnost charakterů: dobré i špatné postavy jsou tím, čím jsou, důsledně a cele, až se mění v ztělesněné alegorie.“ (Král, Petr: *Groteska čili Morálka šlehačkového dortu*, Národní filmový archiv, Praha 1998, str. 53)

¹¹⁹ Bílé líčení herců bylo vynuceno nízkou kvalitou filmového materiálu, ale přineslo užití líčených masek (moučná tvář, podmalované oči, paruky a dlouhé vousy). Toto líčení ovlivnilo ve dvacátých letech i masku divadelní.

¹²⁰ Slapstick je anglický výraz pro Harlekýnovu plácačku.

¹²¹ Kundera, Ludvík: *Brecht, Janáčkova akademie múzických umění*, Brno 1998, str. 133

¹²² Gersch, Wolfgang: *Werstaat Bertolt Brecht*, Goethe-Institut, München 1997, str. 10

Na závěr bych již jen připomenula, že na Brechta a celou jeho generaci působil film, který je prvotně dokumentem, fotografickým záznamem reality, svým verismem a konkrétností. Pokud se o pozdější Brechtově tvorbě hovoří jako o realistické, nemůžeme tento vliv opominout. Mám na mysli například konkrétní jednání s konkrétními předměty v Brechtově poválečné inscenaci *Matky Kuráže* (Kuchařovo čištění zeleniny, hraní v šachy v Kurážíňě nálevně). Tato konkrétnost vychází z detailního filmového zá-
běru.

Matka¹²³

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 Mabagonny* v předchozím roce. I tuto inscenaci měl Brecht potřebu okomentovat. Poznámky z let 1932 a 1936 se vztahují k berlínské (1932) a newyorské inscenaci (1935) této hry. Stejně tak je nutné je chápat jako Brechtovu odpověď na reflexi ze strany divadelní kritiky. Zároveň existuje záznam inscenace divadla Berliner Ensemble z roku 1958 pořizený po Brechtově smrti, který poukazuje k předválečnému uvedení této hry.¹²⁴

Matku můžeme zahrnout k příkladným hrám Brechtova období naučných a didaktických her. Je napsaná stejným stylem, ale je určena hercům dělnických amatérských divadel. Brecht tuto hru a její inscenaci považoval za modelové příklady epického divadla.¹²⁵

Cíle hry jsou mimodivadelní. Zvláště berlínskou inscenaci *Matky* je nutné chápat jako ostře agitační divadlo, jako komunistickou propagandu po vzoru 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 učíce se).

Dobovou kritikou zmiňovaná naivita a zjednodušení zobrazení v této inscenaci jsou záměrné a pro agitační divadlo takřka závazné. Brecht si byl nutnosti tohoto 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.¹²⁶

Z celkové charakteristiky zobrazovacích prostředků obsažených v textu hry je třeba vyzdvihnout záměrnou plakátovost, naivistickou názornost, krajní vyhocenost motivů, využití metod vhodných pro diskuse, jako jsou argumentace, přesvědčování a dokazování, exemplárnost postav (Pavel Vlasov zastupuje ostatní dělníky, je dělnickým Jedermannem), absence individuálních rysů.

Domnívám se, že si Brecht při inscenování této hry uvědomil, že *Matku*, která je napsaná určitým stylem, je třeba tímto stylem inscenovat a hrát, neboť jevištní zpracování může hru dovést ke smyslu nebo

¹²³ Veškeré informace o podobě představení *Die Mutter* čerpám ze záznamu z roku 1958, který se nachází v berlínském Bertolt Brecht Archive; Berlín, Chaussestrasse 125

¹²⁴ Dochovaný záznam se týká inscenace Manfreda Wekwertha. O změnách oproti Brechtově inscenaci z roku 1951 se zmiňuje Wolfgang Gersch: „V první inscenaci hry (která byla částečně natočena Hansem Jürgenem Syberbergem) byly agitační a výchovné prvky zredukovány. Hra vypráví příběh o utiskované ruské ženě, která se stane revolucionářkou. Nepochybně byla napsaná jako ‚didaktická hra‘, nicméně epický demonstrativní charakter hry je naplněn životně reálnými situacemi jedinečně charakterizovanými postavami.“ (Gersch, Wolfgang: *Werkstaat Bertolt Brecht*, Goethe-Institut, München 1997, str. 30, překlad M. M.)

„Původní model Brechtovy inscenace si podržel svůj charakter hlavně v herectví.“ (Ibid., str. 31)

Dvojí poválečné inscenování *Matky* bylo zapříčiněno politickými událostmi roku 1953 a odsudkem inscenace pro formalismus.

¹²⁵ Hra „Matka, napsaná ve stylu didaktických her, ale vyžadující si herců, je hrou antimetafyzické, materialistické, ne aristotelské dramatiky.“ (Brecht, Bertolt: *Matka*; in: Brecht, Bertolt: *Divadelní hry 1*, SNKLHU, Praha 1963, str. 302)

¹²⁶ Brecht, Bertolt: *Matka*; in: Brecht, Bertolt: *Divadelní hry 1*, SNKLHU, Praha 1963, str. 313

tento smysl úplně popřít. ¹²⁷ Tuto didaktickou hru je nutné hrát epicky, je třeba použít prostředků a techniky epického divadla. Brecht upozorňuje na to, že pokud by tak inscenátoři neučinili, hra ztratí na zábavnosti. ¹²⁸

Z epických postupů se v inscenaci nejvíce uplatňují vyprávění, demonstrace a otevřená presentace postav publiku. V 1. scéně (Vlasovové všech zemí - Světnice 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, čte u stolu a jí polévku. Demonstrativní charakter má domovní prohlídka ve 2. scéně (Pelageja Vlasovová si dělá starosti, když vidí syna ve společnosti revolučních dělníků), v níž měl herec demonstrovat chování policisty ve smyslu jednotlivých ukázek, „jak komisař rozpáře pohovku“, „jak rozbije zrcadlo“ apod. ¹²⁹ Ve světnici přítomní dělníci jeho chování sledují a minimálně na ně reagují. Dávají tak prostor demonstraci komisařova jednání a spolupodílí se na ní jako diváci.

5. scéna (Zpráva o 1. máji 1905), která je sborem dělníků celá přednášena v minulém čase jako zpráva o minulé události, vypráví o krvavých událostech 1. máje v roce 1905. Jedině dělník Smilgin, při májových událostech zastřelený, mluví v čase přítomném. Smilgin demonstruje své zastřelení částečnou nápodobou (upadne na zem).

Prolínání minulého a přítomného času vyprávění použil Brecht 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 mě ještě čeká – mne, Pelageju Vlasovovou, vdovu po dělníkovi a matku dělníka! ¹³⁰ |

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 – Světnice Pelageje Vlasovové) se Vlasovová otevřeně prezentuje publiku:

Co můžu změnit já, Pelageja Vlasovová, vdova po dělníkovi a matka dělníka? ¹³¹

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 závodech šířili revoluční uvědomění. ¹³²

Kromě těchto postupů je v inscenaci různorodě využívána simultaneita herních prostorů. První řeč Vlasovové o omastku je vedena přímo do publika. Helene Weigelová, představitelka Vlasovové ¹³³ stojí

¹²⁷ Tento problém ho vedl v roce 1948 k vypracování první modelové knihy inscenace *Antigony*.

¹²⁸ V rozhovoru s Giorgiem Stehlerem se Strehler ptá, „zda je vůbec možné hrát Brechtovy hry – například ‚Matku‘, která podle Strehlera je prototypem epického divadla – jinak než epicky a zda se Brechtovy hry dají vůbec jinde hrát, když neexistují herci a režiséři s patričnou průpravou. ‚Co například vzejde z toho, když se to zahráje špatně?‘ Brecht: ‚Zahrát se to dá, ale je z toho pak prostě normální divadlo a tři čtvrtiny amusementu jsou pryč.‘/.../“ (Rozhovor B. Brechta s režisérem milánského Piccolo teatro G. Stehlerem z 25. 10. 1955; in: Brecht, Bertolt: Divadelní hry 1, SNKLHU, Praha 1963, str. 209)

¹²⁹ Herec hrající policistu se v žádném případě nemá ztotožnit s policistovou brutalitou, má jí pouze demonstrovat, aby divákovi názorně předvedl, jak se policista v bytě komunisty chová.

¹³⁰ Brecht, Bertolt: Matka; in: Brecht, Bertolt: Divadelní hry 1, SNKLHU, Praha 1963, str. 301

¹³¹ Ibid., str. 269

¹³² Ibid., str. 281

¹³³ Weigelová byla též první představitelkou této role v roce 1932.

v popředí nalevo, ve svém bytě.¹³⁴ Weigelová drží v ruce hrnec na omastek. Herec hrající Pavla Vlasova, jejího syna, je též ve světnici, ale sedí u stolu vpravo v její zadní části a čte knihy. Je v jiné herní situaci. Vlasov zobrazuje čtoucího. Je v situaci, o níž se hovoří, demonstruje ji, a Vlasovová, jakožto komentátor, stojí mimo ni.

Zpívající chór čtyř dělníků v následující scéně, stojí na jevišti nalevo od světnice a 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 světnice a kouká směrem k portálu. Vytváří tak, podobně jako sbor dělníků, jiný herní prostor, simultánní vzhledem k hernímu prostoru světnice Vlasovové.

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

Dvěma simultánními prostory byl vytvořen byt učitele Semjona (hlavní světnice a komůrka Vlasovové). Simultaneita herních prostorů, zde scénograficky vytvořená, byla nejzřetelněji využita při Vlasovové agitaci sousedů. Tyto dva simultánní prostory se vzájemně ozvláštňovaly. Postavy jednaly vzhledem k postavám, které jsou ve stejném herním prostoru (komůrka), i vzhledem k postavě, která byla za dveřmi (hlavní světnice).¹³⁵

V představení převládá vysvětlovací tón. Je nutný proto, aby Vlasovová i publikum porozuměli nutnosti společenských změn. Dělníci s Vlasovovou diskutují, objasňují své stanovisko, snaží se ji přesvědčit. Při diskusi o stávce používají dělníci v továrně řečnické figury s cílem přesvědčit. Jejich gesta podporují argumentaci. Mají pevné, lehce rozkročené nohy. Seskupují se do obrazů. Je na nich patrná záměrná naivita, názornost. Ve hře dělníků převládá racionalita nad emocionalitou. Postoje dělníků jsou strohé, herci neruší svou hru nadbytečnými pohyby, aby dostatečně důrazně zaznělo, co říkají.

Jeden z nejvýraznějších momentů inscenace, který je podstatný pro pochopení epických postupů, je proniknutí Vlasovové do továrny, kde má rozdávat letáky dělníkům. Helene Weigelová se v úvodu scény postavila na forbinu a publiku sdělila, co je třeba udělat, aby se dostala do továrny. Následovala scéna, v níž se avizované demonstrovalo. Samotný průchod kolem vrátného, protočení se turniketem, byl zábavným výstupem klaunského ražení, virtuózně odehraným gagem. Následovně Weigelová předvedla exemplární ukázkou prodeje svačin zabalených do letáků, neboli exemplum, „jak lstivě rozšiřovat nové učení o spravedlivém společenském řádu“.

Na závěr ještě upozorním na znakovost brechtovského herectví. Patrná byla například v názorném, až klaunském klanění postav před pravoslavnou ikonou (učitel Semjon, Vlasovová). Weigelová ukazuje gestus lidové zbožnosti. Vypadá jako hluboce věřící a zároveň trochu směšně. V žádném případě nelze tuto zdůrazněnou gestičnost chápat jako parodii nebo grotesku, neboť je třeba ukázat proměnu reliigiózní Vlasovové v komunistku.

¹³⁴ Světnice Vlasovové nezahrnovala celý jevištní prostor.

¹³⁵ Postavy 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.

modelové inscenace a modelové knihy

Život Galileia

V roce 1947 byl Bertolt Brecht, tehdy ještě emigrant ve Spojených státech, vyslýchán před Výborem pro neamerickou činnost. Následující den po výslechu Spojené státy opouští a vrací se s rodinou do Evropy. Odešel narychlo, ještě před premiérou inscenace *Život Galileia*, kterou připravoval s americkým hercem Charlesem Laughtonem od roku 1944.¹³⁶ Díky této skutečnosti natočila Brechtova dlouholetá spolupracovnice, fotografka Ruth Berlau, filmový záznam představení, na kterém již Brecht nemohl být přítomný, a přivezla jej do Evropy. Tento třicetiminutový záznam je němý a je pořízený z poměrně velké vzdálenosti od jeviště (z balkonu 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 záznam inscenace jakýmsi pomyslným mostem 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 zde jednotlivé 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 jak tři roky. Brecht byl zvyklý dopisovat a upravovat své hry během zkoušek, v dialogu s hercem, vycházejíc z hercových připomínek a nedorozumění. To mu spolupráce s Laughtonem poskytl 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 *Galileia* 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.¹³⁷

Jako režisér je pod inscenací podepsán filmový režisér Joseph Losey. Nicméně režisérsky vstupovali do přípravy inscenace Laughton i Brecht.¹³⁸ V představení hráli předně mladí herci a studenti.¹³⁹

¹³⁶ „První verze hry, *Leben des Galilei*, takzvaná dánská (z roku 1938, ale i z počátku 1939), má podtitul: *Země se točí* (Die Erde dreht sich). . . . / Ještě před koncem druhé světové války začal Brecht pracovat se slavným anglickým hercem Charlesem Laughtonem na druhé, takzvané americké verzi *Galileia*. . . . / V pokročilém stadiu této ojedinělé tvůrčí spolupráce přichází zpráva o svržení atomové bomby na Hirošimu. . . . / Tato verze *Života Galileiho* se hrála v anglickém jazyce v červenci 1947 v Beverly Hills v Kalifornii. . . . / Třetí verze vznikala v Berlíně od roku 1955 a Brecht, který hru režisoval, během práce na inscenování 14. srpna 1956 zemřel. Režii dovršil Erich Engel, k premiéře došlo půl roku po autorově smrti.“ (Kundera, Ludvík: *Brecht, Janáčkova akademie múzických umění*, Brno 1998, str. 87 – 88)

¹³⁷ Brecht, Bertolt: *Dopis herci Charlesu Laughtonovi*; in: Kundera, Ludvík: *Brecht, Janáčkova akademie múzických umění*, Brno, 1998, str. 91

¹³⁸ Po jedné provokativní Brechtově poznámce se Losey s Brechtem pohádal a opustil zkoušky. (Gersch, Wolfgang: *Werkstaat Bertolt Brecht*, Goethe-Institut, München 1997, str. 23)

¹³⁹ Postavu Kardinála Barberiniho a pozdějšího Papeže Urbana VIII. hrál Hugo Haas – viz kapitola Hugo Haas – více jak filmový milovník.

Laughtonovo herectví je velmi blízké filmovému, které nesnese velké emocionální přepětí, neboť ho neunese filmová kamera. Zároveň odpovídá diskusnímu charakteru této hry. Když Laughton v první scéně učí chlapce Andreu, má jednu ruku v kapse, druhou na rameni Andrey. Když si Laughton s někým povídá, založí si ruce na prsou, dá si je do kapes. Jeho pohyby jsou uvolněné, pomalé. Často pouze sedí. Ruce si dá za hlavu a vypráví. V první, ranní scéně se Laughton myje, zatímco si povídá s Andreou. Vykonaává drobnou každodenní činnost, během které nenuceně vypráví.

Po návratu do Evropy inscenoval Brecht svou adaptaci *Sofoklovy Antigony* (1948). Od této inscenace se datuje Brechtova 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 C. Nehera a doprovodný komentář.¹⁴⁰ V roce 1956, po Brechtově smrti, byl vydán dvojsvazek *Aufbau einer Rolle – Galilei*. První svazek je věnován Galileiovi Laughtonově, druhý Buschově z roku 1956. *Aufbau einer Rolle – Laughtons Galilei* obsahuje sled fotografií z americké inscenace pořízené Ruth Berlaui, které detailně zachycují Laughtonovo herectví a doplňují filmový záznam.¹⁴¹ V *Aufbau einer Rolle* Brecht publikoval sled fotografií, které zachycují Galileiovu diskusi s malým mnichem (scéna 8).¹⁴² Laughton celou tuto dlouhou scénu sedí a naslouchá mnichovi, pak mluví, ale jako by pro sebe. Pokud dojde k hádce, pak neobsahuje zvichřené emoce. Spíše jde o disputaci, o myšlenkovou při. V Laughtonových gestech ruky je nejdominantnější ukazováček, kterým Laughton poukazuje na své argumenty, upozorňuje, akcentuje myšlenkové pochody. Laughtonův Galilei je vědec. Přemýšlí, v soustředění se chytá za bradu (vousy), přičemž je pohledem mimo situaci s mnichem, když hledá další argument.

Aufbau einer Rolle – Laughtons Galilei obsahuje i čtyři fotografie ze zkoušek v kapitole IX. Arbeitsgestus¹⁴³, které zachycují Galileia uvažujícího a přednášejícího. Laughton stojí, tělo má uvolněné. Jednu ruku má v kapse, druhou živě gestikuluje jako řečník. Používá gesta řečnická, diskusní, debatní. Ale Laughton 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. Herec byl částečným spoluautorem hry. Bernard Reich popisuje Brechtovu berlínskou inscenaci s Ernstem Buschem v titulní roli. Ačkoliv byl živý, rtuřovitý a přímočarý Busch Laughtonovi typově protikladný¹⁴⁴, vedl Brecht Busche 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 půtku. Proto se nikterak nepokouší tento výjev dramaticky „galvanizovat“, dejme tomu „vášnivostí“ rozmluvy, která by naprosto neodpovídala ani situaci, ani postavám. Avšak v niterně vášnivě 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 všimnout, pozorovat, jak velkovévoda vydává Galileiho inkvizici kavalírsky a přátelsky.¹⁴⁵

¹⁴⁰ „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. /.../ Model nemůže počívat na intonaci, na jejich půvabech pomocí hlasových zvláštností, na gestech a chůzi, jejichž krása vzniká díky zvláštním tělesným vlastnostem: takové věci nemají modelovou cenu, jsou takřkajíc bezpříkladné, nikoli příkladné. /.../ moderní dělba práce v mnoha důležitých oblastech tvořivost přetvořila. Tvůrčí akt se stal kolektivním tvůrčím procesem, souvislostí dialektického druhu, takže izolovaný původní vynález ztratil na významu. Původnímu nalezení modelu vskutku není třeba přikládat přílišnou váhu, vždyť herec, který ho použije, ihned do něho vkládá své osobní prvky.“ (Brecht, Bertolt: *Divadelní hry 5*, Odeon, Praha 1978, str. 69)

¹⁴¹ Vedle fotografií obsahuje svazek též skicy C. Nehera, návrhy scénického uskupení herců na jevišti v jednotlivých situacích, které ovšem Laughton využíval jen velmi opatrně. (Brecht, Bertolt: *Aufbau einer Rolle – Laughtons Galilei*, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, Berlin 1956, str. 9) Takovéto návrhy se staly běžnou praxí pozdějšího Berliner Ensemblu.

¹⁴² Brecht, Bertolt: *Aufbau einer Rolle – Laughtons Galilei*, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, Berlin 1956, str. 31 – 42

¹⁴³ *Ibid.*, str. 47 - 48

¹⁴⁴ Laughton byl zavalitý, podsaditý postava, vychutnavač jídla i myšlenky.

¹⁴⁵ Reich, Bernhard: *Brecht, Orbis*, Praha 1964, str. 219 – 220

Matka Kuráž a její děti

K nejslavnější inscenaci Berliner Ensemble z roku 1949 existují tři dokumentační zdroje. Modelová kniha z roku 1957, původní album fotografií zhruba formátu A6 s popisem replik¹⁴⁶ 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.¹⁴⁷

V této hře zaujímají největší plochu debaty a diskuse. Jejich základním tématem je válka – jaká je, zda bude pokračovat, jaký je osud malého člověka ve válce. Matka Kuráž 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 vší krutosti (která je krutostí doby) vládne osobitý humor. /.../ Part Matky Kuráže stejně jako Švejkův se skládá z množství takovýchto fabulačních střípků.¹⁴⁸

Ve hře zasazené do doby Třicetileté války nevystupují historické postavy, pouze lidé z periferie velkých událostí, outsideři 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 v jízdě vozu a titulcích, oznamujících časovou a prostorovou proměnu dění. Příběh Kuráže je cestou s vojsky a za vojsky. Kuráž si zpívá do kroku marš, táhne vůz, pochoduje. V 10. obraze (Na silnici ve Středním Německu) Kuráž táhne s Katrin vůz a Kuráž zpívá na cestu do kroku. Herečky jdou s vozem po obvodu točny. Tato scéna je obdobou Švejkovy cesty do Putimi po jezdícím pásu v Piscatorově inscenaci *Švejka* z roku 1927. Divadelní točna umožňuje technickými prostředky epizování a zobrazení cesty.

Těžištěm hry jsou nicméně jednotlivá zastavení na cestě. Při těchto zastaveních pracovali režiséři Engel a Brecht s jevištním prostorem názorně až naivisticky – je členěn centrálně, podle středové osy na levou a pravou část, na přední a zadní herní plán.

Inscenace *Matky Kuráže* se hrála ve velkém divadle. Průměr točny byl několik metrů. Pokud herci stáli až u portálů, jako například při rozhovoru Kuráže s vojáky v 1. obraze, byla mezi nimi vzdálenost i 5 metrů. To vedlo k výrazné gestice, která je na velkou vzdálenost srozumitelná jak hereckému partnerovi, tak divákovi.

Herectví se pohybuje mezi dvěma extrémními polohami. Buď herci 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. Oproti tomu, když herci aktivně situaci vytvářejí, používají velká a názorná gesta. Jejich charakter je demonstrativní a virtuózní. Zdrženlivost herců-pozorovatelů Berliner Ensemble je nápadná při srovnání

¹⁴⁶ Sled fotografií celé inscenace má vypovídací hodnotu takřka srovnatelnou s filmem nebo videem. Pochopitelně bez zvuku. Nachází se v Bertolt Brecht Archive, Berlín, Chaussestrasse 125; autorkou fotografií modelových knih je Ruth Berlau.

¹⁴⁷ Inscenace celosvětově proslavila Berliner Ensemble na pařížském festivalu Divadlo národů v roce 1954.

¹⁴⁸ Kundera, Ludvík: Brecht, Janáčkova akademie múzických umění, Brno 1998, str. 84 – 85

s mnichovskou inscenací z roku 1950 s T. Giehseovou v titulní roli.¹⁴⁹ V berlínské inscenaci herci důsledněji naplňují roli pozorovatele, nedomyšlí, 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. Takto o situaci může herec i přemýšlet a toto myšlení, tento postoj včlenit zároveň do své hry.

Příkladem artistních a virtuózních prvků inscenace je slavný šavlový tanec Ekkeharda Schalla v roli Eilifa. Eilif 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 nevymyšlejí pravděpodobné jednání jakoby ze života, přiznávají tímto způsobem umělost a artistnost Schallovu výstupu, který je oddělitelný podobně jako songy.

Herci 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 k publiku, mu adresuje repliku, zatímco Kuráž s dětmi a vozem odjíždí:

Chce z války živa být,
musí ji proto řádně zaplatit.¹⁵⁰

Herci používají reálné, konkrétní předměty. Ve druhém obrazu používá například Kuchař stůl, káď, 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 této inscenaci se výrazně uplatnila simultaneita i několika herních situací, simultánních herních prostorů. V simultánních situacích se hraje současně, případně posloupně. Tam, kde situace není aktivně vytvářena, herci setrvávají v diváckém, pozorovatelském postoji a naslouchají. Při Eilifově šavlovém tanci ve stanu, sedí Kuráž s Kuchařem vedle stanu a Kuráž naslouchá Eilifově hrdinskému zpěvu, aby na něj záhy reagovala.

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 vytváří Yvette a Katrin.

Při zpěvu Kuráže, Kuchaře a Feldkuráta, kteří stojí vlevo za vozem, vpravo od vozu u sudu stojí další dvě postavy.¹⁵¹ Vůz dělí jevištní prostor 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 velká vzdálenost, která umožňuje simultaneitu herních prostorů.

Na herectví Helene Weigelové je zajímavé, 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 naschvál nedívá na mrtvého syna, zároveň zapřeně prožívá bolest, aby se neprozradila a nebyla též zatčena. Situaci doplňují vojáci sledující Kuráž a stojící za jejími zády. Tímto způsobem vzniká složitější vzorec vztahů mezi postavami.

¹⁴⁹ Fotografie inscenace jsou součástí modelové knihy *Mutter Courage und Ihre Kinder*.

¹⁵⁰ Brecht, Bertolt: Matka Kuráž a její děti; in: Brecht, Bertolt: Divadelní hry 2, SNKLHU, Praha 1959, str. 167

¹⁵¹ Patrně byla jednou z nich Katrin, ale fotografie není zřetelná.

Hra je protkána rozhovory o válce. Postavy si je vyprávějí zpravidla v okamžicích klidu, při odpočinku, v Kurážině knajpě. Toto vyprávění není obvyklým herním jednáním. Herci při vyprávění sedí, vykonávají běžnou každodenní činnost a přitom mluví. Například Kuráž s Kattrin sedí u sudu. Kuráž čisť své zboží, přerovnává je, a přitom vypráví. Vyprávění se 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, přirozeně samozřejmé vyprávění, něco vypráví a sdělují divákům. Nebo herci hrají u Kuráže v nálevně šachy a do toho se mluví, rozpráví o válce. Když se Kuráž, Kattrin 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 povídají.

Herectví i mizanscény jsou názorné. Názorná je postupná proměna Kuráže skrze její vůz. Na začátku inscenace jej táhnou Kurážini synové, Kattrin a Kuráž se vezou. Při odjezdu z Alsaska Kuráž zezadu tlačí vůz, který vepředu táhne už jen Kuchař s Kattrin. Odchod Kuráže na konci inscenace je osamělý. Stejně názorný a gestický je rozchod s Kuchařem. Ten odchází do Utrechtu. Jsou vidět jeho vzdalující se záda. Jevišťe je tak veliké, že umožňuje vytvoření odchodu jako názorného gesta, znaku odchodu.

Nápadná je i expresivita, až klaunská grotesknost u některých herců. Například ve 3. obraze má Angelika Hurwiczová (Kattrin) v popředí na forbině „číslo“ s Yvettinými botami. Je to takřka klaunský výstup s botami. Kattrin si je prohlíží, navléká, zkouší si, zda jí sluší, prochází se v nich, naparuje se v nich. Zároveň je její mimika nadsazená. Chvillemi připomíná i chůzi Chaplinovu. Názornost tohoto „čísla“ je podstatná pro následné Kattrinino odmítnutí bot, poté, co byla Kattrin zmrzačena. Stejně expresivní je její herectví při burcování města Halle. Hurwiczová hraje víc pro sebe a pro diváky než pro spoluhráče na jevišti.

Helene Weigelová byla introvertní, přemýšlivý typ herečky. V jejím herectví lze sledovat dva plány: 1) hraje pro spoluhráče na jevišti; 2) pro sebe a diváky, což mimo jiné znamená, že ví, že hraje pro diváky. Toto vědomí je zahrnuto jako intence 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 důsledně příběhem po celou dobu trvání hry svými vyprávěnými pasážemi. Tato postava epizuje, komentuje nebo podává reportáž z Grušiny cesty přes hory. Těž je jednou z podob zliterárnění divadla, jak si je Brecht představoval. Zpěvák podle Brechtovy scénické poznámky: „listuje v ohmatané knížce se založenými lístky“. ¹⁵² Zpěvákovo vyprávění (v minulém čase) vyjadřuje rovněž vnitřní monolog titulní hrdinky Gruši:

Když stála teď tiše za branou, slyšela
nebo myslila, že slyší tiché volání ¹⁵³

Ale Grušin pomyslný part přejímají i hudebníci v dialogu se Zpěvákem. Zpěvák a hudebníci na chvíli zobrazují postavu Gruši:

¹⁵² Brecht, Bertolt: *Kavkazský křídový kruh*; in: Brecht, Bertolt: *Divadelní hry 3*, SNKLHU, Praha 1961, str. 250

¹⁵³ *Ibid.*, str. 258

Zpěvák: Proč jsi veselá, Grušo?
 Hudebníci: Protože bezmocný se usmál na své rodiče. ¹⁵⁴

Zobrazení postavy Gruši je zmnoženo vyprávěním několika herců. Herečka hrající Grušu potom nemůže motivovat své jednání psychologicky. To, co zobrazuje, je pouhý výsek postavy. Pochopitelně demonstrativní. Vedle postavy Zpěváka je druhým nejpodstatnějším epizujícím 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 archívní modelová kniha, která nebyla publikovaná. Vlastně se jedná opět o album obsahující sled fotografií malého formátu s doplňujícími popiskami. Jeviště je foceno z balkonu, tedy opět z poměrně velké dálky. 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 rozestavené kulisy paláců. Mezi vchody do paláců byl do půlkruhu natažen koberec, který naznačoval cestu. To umožňovalo vnímat chůzi herců jako časovou událost (např. průvod vladaře). Sám vstup herce do situace na jevišti byl již situací vypovídající svou znakovostí.

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

V inscenaci Brecht hojně užíval simultánnost a dialektický vztah několika herních prostorů. 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 odečíst užití vyprávění, jak jsem je již popsala v inscenaci *Matky Kuráže*. Postavy vypráví většinou vsedě. Jejich vyprávění je doprovodným jednáním konkrétní činnosti (např. ručních 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. ¹⁵⁵ Mnohokrát 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 byla 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 variétním číslem Angeliky Hurwiczové. Číslem, které může být odtržené od okolních událostí ve smyslu: „teď, diváci, uvidíte, jak jde Gruša přes lávku“. A herečka Hurwiczová až dětsky naivisticky ukázala/demonstrovala, jak Gruša nebezpečně vratkou lávku přejde. Pro tuto scénu je podstatná demonstrace (výstavní ráz brechtovského herectví) a kladení důrazu na způsob provedení (*ukázka, jak se... přejde lávka*).

¹⁵⁴ Ibid., str. 263

¹⁵⁵ Naivitu, inzitnost považoval Brecht za estetickou kategorii. Brechtův spolupracovník a žák, Manfred Wekwerth, o Brechtově vztahu k užití naivnosti říká: „Brecht byl vůči novějším pokusům marxistické estetiky odjakživa neúprosný, ale nyní ji přistihl při nevědomosti o naivitě: ‚Ti si snad vážně myslí, že v umění existují veliké krásy bez naivnosti. Naivita je estetická kategorie, ta nejkonkrétnější.‘ Znali jsme slovo ‚naivní‘ z Brechtových zkoušek, kdy je často připomínal hercům na jevišti.“ (Kundera, Ludvík: Brecht, Janáčkova akademie múzických umění, Brno 1998, str. 122)

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. Ve všech polohách je uvolněný.

Vedle projevu výrazně gestického můžeme v inscenaci vysledovat herecký projev střídavý a uvolněný, zbavený běžného hereckého přepětí, podobně jako v *Matce Kuráži*.

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 dramatice*, který obsahuje Kurze Beschreibung einer neuen Technik der Schauspielkunst, die einen Verfremdungseffekt herovorbringt.¹⁵⁶ 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...*¹⁵⁷ Událost může herec sdělovat jako událost minulou, jejíž některé pasáže demonstruje v čase přítomném: herec používá zobrazení jednáním a vyprávěním vedle sebe. 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, ve kterém herec zdůrazní pouze některé momenty jednání postavy. Herec tímto způsobem připomene a podtrhne, co je z jednání postavy nejpodstatnější pro referování o postavě. 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 postava krok, zde zvýší hlas atd. Toto 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 referující o postavě, jako demonstrující a komentující 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 ansámblová byla nejen souhra herců, ale tvorba celé inscenace. Jednak se při takovéto přípravě ozřejmují dramaturgické, tedy ideové záměry, jednak se posiluje společné východisko pro hru. Nehrající herec v jevišti je vedle režisérského týmu potenciálním divákem, je v roli diváka. Sleduje hru zvnějšku, z druhé strany rampy. Tato zkušenost 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 z paměti, veške-

¹⁵⁶ Vesměs cituji ze studie Brecht, Bertolt: Krátky popis novej hereckej techniky, ktorá vyvoláva odcudzovací efekt; in: Brecht, Bertolt: O divadelnom umení, Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, Bratislava, 1959, str. 149 – 166. Tento text napsal Brecht s největší pravděpodobností v roce 1940. Studie byla poprvé publikována v roce 1952 jako součást Versuche 11, *Über eine nichtaristotelische Dramatik* (O nearistotelické dramatice).

¹⁵⁷ 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 Antigonu nad osudem bratří Atakdale. Taktó navozená řeč nebo akce dostává pak charakter detailnějšího provedení a zabraňuje se absolutní proměně herce v postavu: herec ukazuje.“ (Brecht, Bertolt: Divadelní hry 5, Odeon, Praha 1978, str. 70 – 71)

ré pochybnosti, neporozumění, otázky, co ho překvapilo, nad čím se při prvním čtení hry podivil. Brecht požaduje, aby se tyto fáze příprav dialekticky promítly do nastudované role. Hra si tak může ponechat rysy procesu, vznikání a hledání. Herec nemá zastírat, že svou roli nastudoval. Nastudování tak může zdůraznit jako svou interpretaci, svou verzi této postavy. Herec může vyjádřit, co si o postavě myslí.

Brecht požaduje otevřenou komunikaci s divákem. Nemá to být mluvení stranou¹⁵⁸, ani tradiční divadelní monolog a samomluva, ve kterých se hraje, že se cosi říká jakési anonymní tváří v publiku, neadresně. 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 postavy chápe Brecht jako historické, přechodné a změnitelné. A herec má proto využít vnější nápodoby, vnějšího znaku určitého chování, jakožto sociálně a historicky příznačného. Tento vnější znak nazývá Brecht sociální gestus.

¹⁵⁸ Promluvu stranou Brecht vůbec nepoužívá. Nalezneme ji v Brechtových hrách pouze jedinkrát.

před válkou

V meziválečném Československu žila početná několikamilionová německá národnostní menšina. Měla výrazné zastoupení předně ve větších městech. V těch nejvýznamnějších měla své stálé činoherní a operní soubory. Spjatost s německou kulturou v sousedním Německu a Rakousku se projevovala v dramaturgii divadel a personálním prolínání angažovaných tvůrců. Nejvýrazněji se nové umělecké výboje německých divadel promítly do tvorby pražského Neue Deutsches Theater, v jehož dramaturgii dominoval ve dvacátých letech expresionistický repertoár. Zde byly také uvedeny za tehdejšího uměleckého vedení Hanse Demetze v roce 1923 *Der Trommeln in der Nacht*, jedna z Brechtových raných her.¹⁵⁹ Neue Deutsches Theater rovněž uvedl premiérově na území Československé republiky opery *Die Dreigroschenoper* a *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*. Další pronikání Brechtovy dramatiky na jeviště československých divadel je již spojeno se světovým úspěchem Brechtovy a Weillovy *Die Dreigroschenoper* v roce 1928. V předválečném období byla hra uvedena na českých a německých jevištích devětkrát.

Premiéru na českém území měla *Die Dreigroschenoper* na scéně Neue Deutsches Theater 31. 12. 1928 v režii Maxe Liebla. Inscenace se opírala o původní uvedení v Berlíně. V dubnu následujícího roku uvedl hru operní soubor brněnského Stadttheater v režii Hanse Demetze. O rok později (5. 2. 1930) ji v české (jazykové) premiéře a pod názvem *Žebrácká opera* uvedl činoherní soubor olomouckého divadla v režii Františka Salzera a překladu B. Steina.

Ačkoliv Brechtova a Weillova *Die Dreigroschenoper* slavila celosvětový úspěch, bylo její přijetí v předválečném Československu rozporuplné. Někteří recenzenti operu striktně odmítají a samotným nastudováním se takřka nezabývají. Jiní ji jako umělecký počín chválí, ale upozorňují na rezervované až odmítavé publikum. Z tohoto důvodu je první uvedení hry v českém jazyce v Olomouci podstatné. Inscenace byla přijata recenzenty i diváky. Zásahu na tom jistě měl režisér Salzer, který hru upravil, a výtvarník Antonín Heythum. Salzer se mohl opřít o silné herecké obsazení. Macheathe hrál František Vnouček, Polly Jarmila Korbelářová, Peachuma Emil Bolek a Peachumovou Jarmila Kurandová. Kritik Lidových novin je otevřený i průniku Weillovy hudby na tehdejší divadelní jeviště:

Olomoucké divadlo provedlo v úpravě Brecht-Weillově Gayovu Žebráckou operu s neobyčejně srdečným úspěchem. /.../ Hudba Weillova je barvitou směsí kupletů a písní doprovázených jazzovým orchestrem, v nichž nejedna myšlenka nebo ostře vyhrocený vtíp, dobře přiléhající parodii děje, plně upoutá. Zpěvní podání činoherních představitelů nedá se vážněji hodnotiti.¹⁶⁰

Po Františku Salzerovi uvádí *Žebráckou operu* v brněnském Národním divadle E. F. Burian (1. 3. 1930, Divadlo Na hradbách) ve vlastní úpravě a překladu Karla Veverky.¹⁶¹ Oproti Salzerovi nastudoval Burian hru s operním souborem. Konzervativní a do značné míry provinciální brněnské operní publikum *Žebráckou operu* nepřijalo. Nakloněna jí nebyla ani kritika:

¹⁵⁹ „za všechny onoho druhu programové činy těchto divadel jmenujme tu alespoň programové dramaturgické působení Hanse Demetze v německých činohrách v Praze a v Brně (v Praze byl Demetz v letech 1922 – 1926 vrchním režisérem činohry), jehož výsledkem bylo další hluboké upevňování pozic expresionismu: Demetz roku 1923 mj. předvídavě nasadil v pražském německém divadle na repertoár Brechtovy *Bubny v noci* (bylo to první provedení této hry za hranicemi Německa).“ (Srba, Bořivoj: *Ztracené kontexty – Úkoly české teatrologie při výzkumu německy mluvícího divadla*; in: *Ztracené kontexty (K souvztažnostem české a německy mluvící divadelní kultury v Čechách a na Moravě)*, Masarykova univerzita v Brně, Brno 2004, str. 27)

¹⁶⁰ Kulturní kronika, Lidové noviny, 9. 2. 1930 (ráno)

¹⁶¹ Od prvního olomouckého uvedení se pro *Die Dreigroschenoper* vžil název *Žebrácká opera*. Teprve pováleční překladatelé Ludvík Kundera a Rudolf Vápeník se snažili přejmenováním opery na *Krejcarovou* přiblížit název originálu. Nicméně název *Žebrácká* je i nadále výrazně spjat s inscenační tradicí tohoto textu.

Chápeme dobře její přechodný veliký úspěch, ale naše obecnstvo je k takovým věcem hodně upjaté. ¹⁶²

Mezi herci a zpěváky vynikli pouze Vojta Plachý-Tůma jako Peachum a v roli Macheathe Oldřich Nový, nejcitlivější český herec pro styl operetní parodie.

Burian již v brněnské inscenaci uplatnil některé prvky, které se později objevily v nastudování D 35. Jsou to například připsané postavy apače s tanečnicí (Ivo Váňa-Psota a Marie Zavadilové), které v Praze o čtyři roky později přejímá. Burian se snažil v inscenaci využít voicebandu, nicméně recenze kritizují jeho špatnou technickou úroveň. Odpovědnost za Burianův brněnský nezdar má jistě krátké zkouškové období několika dnů a práce se souborem, který nebyl schopen náročný úkol zvládnout.

O uvedení hry v pražském Národním divadle usiloval roku 1928 K. H. Hilar se svým dramaturgem Františkem Götzem. Hra byla již rozezkoušena, ale text nebyl cenzurou schválen. ¹⁶³ Následně chtěl *Žebráckou operu* uvést Karel Veverka, ředitel plzeňského divadla. V tu dobu ji však mělo zaoptovanou Městské divadlo na Královských Vinohradech a Veverka musel s premiérou počkat.

O první pražské uvedení *Žebrácké opery* v režii Jana Bora se zasloužil dramaturg vinohradského divadla Josef Kodíček (12. 3. 1930). Pro tuto inscenaci byl pořízen nový překlad Zdeňka Holého a Charlese Ballinga (songy). Kritik A. M. Píša poukazuje na vliv inscenace v pražském Neue Deutsches Theater:

Městské divadlo, uvádějící „Žebráckou operu“ po jejím celosaisonním uvádění v Berlíně a po jejích úspěších na cizích scénách, jak v režii, tak ve výpravě přiklání se k provedení v pražském německém divadle s autentickou předlohou původní inscenace berlínské. ¹⁶⁴

Recenzent *Lidových novin* oceňuje ze scénických nápadů „vtipnou závěrečnou parodii na styl operní“. ¹⁶⁵ Herecké výkony hodnotí vesměs kladně všichni recenzenti. Na ploše deníkové kritiky se ale o nich výrazně nerozepisují.

Ze srovnání s pozdější inscenací Burianovou v D 35 vyplývá, že se Bor ve vedení herců opíral více o parodii na operní styl a patos, než o vytvoření sociálních typů:

vynikali zvláště nositelé dvou hlavních rolí, lahodná a líbezná Polly paní Fresslové a hrdina romantických románů loupežnických, Kudla-Macheath páně Štěpánkův. Oba disponují příjemnými hlasy, oba mají schopnost lyrického entusiasmu i parodistického pathosu, zatímco ostatní soubor jim sekunduje, jako loutková mašinerie v pouťovém panoptiku. ¹⁶⁶

V roce 1933 uvádí Jan Bor v Komorním divadle obnovenou premiéru vinohradské inscenace (21. 4. 1933). Bor chtěl využít obnoveného zájmu po uvedení Pabstova filmu *Die Dreigroschenoper* v českých kinech. Recenzenti kritizují nedbalé, mdlé až vyhaslé nastudování inscenace. Otokar Fischer srovnává inscenaci s filmem:

Proti zločinnějšímu sevřenějšímu pojetí Forstrovu je elegant Kudla Zdeňka Štěpánka originální a velmi směle podanou směsí apače a estéta /.../. Hladký jevištní překlad je zato nesrovnatelný s hrůzostrašnou češtinou filmových titulků a programů. ¹⁶⁷

¹⁶² Kulturní kronika, Lidové noviny, 4. 3. 1930 (ráno)

¹⁶³ Fr. Götz patřil k těm pražským dramaturgům, kteří bystře sledovali novinky na německých jevištích. Stejně jako Hans Demetz v Neue Deutsches Theater se inspiroval tvorbou Maxe Reinhardta, který udával tón dramaturgiím mnohých středoevropských divadel. Snaha o uvedení objevu sezóny *Die Dreigroschenoper* na vlastním jevišti je jen pokračováním tohoto, na německou oblast orientovaného, dramaturgického programu.

¹⁶⁴ Píša, A. M.: Zpívající činohra, Právo lidu, 15. 3. 1930

¹⁶⁵ Kulturní kronika, Lidové noviny, 15. 3. 1930 (ráno)

¹⁶⁶ O. Š. M., Rozpravy Aventina, 1929/30, č. 25, s. 299

¹⁶⁷ Fischer, Otokar: Kulturní kronika, Lidové noviny, 23. 4. 1933 (ráno)

Během tří let, která uplynula od Borova prvního nastudování, se proměňuje pohled na *Žebráckou operu* i slovník recenzentů, kterým je popisováno herectví:

zvl. pp. Smolíkovi a Štěpánkovi a pí Bečvářové se podařilo podati pěkné typy ¹⁶⁸

Mnohem podstatnější je proměna klimatu celé společnosti po Hitlerově puči v sousedním Německu a po hospodářské krizi na počátku třicátých let. A. M. Píša vytýká druhé Borově inscenaci špatné nastudování a nesouhru souboru právě proto, že hra „svými buřičskými akcenty a dravým sociálním sarkasmem musila by dnes působit účinem nejen neochabujícím, ale stupňovaným“ ¹⁶⁹

Plzeňská činohra uvedla *Žebráckou operu* ihned po pražském nastudování v březnu 1930 v režii Karla Veverky. Veverkův zájem o *Žebráckou operu* už tolik nesdílelo plzeňské obecnstvo, které ji „nechtělo a proto snad mu vzápětí na usmířenou byla nabídnuta pohádková hra *Mateřídouška* od místního autora“ ¹⁷⁰

Poslední zaznamenaná inscenace ¹⁷¹ byla nastudována v Brně v předvečer druhé světové války (červenec 1938) německými brněnskými herci v improvizovaném divadle na výstavišti. Recenzenti jsou již schopni sledovat rysy Brechtova stylu i záměr hry, a to i v konzervativních *Lidových novinách*:

Aktualizována několika časovými verši, vyzněla hra bez pathosu, neomylnou brechtovskou ironií v protest proti zřízení společenskému, ale také proti lidské slabosti jednotlivcově. ¹⁷²

Němečtí herci prokládali hru českými texty, četl se i úvodní morytát v českém překladu Jiřího Tauerera. K tomu je třeba podotknout, že po roce 1933 nachází řada německých herců, kteří nuceně opustili Německo, na jevištích německých divadel v tehdejší Československu nové nebo staronové působiště. Tito herci se organizují do antifašistických nebo levicových skupin a spolupracují s českými skupinami stejného zaměření (antifašistická fronta). Dochází ke spolupráci na poli kultury, která tak získává opětovně internacionální charakter. Tato spolupráce je ale poznamenána celkovou situací tehdejší střední Evropy. Němečtí emigranti ztratili přímý kontakt se svými dřívějšími spolupracovníky, neboť ti se rozešli do různých zemí Evropy. Vliv na českou divadelní kulturu nemohl být proto koncentrovaný. Z Brechtových prací se v tomto období uplatnily nejvýrazněji texty antifašistického zaměření (songy, básně, hra *Pušky paní Carrarové*).

Než se však zmíním o spolupráci a vlivu německých emigrantů, vrátím se ke dvěma inscenacím uvedených v letech 1930 a 1932.

12. 7. 1930 uvedlo pražské Neue Deutsches Theater operu *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* v době uměleckého vedení Alexandra Zemlinského. Ten se po odchodu Hanse Demetze do Brna zaměřil na uvádění moderních oper. Vedle Hindemitha, Šostakoviče a Schönberga uvedl také Brechtovu a Weillovu operu.

Inscenace režiséra Maxe Liebla a dirigenta Geoga Szélyy byla divácky úspěšná. Část kritiky přijala operu jako novátorskou. Německý recenzent v *Prager Presse* oceňuje provokativní Brechtův způsob práce s jevištní básnickou němčinou a spojení stylu operety a revue. Recenzent *Lidových novin* poznamenal, že autorům nešlo o vytvoření individualit, ale o typy.

Proti vstřícným kritikám se můžeme dočíst, opět v *Lidových novinách*, o „Weillově umělecké zrůdě v německé opeře“ ¹⁷³, neboť Kurt Weill:

¹⁶⁸ Československé divadlo, 1933, roč. 16, č. 10, str.151

¹⁶⁹ Píša, A. M., Právo lidu, 25. 4. 1933

¹⁷⁰ Polan, B., Rozpravy Aventina, 1929/30, č. 37, str. 473

¹⁷¹ Burianově inscenaci *Žebrácké opery* v D 35 je věnována kapitola E. F. Burian – souputník po vlastní cestě

¹⁷² Kulturní kronika, Lidové noviny, 9. 7. 1938 (ráno)

¹⁷³ Kulturní kronika, Lidové noviny, 24. 9. 1930 (ráno)

zlomil nad přítomnou uměleckou operou hůl a chce psát pro t. zv. lid. Jest jeho věc, jak si tento lid představuje a co představuje si hudbou pro lid. V jeho případě jest však třeba jasně rozeznávat a zařadit jeho Mahagonny mezi díla umělecky destruktivní a to nejlépe do skupiny *o p e r e t n í r e v u e*.¹⁷⁴

V *Rozpravách Aventina* se Fr. Bartoš o opeře a jejích autorech vyjadřuje s notnou dávkou moralizujícího šosáctví:

Tato opera je dalším sestupným číslem dvou slavných autorů, kteří tak znamenitě rozumí obchodu, že se neostýchají předkládati obecnstvu nejvybranější směs frivolnosti, duchaprázdnoty a sprostoty, aby apelováním na „moderní pudy“ davu dosáhli kýženého úspěchu.¹⁷⁵

Brecht přesvědčuje nejvýše o tom, že je libretistou, který dovede být efektní za cenu vkusu a který s neumdlévající vynalézavostí dovede nalézat scény a themata nejsyrověji naturalistická až veristická. Scéna žroutů, scéna opilců, scéna v ringu, v nevěstinci, konečně scéna popravní, podaná se znamenitým smyslem pro detail, který by nedělal ostudu reportéru Poledního listu, to jsou ukázky dobrého vkusu těchto proroků nové opery, jimž účel světí všechny prostředky.¹⁷⁶

Tyto protikladné reakce na uvedení *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* poukazují na komplikované přijetí Brechtovy poetiky ze strany české kritiky již v předválečném období.

V roce 1932 uvedl Kolektiv mladých divadelníků na scéně Divadla komiků na Smíchově Brechtovu ranou hru *Bludiště velkoměsta* v režii Viktora Šulze (3. 4. 1932). Expresionistická hra je recenzenty odmítána jako tématicky i výrazově zastaralá. Jako zastaralé je vnímáno i herectví a Šulzova režie. Komunistické *Rudé právo* nicméně na inscenaci upozorňuje ve spojitosti s Brechtovou levicovou politickou orientací. Z toho vyplývá, že česká levicová avantgarda začátkem třicátých let vnímala Brechtovo jméno v přesném politickém kontextu.

Poslední kapitolou uvádění Brechtových her v předválečném Československu jsou inscenace hry *Pušky paní Carrarové*. Hru přinesl do Prahy Paul Lewitt, pražský rodák, který po emigraci z Německa, hledal útočiště na českém území.¹⁷⁷ Inscenace měla premiéru v pražské Uranii.

Českou verzi hry nastudoval v únoru 1938 František Spitzer se svým modřanským amatérským souborem Svítání. Soubor odehrál na ochotníky úctyhodných dvacet pět repríz, své jeviště mu poskytlo i Osvobozené divadlo Voskovce a Wericha.

Ve druhé polovině třicátých let se díky vyhrocující politické situaci Brechtovo jméno začíná objevovat v českém novinovém tisku častěji. Na československém území působí v té době řada německých emigrantů. Ti zde vytvářejí svoje organizace a kluby (Hans Otto-Klub, klub Die Tat, Bert Brecht-Klub nebo Klub českých a německých pracovníků). Z tehdejšího německého, zpravidla levicového divadla, přinášejí na naše území nové podněty. Jedním z německých emigrantů byl propagátor Brechtova díla u nás F. C. Weiskopf, který vedl pražský Bert-Brecht-Klub. Předválečné Československo se ale pro německé emigranty stalo jen přechodným azylem. Následná okupace Československa Hitlerem tyto započaté vztahy zpřetrhala a šestileté období Protektorátu rozbilo kontinuitu s předválečnou levicovou avantgardou nejenom německou, ale i českou.

¹⁷⁴ Kulturní kronika, Lidové noviny, 24. 9. 1930 (ráno)

¹⁷⁵ Bartoš, František, Rozpravy Aventina, 1930/31, č. 3, str. 35

¹⁷⁶ Ibid.

¹⁷⁷ Lewitt hrál „od roku 1935 v Praze v Neue Deutsches Theater a v dalších čs. německých divadlech a účinkoval ve Svazu dělnických divadelních ochotníků československých, jakož i v sesterské organizaci tohoto svazu, sdružující dělnické divadelní ochotníky německé národnosti, v tzv. Volksbühnenbund (Svaz lidových scén). V roce 1938 nastudoval s prominentními čs. německými herci u nás poprvé hru Bertolta Brechta *Die Gewehre der Frau Carrar (Pušky paní Carrarové)*.“ (Srba, Bořivoj: Múzy v exilu (Kulturní a umělecké aktivity čs. exulantů v Londýně v předvečer a v průběhu druhé světové války 1939 – 1945), Masarykova univerzita v Brně, Brno 2003, str. 126)

dělnické divadlo propaguje komunismus

Dělnické amatérské soubory působily na našem území po celé trvání meziválečného Československa. Svůj rozkvět zažívaly na počátku dvacátých let, v revoluční době poválečné Evropy. Jakmile došlo k potlačení revolučního hnutí, zanikla i činnost mnoha dělnických divadelních souborů. Za příklad zde může posloužit Honzlův a Zorův Dědrasbor, který vznikl v roce 1920, ale o tři roky později již jeho činnost ustává.

Dědrasbor v sobě koncentroval dva vlivy. Jednak formy agitačního divadla porevolučního Ruska, které opouštělo tradiční divadelní budovy a agitovalo v „terénu“.¹⁷⁸ Za druhé byla tvorba Dědrasboru ovlivněna symbolismem. Pro jeho produkce byl typický symbolistický repertoár (O. Březina, A. Blok), upřednostňování lyriky a scénická statičnost.

K výrazné proměně v aktivitách dělnických divadelních amatérských souborů dochází v roce 1929. Tehdy proběhl V. sjezd Komunistické strany Československa, na kterém nastupuje do čela strany Klement Gottwald. Komunistická strana Československa radikalizuje svůj program, jehož hlavním bodem se stává aktivizace dělníků v boji proti kapitalismu. Tento proces je nazýván bolševizací strany a je zřejmé, že reaguje na usnesení VI. sjezdu Komunistické internacionály, který proběhl o rok dříve, v létě roku 1928 v Moskvě.¹⁷⁹ Rezoluce světového kongresu Komunistické Internacionály v roce 1928 obsahovala tři základní body: třídní boj, boj proti sociální demokracii a boj proti fašismu.

Do třídního boje měly být zahrnuty všechny formy agitace a propagandy. Cílem nebyl jen samotný „boj proti kapitalismu“, ale též získání dosud neorganizovaných dělníků za členy KSČ.¹⁸⁰ Do třídního boje bylo zahrnuto i dělnické amatérské divadlo. Již nemělo být jen uměleckým projevem nové společenské třídy dělníků:

V duchu V. sjezdu komunistické strany byly vypracovány diskusní teze k programu Svazu DDOČ. Vlastní sjezd Svazu, konaný 19. a 20. V. 1929, určil ve shodě s novým programem komunistické strany a se zřetelem k nové krizové situaci v republice i nové směrnice činnosti dělnických divadelníků, členů DDOČ. S tímto určujícím programem velkoryse pojetého angažovaného divadla vstupovala vedoucí složka dělnického divadla do druhého meziválečného desetiletí /.../.¹⁸¹

¹⁷⁸ „Sobotní večerní ‚Rudé právo‘ volá: ‚Kam po práci?‘ a hned reklamním způsobem doporučuje svůj ‚Dědrasbor‘ /.../, který po způsobu kočovných společností bude cestovati od továrny k továrně a ‚sehraje scény, zazpívá písně, uspořádá přednášku, kolportovati bude drobnou lidovou literaturu poučnou, vzdělávací i zábavnou‘. To budou večery čistě po způsobu ruském: výchova k třídnímu boji, utvrzování prostých lidí z továren v klamných heslech. Bude ta kočovná společnost s traskavinami jezdit od místa k místu a chystat pomalu výbuch na chystaný den?“ (Zora, Josef: Z výstřižkového archívu Josefa Zory; in: Dědrasbor, Ústřední dům lidové umělecké tvořivosti, Praha 1971, str. 3)

¹⁷⁹ „Považujeme za samozřejmou povinnost všech československých komunistů podporovat ústřední výbor strany při provádění sjezdem stanovené politické linie, jež odpovídá usnesením VI. světového kongresu kominterny.“ (Kreibich, Karel – Šmeral, Bohumír: Soudruzi Šmeral a Kreibich proti prohlášení 26 a pro linii V. sjezdu; in: Protokol V. řádného sjezdu Komunistické strany Československa (18. – 23. února 1929), Nakladatelství svoboda, Praha 1978, str. 656)

¹⁸⁰ „docílení *masového nákladu komunistického tisku a literatury* zlepšením jeho kvality, spojením se závody a organizací kolportáže – toť rovněž skupina úkolů, majících vysoce politický význam a časovost“ (Politické teze V. sjezdu KSČ – O situaci a úkolech strany; in: Protokol V. řádného sjezdu Komunistické strany Československa (18. – 23. února 1929), Nakladatelství svoboda, Praha 1978, str. 482)

¹⁸¹ Obst, Milan: Dělnické ochotnické divadlo; in: Dějiny českého divadla / IV, Academia, Praha 1983, str. 106

Jedním z programových bodů sjezdu Svazu DDOČ bylo, v duchu proletářského internacionalismu, napojení se na aktivity dělnických divadelníků ostatních národností žijících na území ČSR. Proměny dělnického amatérského divadla shrnul v roce 1932 v časopise *Tvorba* Jiří Síla:

Přelom nastává po změně orientace strany, po vytčení správné bolševické linie. Devětadvacátého roku na smíchovském sjezdu byly položeny základy ke změně chápání dělnického divadla. /.../ Počalo býti jasno, že divadlem dělníci nemají býti odváděni od podstaty kapitalistické společnosti, od třídních rozporů, ale že naopak divadelní tvorba se musí nésti docela jiným směrem než dosud. Směrem revolučním, proletářským. Agitací, uvědomovací činností skupin. Proletářské divadlo se musí dáti úplně do služeb dělnické třídy, do boje za její osvobození.¹⁸²

O rok později podobně hodnotí zlomové období v tomtéž časopise R. Witte:

Teprve bolševisací stran III. internacionály mohla býti také dělnickému hnutí dána jasná třídní linie a divadlo tím pozvolna dostávalo vlastní tvář.¹⁸³

S proměnou funkce produkcí dělnických divadelních skupin dochází i k proměně divadelních prostředků. Jiří Síla v citovaném článku charakterizuje jejich obecné rysy:

Jde o překlenutí propasti mezi jevištěm a hledištěm, o odstranění rampy, oddělující diváky od herců, jde o srůst a aktivní účast všech diváků, o prolnutí přednášené idee celým kolektivem. /.../ Nebylo repertoiru. Nutnost aktivního zásahu do hospodářských bojů, do stávek, do voleb, do odhalování sociálfašistických manévrů, do protiválečných a všech akcí proletariátu, ukázala tyto nedostatky. Úderníci se chápou iniciativy. Píší si výstupy, scény, písničky sami.¹⁸⁴

Divadelní skupiny na přelomu dvacátých a třicátých let hledají nové formy pro své politicky angažované divadlo a inspiraci nacházejí v Německu.¹⁸⁵ V tomto období se profiluje několik výraznějších skupin – Modré blůzy F. Němce ze Žižkova, které navazovaly na Modré blůzy Honzlovy; skupina Svítání z Modřan pod vedením Františka Spitzera, El-Carova skupina z Vysočan a Famírova Proletscéna. Vedle nich pracovala řada tzv. agitskupin. Rysy levicového divadla mělo i Burianovo Červené Eso.

Jak už z názvu vyplývá, strany Komunistické internacionály, k nimž se bolševizovaná KSČ přiřadila, vyzdvihovaly internacionální charakter bolševických idejí. Proto dochází ve třicátých letech ke společným produkcím českých a německých dělnických skupin působících na našem území. Mezi nimi byla umělecky nejvzrálější karlovarská skupina Echo von links. Charakter jejích produkcí popisuje v časopise *Tvorba* Kurt Konrad:

Docela zvláštním a novým útvarem je u nás karlovarská německá skupina „Echo von links“. Neběží tu pouze o velký politický význam – který ostatně pražské obecnstvo plně docenilo – který má vystoupení německé revoluční skupiny v české Praze. „Echo von links“ převzalo z říšskoněmeckých agitprop-skupin nejvyspělejší umělecký útvar, aktuální song, jehož tvůrcem je Bert Brecht (v „Žebrácké opeře“ a později) a jehož vyvrcholením v Německu je Erich Weinert.¹⁸⁶

¹⁸² Síla, Jiří: Od ochotničení ke zbrani v třídním boji (k sjezdu svazu DDOČ), *Tvorba*, 26. 5. 1932, str. 331

¹⁸³ Witte, R.: Hrajte skutečnost!, *Tvorba*, 1. 6. 1933, str. 348

¹⁸⁴ Síla, Jiří: Od ochotničení ke zbrani v třídním boji (k sjezdu svazu DDOČ), *Tvorba*, 26. 5. 1932, str. 331

¹⁸⁵ „Vedení Svazu vyvinulo po roce 1929 velké úsilí, aby se nově vytýčeným směrem braly všechny ochotnické spolky, organizované ve Svazu DDOČ. Aby tento úkol zabezpečilo po stránce dramaturgické, vytvořilo *Kolektiv dramatických autorů komunistických*, vystupující pod zkratkou *KODAK*. /.../ *KODAK* opustil zcela formu tradičního divadelního hry a tvořil své programy ze scének, písní, recitací a jiných malých jevištních forem. Páteří každé revue byla agitace propagační myšlenka, shrnutá v heslo, které tvořilo její název. Tato forma proletářské revue navazovala na podobné pokusy v Německu, kde Erwin Piscator vytvořil v Berlíně v *Revue Roter Rummel* (zkracováno *RRR*, 1924) nesmírně vlivný vzor tohoto žánru.“ (Scherl, Adolf: Aktivizace dělnických divadelních ochotníků; in: *Dějiny českého divadla / IV*, Academia, Praha 1983, str. 230)

¹⁸⁶ Konrad, Kurt: Proletářské divadlo, Marx-leninův večer v Lucerně, *Tvorba*, 30. 3. 1933, str. 201

Skupina Echo von links se představila na společném večeru *Marx měl přece pravdu* v březnu roku 1933 v pražské Lucerně. Jejím vedoucím byl Louis Fürnberg, který byl i autorem textů brechtovských aktuálních songů. Hudbu k nim zkomponoval Hans Süsskind.

Jednou z neaktivnějších českých dělnických skupin byla El-Carova parta vedená Karlem Jiráčkem.¹⁸⁷ Tato skupina působila v letech 1928 – 1949. Její neaktivnější činnost spadá do let 1930 – 1938. O její činnosti Václav Kopecký napsal:

Vystupovala nejen v pražské Lucerně, v Plodinové burze, v Národním domě na Vinohradech a na Smíchově, ale i v dělnických domech všech pražských obvodů, při závodech, ve vesnicích. A vystupovala také na veřejných prostranstvích, při manifestacích a slavnostech, při cvičeních FPT apod.¹⁸⁸

Skupina byla od počátku ovlivněna činností Modrých blůz. El-Carovci si vytvořili svůj specifický styl, tzv. rytmodeklamaci, která propojovala slovo s pohybem. Se skupinou spolupracovala řada významných umělců levicové avantgardy. Vesměs pomáhali El-Carovcům umělecky (řemeslně) se vzdělávat. Mezi nimi najdeme jména M. Holzbachové, J. Průchy, Fr. Vnoučka, E. F. Buriana nebo Jindřicha Honzla. Od Voskovce a Wericha si vypůjčila jméno mládežnická skupina Hej-rup (Hejrupáci), která v roce 1934 vznikla při El-Carově skupině. Vystoupení dělnických spolků glosovala aktuální dění, propagovala komunistické myšlenky a vítězství bolševické revoluce.

Výrazných a významných divadelních projevů v duchu Brechtových experimentů z období Lehrstücků však tyto spolky nedosáhly. Setrvaly nejčastěji na úrovni sborových recitací. Typická je pro jejich produkce strohá plakátová dekorace, kostýmování v pracovních stejnokrojích a masovost. K propojení aktérů a publika docházelo nejčastěji v závěru produkce při společném zpěvu internacionály.

Ačkoliv mnozí umělci levicové avantgardy byli nakloněni produkcím dělnických skupin a pomáhali jim v činnosti, k žádné podstatné a specifické spolupráci nedošlo. Většinou se tvůrci divadelní avantgardy podíleli na společných akcích svým repertoárem. Tak tomu bylo v případě společné akce v pražské Lucerně v roce 1935:

Jednota levicového divadla byla nejednou manifestována i na velkých společných akcích, uskutečňovaných z iniciativy komunistické strany. Takovou akcí byl například večer solidarity se stávkujícími v Janečkově továrně, uspořádaný v pražské Lucerně 19. X. 1935. Účinkovali na něm Antonín Kurš z DDOČ jako konferenciér, Jindřich Honzl se skupinou herců hrajících v Nezvalově Věštírně delfské, Voskovec a Werich se svými předscénami, D 36 s několika songy a tanečnice Mira Holzbachová a Lotte Goslarová, německá emigrantka spolupracující s Osvobozeným divadlem, i další.¹⁸⁹

V poválečném období navázaly některé skupiny na svoji činnost, krátce po osvobození vznikly i nové skupiny ostře levicové orientace. Jednou z nejvýraznějších byla např. Revoluční scéna Obratník, která zahájila svou činnost již 8. 5. 1945. V repertoáru Obratníku byly agitky a primitivní krátké skeče, které kriticky zobrazovaly představitele kapitalismu a propagovaly ideje komunismu. Ovšem ani tato skupina nedosáhla vyšší umělecké úrovně a již v létě v létě roku 1945 ukončila svoji činnost.

¹⁸⁷ Jiráček používal pseudonym El-Car.

¹⁸⁸ Kopecký, Václav: Úvodem; in: Budský, František: Hraje, zpívá a tančí El-Carova parta, Orbis, Praha 1960, str. 6 – 7

¹⁸⁹ Scherl, Adolf: Levicové divadlo a socialistický realismus; in: Dějiny českého divadla / IV, Academia, Praha 1983, str. 332 – 333

Hugo Haas – více než filmový milovník

Jediným českým hercem, který přímo spolupracoval s Bertoldem Brechtem, byl Hugo Haas. Stalo se tak v roce 1947 v době Haasovy americké emigrace v první inscenaci hry *Život Galileiho* v hollywoodském Cornet Theatre. Této spolupráci předcházela v USA Haasova role Pierra Bezuchova v Piscatorově adaptaci Tolstého románu *Vojna a mír*, kterou Piscator na své scéně New School of Social Research také režíroval.

Zda a jak byl Haas ovlivněn Brechtovou koncepcí epického herectví, nelze z dochovaného filmového materiálu, pořízeného Ruth Berlau, dovodit. Haas si v roli Kardinála Barberiniho a pozdějšího Papeže Urbana VIII. uchovává noblesní gestiku rukou konverzačních filmových komedií, která je poněkud kontrastní k oproštěnému projevu Charlese Laughtona v titulní roli Galilea.¹⁹⁰ To, co by pro sledování tématu bylo nejzajímavější – řečový projev herců, je bohužel nedostupné, neboť třicetiminutový záznam Berlaurové je neozvučený.

Ani z následující Haasovy tvorby scénářistické, režisérské a herecké není patrné, že by setkání s Brechtem umělecky již vyzrálého Haase podstatně ovlivnilo. Z filmů, které v padesátých letech ve Spojených státech natočil a na kterých se scénářisticky a režijně podílel, vyplývá, že se Haas nikdy nezřekl vágního situačního vzorce veseloherních komedií 30. let s nutným „hollywoodským“ happyendem. Z poválečné korespondence s O. Scheinflugovou vyplývá, že Haas zůstal svým uměleckým cítěním věrný předválečné čapkovské dramatice.

O své zkušenosti s Brechtem se Haas zmínil v roce 1967 v *Divadelních novinách*. Z článku vyplývá, že víc než s autorem hry se Haas spřátelil s jejím protagonistou, Charlesem Laughtonem:

Za nějakou dobu však přišla velmi lákavá nabídka, abych hrál s Charlesem Laughtonem v Brechtově GALILEIOVI papeže. (Jak bych jako dobrý žid mohl odmítnout hrát papeže?) Brecht sám byl přítomen zkouškám. S Laughtonem jsem navázal velmi přátelské styky, které potrvaly i po ukončení produkce.¹⁹¹

Dá se předpokládat, že Haas pobývajícím v padesátých letech v USA jako emigrant, neměl možnost se výrazněji kontaktovat s českým divadelním prostředím. Jediný herec účinkující v inscenaci Brechtovy hry v autorově spolurežii zůstává s touto exkluzivní zkušeností osamocený. Nicméně je zajímavé a podstatné, proč se český herec objevil v obsazení nejprve Piscatorovy a následně Brechtovy inscenace. Domnívám se, že se tak stalo na základě nové kvality Haasova filmového herectví, která je zřetelná již v předválečném období.

Hugo Haas je považován za prvního českého herce, který uvedl na plátno civilní herecký projev. Podle Valerie Sochorovské je Haas „spolutvůrcem moderního českého hereckého umění“¹⁹², které „tkví svými kořeny v civilismu“¹⁹³. S civilismem, jakožto divadelním směrem, se Haas seznamoval od roku 1925 při spolupráci s K. H. Hilarem v Národním divadle.

¹⁹⁰ Laughtonův projev má naopak blízko k osobnostnímu herectví, jak je známe z filmové tvorby šedesátých let.

¹⁹¹ Haas, Hugo: Jak (se) učít hercem, *Divadelní noviny*, 13. 9. 1967

¹⁹² Sochorovská, Valerie: Hugo Haas, *Blok*, Brno 1971, str. 9

¹⁹³ *Ibid.*

Haas je ovšem mnohem výrazněji spjat s moderním českým zvukovým filmem třicátých let. Od uvedení filmu *Muži v ofsajdu* v roce 1931, ve kterém ztvárnil postavu pana Načeradce, byl vyhledávanou filmovou hvězdou. Psal scénáře k filmům, ve kterých hrál a které režíroval Mac Frič.

Haas ve svém filmovém herectví využívá často dialogického principu samomluvy. Jeho herectví postrádá psychologickou linearitu a kauzalitu. Jsou pro ně typické zámlky, promluvy stranou, „suché domluvy“¹⁹⁴, myšlenkové přeskoky a rozvíjení situace ve skocích. V komedii *Madla z cibelny* z roku 1932 například Haasova promluva ve vypjaté situaci vypadá takto:

a vrhám se za tím... abych vás zachránil, abych utál... hlavu oceánu, té strašlivé... hydře... a no zavolejte mamince... já bych se do něčeho zapletl... prosím vás, zavolejte maminku...¹⁹⁵

Haasovo herectví obsahuje civilní pasáže „nehraných“ komentářů vlastní nešikovnosti nebo bídné životní situace (*Život je pes*, 1933). V českém herectví je Haas mistrem promluv stranou a reflexivních komentářů k vlastní osobě. Nejzajímavější na Haasově herectví a scénáristické tvorbě je z hlediska tématu této práce dualita, jíž Haas dosahuje ztělesněním dvojnického páru. Za příklad zde může sloužit především film *Život je pes*, ve kterém ztělesnil postavy Skladatele Viktora Honzla a Prof. Alfréda Rokoše, stejně jako film *Hit and Run* (1957), ve kterém ztělesnil od sebe nerozeznatelné bratry. Dvojnictví a zaměnitelnost postav v těchto filmech vedly Haase ke kontrastnímu pojetí charakterů. Ve filmu *Život je pes* se Skladatel Honzl proměňuje v o generaci staršího strýčka. V americkém detektivně laděném filmu *Hit and Run* naopak zůstává Haas stejnou postavou, která v rámci odhalování zločinu hraje svého bratra. Tyto postupy posilovaly v Haasově herectví vědomější rozlišení mimiky, masky (brýle, knír, účes), gestiky, intonace a vnější charakterizace postavy, ono „jak“ se postava projevuje a vyjevuje. To že se jedná o herecký projev civilní, pracující s detailním záběrem filmové kamery i s jejím verismem nám může poněkud zastřít, že se jedná o uvědomování si vlastní hry jako tvaru a o hru s tvarem.

V Haasově pojetí se jedná vždy o charakterizaci postavy. Velkou roli jistě hrál fakt, že Haas již od svých filmových počátků často ztělesňoval postavy o jednu až dvě generace starší. A právě toto generační rozptětí mezi Haasem a ztělesňovanou postavou, umožňovalo herci udržení distance od postavy a uchování si nadhledu, který se tak mohl stát zdrojem mnohých komických situací.

V druhé polovině třicátých let se v Haasových scénářích projevuje i příklon k sociální tematice. Ve filmu *Ulička v ráji* (1936)¹⁹⁶ se Haas, podobně jako tvůrci levicové avantgardy třicátých let, zaměřuje na sociální problematiku s důrazem na faktografičnost. Film je sestaven montážně z výseků reality. Výběr těchto výseků je určen ideově, aby příběh a téma abstrahoval do vypjatě hyperbolizovaného zobrazení. Haasem akcentovaná drsnost života je ve filmu až srdceryvná a dojmavější podobně jako pověstný sentimentalismus Chaplinův.

Zmínka o Chaplinovi není náhodná. Haas, stejně jako všichni velcí herci třicátých let, byl obdivovatelem a ctitelům americké němé grotesky a Chaplina především. Vypovídají o tom, mimo jiné, i tématické inspirace z filmů amerického komika. Haasův film *Život je pes* obsahuje prvky americké němé grotesky a „gangsterek“ – němé pasáže s gagy i setkání s podsvětím.

¹⁹⁴ „Kromě masky holohlavce, která jej zbavila veškeré krásy, použil poprvé charakterizačního prostředku, jež Vodák nazval ‚suché domluvy‘. . . / Haas tyto suché domluvy vypracoval později tak, že se staly charakteristickými zejména pro jeho filmové postavy a na nich vybudoval jednu linii své osobité komiky.“ (Sochorovská, Valerie: Hugo Haas, Blok, Brno 1971, str.31)

¹⁹⁵ *Madla z cibelny*, 1932

¹⁹⁶ Spoluautorem scénáře byl Otakar Vávra, režisérem Mac Frič, hudbu k filmu složil E. F. Burian.

V&W – křehké balancování mezi autonomií a angažovaností

Vedle Emila Františka Buriana byli nejpodstatnějšími generačními souputníky Bertolta Brechta v předválečném Československu Jiří Voskovec a Jan Werich. Generační spřízněnost nezmiňuji náhodně. Myslím si, že má největší podíl na paralelách a obdobích ve formálních postupech a tématické těchto tvůrců. Neméně důležitou roli hrálo sdílení stejného středoevropského prostoru ve dvacátých a třicátých letech dvacátého století. Voskovce, Wericha a Brechta můžeme při zběžném zmapování témat jejich her nazvat souputníky v dějinách střední Evropy.

Analogie a podobnosti tvorby V & W s Brechtovým epickým divadlem nachází většina badatelů až v období angažovaných her Osvobozeného divadla, v letech 1932 – 1937. Domnívám se, že tyto analogie vyrůstají z obdobných avantgardních kořenů těchto tvůrců i z obdobného kulturního klimatu dvacátých let v Německu a Československu.

Voskovec s Werichem znali předválečného Brechta pouze z Burianovy inscenace *Žebrácké opery* v D 35. Osobně se s ním setkali až v americké emigraci během druhé světové války, v dubnu roku 1943:

„Další představení z roku 1943 s přímou účastí V + W, bylo také úzce spojeno s válečným úsilím. Byl to „koncert“ hudebních a dramatických čísel nazvaný *We Fight Back* (Budeme bojovat), který se konal v koncertní hale Hunter College v sobotu 3. dubna. Vystoupení připomínalo desáté výročí pálení knih v Berlíně a kromě V+W zde vystupovali Lotte Lenya, Josef Schildkraut, Herbert Berghof a další. Zazněly texty Stephena Vincenta Beneta, Bertolta Brechta, Franze Werfela, Heinricha Manna, Kurta Weilla a Fritze von Unruh. Voskovec s Werichem vystoupili se svým novým skečem *Švejkův duch žije dál*.¹⁹⁷

Na rozdíl od Burianova vztahu k Brechtovi, nemůžeme u Voskovce a Wericha mluvit o spolupráci, zájmu či vzájemné inspiraci. Jiří Voskovec Brechta odmítal:

„Základní rozdíl mezi Brechtem a Voskovcem a Werichem je myslím v humoru. Ono se sice říká, že Brecht je humornější, ale já to neshledávám. Všechno jeho humor je ukradené ze Švejka...¹⁹⁸

A na tomto vztahu nic nemění fakt, že v šedesátých letech Voskovec hrál v USA v pásmu *Brecht on Brecht* v newyorském Theatre de Lys.¹⁹⁹

Zajímavé jsou Brechtovy poválečné pokusy navázat spolupráci s Janem Werichem. Brechta zaujal v USA uváděný skeč *Švejkův duch žije dál*.²⁰⁰ A právě pro postavu Švejka chtěl Brecht v inscenaci *Švejk za druhé světové války* Wericha angažovat. Zájem o spolupráci byl z Brechtovy strany ovšem podstatnější:

Z americké známosti s oběma koryfeji Osvobozeného divadla pak ostatně po válce vzešel nápad, že by Werich mohl při jeho berlínské inscenaci *Puntily i chystaného Švejka* převzít titulní role, stejně jako výzva, aby hostoval se svým ansámblem na jeho divadle. V Brechtově knihovně se rovněž nachází výtisk her Osvobozeného divadla s věnováním: *Meinem lieben Freund Bert Brecht für das Befreite Theater Jan Werich, Prag am 15. 1. 1955*.²⁰¹

¹⁹⁷ Burian, Jarka M.: Příhody Voskovce a Wericha v Americe, 1939 – 1945, Divadelní revue 2005, č. 4, , str. 10

¹⁹⁸ Kundera, Ludvík: Brecht, Janáčkova akademie múzických umění, Brno 1998, str. 166

¹⁹⁹ V pásmu vystupovala Lotte Lenya.

²⁰⁰ „Jedna z kritických studií o Brechtovi (který seděl mezi diváky) zmiňuje tento skeč V + W jako jednu z motivací pro napsání Brechtovy vlastní variace na Haškovo dílo – *Švejk ve druhé světové válce*.“ (Burian, Jarka, M.: Příhody Voskovce a Wericha v Americe, 1939 – 1945, Divadelní revue 2005, č. 4, , str. 10)

²⁰¹ Kundera, Ludvík: Brecht, Janáčkova akademie múzických umění, Brno 1998, str. 166

Co bylo společné tak na první pohled odlišným tvůrcům? Předně jsou to obdobné inspirace, které ovlivnily celou meziválečnou divadelní avantgardu. Voskovec s Werichem ve svých počátcích odmítají tradiční divadlo a veškerou inspiraci pro své herectví čerpají u hvězd americké filmové grotesky, u herců kabaretních a music-hallových a u cirkusových klaunů:

Jména Charlie Chaplin, Buster Keaton, Max Linder, Ben Turpin, Grock, Fratellini, u nás pak speciálně Vlasta Burian a Ferenc Futurista, jsou více než jména umělců nebo herců. Jsou to jména hrdinů. Jejich nositelé rozdávají to, čeho je dnešnímu člověku potřebí, dávají lidem humor.²⁰²

Voskovec s Werichem, stejně jako Brecht, patří ke generaci, která vyrůstala na groteskách. Obdobně jako Brecht i Voskovec s Werichem se pokoušeli prosadit ve filmovém průmyslu. Ozdravný podnět, který absorbováním filmového herectví Voskovec s Werichem vnáší do českého divadla, je třeba rozšířit zájmem o lidové divadlo nového typu. Čeští avantgardisté sdružení ve spolku Devětsil, zvláště teoretici této skupiny, Karel Teige a Jindřich Honzl, razili ideu využití pokleslých velkoměstských forem divadla a lidové zábavy pro koncipování nového proletářského umění.²⁰³

Stejně jako k filmové grotesce, hlásí se Voskovec s Werichem k inspiraci music-hally, café-concerty a z nich povstalé revue a k cirkusu.²⁰⁴ Jiří Voskovec za svého studijního pobytu ve Francii shlédl několikrát vystoupení bratrů Fratellini ve slavném pařížském cirkuse Médrano.²⁰⁵ Ve všech inscenacích Osvobozeného divadla vystupují oba komici v líčené, silně stylizované masce. O klaunské podstatě svého herectví Voskovec s Werichem v roce 1936 píše:

Nedávejte se však másti našimi býлыми tvářemi. Vznikly původně z toho, že jsme hledali možnost zdívatelnit cirkusové klauny a přizpůsobit je jevišti, ba dokonce dramatické akci. Podstata a právo klauna jsou bravurní kousky, kotrmelce, přemety, překvapující kejklřství a artistní ohebnost. Nezáleží na tom, uplatňuje-li tyto vlastnosti fyzicky, metá-li kozelce a staví se na hlavu, či dělá-li to řečněme duševně a jeho myšlenky či slova metají kozelce a staví na hlavu pojmy.²⁰⁶

V době, kdy se komické typy Voskovce a Wericha ustálily, hovoří jejich autoři i o inspiraci komedií dell'arte. V tomto bodě ovšem veškeré analogie s Brechtovým divadlem končí. Brechtovo epické divadlo primárně vychází z příběhu. Osvobozené divadlo Wericha a Voskovce naopak mělo za základní strukturální prvek komický, klaunský typ, k němuž byl příběh domyšlen. A to tak, že základní pozice klaunů Voskovce a Wericha byla vždy vně příběhu.

Rozdílnost mezi Brechtovým epickým divadlem a Osvobozeným divadlem V&W je dána i volbou revaluální formy, pro níž je příznačná slabá dějová linie. Jak bylo řečeno, Voskovec s Werichem odmítli tradiční, zvláště psychologizující divadlo a hledali inspiraci v moderních lidových zábavných formách. Charakteristika první hry Vest Pocket Revue, jak ji Voskovec s Werichem chápali, se dá vztáhnout i na mnohé revue v jejich následující tvorbě:

Jinak lze považovati Vest Pocket Revue za malou kapesní revue, do té míry kapesní, že trvá přesně tak dlouho jako každá jiná. V jednom z četných rozhovorů, které jsme v zákulisí navázali s Vest Pocket Revue, sdělila nám tato: „U nás revue je zvykem, považovati se každá za nejlepší, tak i já jako taková. Jako ve všech ostatních revue i ve mně se vydatně cestuje kolem světa za doprovodu děje spíše řídkého než hustého a za doprovodu hud-

²⁰² Voskovec, Jiří - Werich, Jan: Humor na scéně a jeho chemie; in: Voskovec, Jiří - Werich, Jan: Nikdy nic nikdo nemá... , V&W Neznámí II, 1929 – 1938, Národní filmový archív v Praze, Praha 2001, str. 73

²⁰³ Schonberg, Michal: Osvobozené, Sixty-Eight Publishers, Corp., Toronto 1988, str. 24 a 33

²⁰⁴ Voskovec, Jiří – Werich, Jan: Předmluva ke hře Smoking revue; in: Voskovec, Jiří – Werich, Jan: FATA MORGANA a jiné hry, Orbis, Praha 1967, str. 484

²⁰⁵ Maska Françoise Fratelliniho byla inspirací pro masky klaunských typů Voskovce a Wericha.

²⁰⁶ Werich a Voskovec rozmlouvají s „Přítomností“; in: Voskovec, Jiří - Werich, Jan: Nikdy nic nikdo nemá... , V&W Neznámí II, 1929 – 1938, Národní filmový archív v Praze, Praha 2001, str. 386

by raději lehčí než těžší. I já se drobím na větší počet obrazů: provozuji-li se, hraje zdatně závažnou roli oponář. Moje povaha je veselá. Druhdy jsem se rozhodla, že nebudu již nic brát vážně. Ne snad ze zásady nebo snad z hořkosti, jak by někteří mohli soudit; nikoliv – prostě jen tak. Často se raduji – a ráda.“²⁰⁷

Shody v tvorbě Voskovce a Wericha a epickém Brechtově divadle lze nalézt v užití antiiluzivních postupů, které zdůrazňují umělý svět divadla, jako je užití hry ve hře (např. v *Baladě z hadrů*), užití prologu, epilogu, prezentace a sebeprezentace postav (např. ve hře *Osel a stín*), zcizující popření koncepce Gesamtkunstwerku (dáno již revuální formou her) přiznaným oddělením složek inscenace:

Eufkrat: *(praštit se do hlavy)* Sakramente, Fata Morgana, ještě že jste si vzpomněl, vždyť my máme o ní zpívat písničku.
Tigris: Tak honem, odpovídáme to a jedem.²⁰⁸

Voskovec s Werichem používají ve svém herectví vystupování z role a glosování své hry nebo postavy. To bylo umožněno i ustáleným rozčleněním jevištního prostoru v Osvobozeném divadle na akce na scéně a předscény, tzv. forbíny, ve kterých vystupovali Voskovec s Werichem a při nichž se ocitali „mimo děj“ revue. Z dalších antiiluzivních postupů využívaných Voskovcem a Werichem to je ludický princip hry na... , vycházející z obrazoboreckého principu dada a z negování scénické iluze. Princip hry na... se uplatnil zejména v revue *Fata Morgana*.

Eufkrat: My se konečně dožereme, vyrazíme s vámi dveře a řekneme vám, abyste se tady za tu ideu utlouk'.
Tigris: A já se hned na schodech utluču.
Vězeň: Tak jděte jako za dveře, my jsme zrovna v redakci.
Tigris jako vejde.
 Co si přejete?
Tigris: Jdu se sem bít za pravdu a ideál.²⁰⁹

Vězeň: Mně by se líbilo být úkladně ze světa zprovozen.
Tigris: To není špatný nápad. Mohlo by se to kombinovat s tím, že byste byl zrovna na vrcholu kariéry a úspěchu. Vona by ta smrt dostala takový trpitelský gajst.
Vězeň: Správně, to bych zrovna chtěl. Vemte si támhle to poleno, na zkoušku si na mne počíhejte. Uvidíme, jak to bude vypadat.
Eufkrat: Ale vy nesmíte nic tušit.
Vězeň: Samo sebou. Já jdu po ulici a zrovna si libuju, jak se mi všechno daří. Tak jedem.
(Markýruje chůzi po ulici) To je výtečné, skutečně, brusle jsem už taky prodal, to máme 12 korun čistýho, brambory mně vyklíčily, děti mají spalničky... Eště aby Alík měl dost štěňat a co si můžu přát víc?
V tom se Tigris rozpráhne polenem, zabije za ním stojícího Eufkrata, Eufkrat se skácí.
Tigris: Ježišmarjá, já jsem ho zabil. Kdo mě bude korumpovat. Jak se utluču?
Vězeň: Nerozčilujte mne, člověče, já vás utluču sám, já vás umlátím. Takhle to všechno zkazit. *(Umlátí Tigrida)*
(Sám) Fuj, to srdce, to zlobí, ale já jsem se taky rozčilil, fuj, fuj, už to na mne jde. Bude to sice zpřeházený, ale je to s efektem. Úkladná smrt, utlučenej, no vítám tě, mrtvice. *(Skácí se)*

*Opona*²¹⁰

²⁰⁷ Voskovec, Jiří - Werich, Jan: Vest Pocket Revue doma a za hranicemi; in: Jiří Voskovec – Jan Werich: Faustovy skleněné hodiny, V&W Neznámí I. 1922 – 1929, Národní filmový archív v Praze, Praha 1997, str. 286 – 287

²⁰⁸ Voskovec, Jiří – Werich, Jan: Fata Morgana; in: Voskovec, Jiří – Werich, Jan: FATA MORGANA a jiné hry, Orbis, Praha 1967, str. 126 – 127

²⁰⁹ Ibid., str. 155

²¹⁰ Ibid., str. 156

Zmíněné postupy, na rozdíl od Brechta, jsou u Voskovce a Wericha spjaty předně s autonomním a svobodným světem hry, a to i v období po roce 1932, kdy píše hry angažované. Hra zůstala v Osvobozeném divadle Voskovce a Wericha svrchovaně svobodným územím v duchu básnické avantgardy, z něhož se zrodila:

A jeho pojetí poesie plně odpovídalo tomu, co Voskovec a Werich dnes a denně žili: poesie chápané jako svobodná a osobní hra se skutečností, jako umění procházet životem co podivuhodným dobrodružstvím – tak jak jedině to má smysl /.../.²¹¹

Avantgardní východisko Voskovce a Wericha se projevilo i v abstrahujícím typovém pojetí herecké postavy a v lokalizování her do smyšlených, nicméně typizovaných míst. Abstraktní pojetí herecké postavy se u nich vyskytuje jak v období romantických revue, tak v následujícím období her angažovaných. Jako typy byly pojaty herecké postavy již ve Vest Pocket Revue a Voskovec s Werichem tento princip v zásadě neopustili, i když se v závěru tvorby v Osvobozeném divadle postavy „zrealňují“. V Předmluvě ke hře *Smoking revue* autoři např. charakterizují postavy Carmen a Dámy:

Carmen nebo Dáma jsou jevištní postavy, které nejsou nikterak myšleny jako „satirický šleh“, nýbrž jsou to typy.²¹²

Postavy *Smoking & Smoking* jsou inspirovány postavami amerických filmových grotesek. V ději jsou poněkud nepatřiční, což jim dodává hravou nevázanost a zároveň je určuje jako typy. Ostatní postavy rovněž odpovídají typologii postav filmu. Jsou opatřeny výrazným typovým maskováním, např. intrikánským knírkem nebo bledým líčením šlenců.

O pět let později, v *Oslu a stínu* nebo ve *Světě za mřížemi*, popisují Voskovec s Werichem postavy a herecké požadavky pro jejich ztvárnění obdobným způsobem:

bude nutno, aby ve svých způsobech, hlasech i úborech obsáhly Démosthena i Goebbelse, Xantipu i Marlene Dietrichovou, Diskobola i kanadského hokejistu, koryfeje i moderního proletáře.²¹³

Hector Litter je sentimentální, zbabělý a hrabivý ničema. *Wu-Fang* je odvážný vrah a velkorysý podvodník. *Baby Polly* je luxusní kurtizána velmi nízkého původu. *Colt Bulldogg* je pochybný sportsman a nájemný vrah, *Miami* je lehkomyšlná a povrchní bohatá dívka, *Nepoctivý civilista* je prohnáný lump, *Žurnalista* cynický revolverový reportér.²¹⁴

V *Oslu a stínu* je typologie postav popsána jak v tištěné předmluvě²¹⁵, tak v prologu hry. Postava boha Dionýsa prezentuje postavy způsobem divadelního principála a určuje tak roli postavy ve hře. Například o postavě Hippodroma Dionýsos říká:

Zde vidíte první postavu této satirické komedie. Je to idealista, miláček lidu, charakter plný krásného odhodlání, leč slabé jeho srdce a pletichy prohnílého prostředí zvrtnou jeho štěstí.²¹⁶

²¹¹ Král, Petr: Voskovec a Werich čili Hvězdy klobouky, Gryf, Praha 1993, str. 7

²¹² Voskovec, Jiří – Werich, Jan: *Smoking revue*; in: Voskovec, Jiří – Werich, Jan: FATA MORGANA a jiné hry, Orbis, Praha 1967, str. 486

²¹³ Voskovec, Jiří – Werich, Jan: *Osel a stín*; in: Voskovec, Jiří – Werich, Jan: Hry, Praha, Československý spisovatel, Praha 1980, str. 23

²¹⁴ Voskovec, Jiří – Werich, Jan: *Svět za mřížemi*; in: Voskovec, Jiří – Werich, Jan: Hry, Československý spisovatel, Praha 1982, str. 364

²¹⁵ „Nehledejte v postavách naší hry určité politické nebo vůbec veřejné osoby. Hledejte zjevy, typy, situace a myšlenky.“ (Voskovec, Jiří – Werich, Jan: *Osel a stín*; in: Voskovec, Jiří – Werich, Jan: Hry, Československý spisovatel, Praha 1980, str. 22)

²¹⁶ Voskovec, Jiří – Werich, Jan: *Osel a stín*; in: Voskovec, Jiří – Werich, Jan: Hry, Československý spisovatel, Praha 1980, str. 32

Ve hře *Rub a líc* z roku 1936 je typologie výrazně určena sociálním zařazením postav. Proměnu sociálního zařazení „klaunů“ Kreva a Mlíka vyjadřují postupně chudší a chudší typizované kostýmy. V úvodní scéně hry, situované do roku 1934, je to oděv high-life society:

Krev a Mlíko se setkají před troskami. Krev je oblečen s šlechtickou výstředností ve sportovní golfový úbor a nese pozdrav s golfovými holemi. Mlíko má jezdecký oblek s bičíkem podobného stylu.²¹⁷

O rok později, v roce 1935, je to již oblečení chudnoucí střední třídy:

Krev vystoupí před oponu v dosti omšelých šatech a s šátkem kolem krku. Prochází se chvíli po předscéně. Mlíko vstoupí po chvíli, asi stejně ošuměle oděný, a po očku pozoruje Kreva.²¹⁸

Ve druhém dílu hry, která je vrocena datem 1937, je to oblečení nejnižších sociálních vrstev:

Krev a Mlíko vyjdou na předscénu. Jsou už teď úplně zbědovaní a oblečení do trhanských cářů.²¹⁹

Kostýmy postav Kreva a Mlíka tak ve stylizované zkratce vypovídají jednak o vývoji sociálně-ekonomické situace svých nositelů, v obecné rovině pak o sociálně-ekonomické situaci české společnosti v letech 1934 – 1936 a pesimistické perspektivě následujícího roku 1937, neboť hra byla premiérována v prosinci roku 1936.

Pro porozumění sociální typologizaci v tvorbě Voskovce a Wericha dnes nejlépe slouží jejich čtyři dochované filmy.²²⁰ Film *Svět patří nám* z roku 1937 je v podstatě přepracovanou verzí hry *Rub a líc* z roku 1936. Zvláště ve filmech *Hej rup!* z roku 1934 a *Svět patří nám* z roku 1937, které lze přiřadit k období angažovaných her, nalézáme využití sociálně a třídně určeného typu. Werichův podnikatel Simonides v *Hej rup!* nosí frak, Voskovcův bezejmenný nezaměstnaný dělník je oblečen do oděvu pracovního. V pojetí postav dělníků hejrupáků se prolínají dvě tendence avantgardního umění: k abstrakci a stylizaci (všichni dělníci jsou oblečeni obdobně, kostým okamžitě postavy sociálně vřazuje), a ke každodenní věcnosti (dělníci jsou oblečeni do reálného, každodenního, pracovního oblečení dělníků). Typizované kostýmování dělnických postav v následujícím filmu *Svět patří nám* přibírá nadto prvek jisté uniformovanosti. Vyplyvá to z ideové polarizace v tomto filmu i v předválečné společnosti. V roce 1937 Voskovec a Werich již akcentují svůj antifašistický postoj. Pracovní a uniformní oblečení dělníků v tomto filmu (kšiltovky, trička, košile, pracovní kalhoty nebo boty) je protipólem klobouků a obleků těch, kteří představují fašisty a s fašisty kolaborující velkopodnikatele. Ve filmu jsou nazýváni „kloboukatí“. Ve hře *Rub a líc*, která byla předobrazem filmu *Svět patří nám*, to byli Pruhované Košile, jako odkaz na hnědé košile fašistů.

Příbuznost v lokalizaci her Bertolta Brechta a V&W můžeme najít předně u Brechtových „amerických“ her:

V této souvislosti je vhodné se zmínit se o Voskovcově poznámce z našich rozhovorů, že *Svět za mřížemi* mu připomíná některé Brechtovy hry anebo že obsahuje brechtovské prvky. Tento postřeh je oprávněný v několika

²¹⁷ Voskovec, Jiří – Werich, Jan: *Rub a líc*; in: Voskovec, Jiří – Werich, Jan: *Hry*, Československý spisovatel, Praha 1982, str. 495

²¹⁸ *Ibid.*, str. 511

²¹⁹ *Ibid.*, str. 574

²²⁰ Ve filmech Voskovec s Werichem využívali situace, postavy i děje ze svých her. Do filmu *Pudr a benzín* zařadili úspěšné scény z inscenací Osvobozeného divadla. „Třebaže je námět filmu *Pudr a benzín* původním dílem V + W, autoři a komici si „naordinovali“ výstupy z inscenací her Osvobozeného divadla. . . . / Baletní parodie V + W je ze *Smoking revue*, dialog s lanem zazněl již dříve ve hře *Sever proti jihu* a „nafukování“ Wericha Voskovcem si oba komici poprvé vyzkoušeli v představení *Kostky jsou vrženy*.“ (Tauszig, Pavel: Česká filmová pouť V + W; in: Just, Vladimír – Schonberg, Milan – Suchý, Jiří – Suchý, Ondřej – Tauszig, Pavel: Jiří Voskovec a Jan Werich v divadle, ve filmu, v soukromí, Brána, Praha 2001, str. 132)

ohledech. Stejně jako čtyři Brechtovy „americké“ hry, *Svatá Johanka z jatek*, *V džungli měst*, *Happy End a Zadržitelný vzestup Artura Uie* se i *Svět za mřížemi* odehrává v americkém městě, které ani V&W, ani Brecht neznali z první ruky. Podobně jako Brecht ve *Vzestupu a pádu města Mahagonny* vytvořili i V&W imaginární město, které si nicméně zachovalo charakteristiky stylizovaného Chicaga. Hra tak nabyla neskutečné, čistě divadelní atmosféry, která působila depresivně a pesimisticky. Bezcílnost lidského snažení zobrazená v *džungli měst* a *Vzestupu a pádu města Mahagonny*, stejně jako téma nespravedlnosti kapitalistického systému, které prolíná všemi zmíněnými Brechtovými hrami, lze najít i ve *Světě za mřížemi*. V tom se podstatně odlišoval od ostatních her V&W.²²¹

Ve hře *Svět za mřížemi* řeší Voskovec s Werichem, podobně jako Brecht, poměr publicistické aktuality a umělého, uměle vytvořeného světa hry:

Rozhodli jsme se tedy stvořit civilizovanou zemi, jakousi říši aktualit, v níž bychom se pokusili zhustit a divadelně přexponovat současné světové ovzduší a běžné dnešní situace.²²²

Poučení praktickými příklady z veřejného života amerického (z něhož jsme si vzali velkorysou praxi prohibiční korupce) a z veřejného života evropského (z něhož jsme čerpali techniku drobné korupce a všední zjevy hospodářské krize).²²³

V hře *Svět za mřížemi* čerpají Voskovec s Werichem z přímé inspirace americkými filmy.²²⁴ Situují ji do města Korku v imaginární zemi Sonorie v době současné, podobně jako Brecht situoval do imaginárního města operu *Vzestup a pád města Mahagonny*. Hra *Osel a stín* je lokalizována do starořecké Abdéry:

Zkusili jsme tedy oživit Kocourkov-Abdéro, plující kdesi na rozhraní mezi Nikde a Nikdy, kde antická moudrost a krása se potkala v půli cesty se současnou hloupostí na svobodném území věčné směšnosti.²²⁵

Ve hře *Kat a blázen* je to smyšlené Mexiko:

Pokusili jsme se vymyslet Mexiko, které by se přiblížilo svou nehorázností dnešní střední Evropě. /.../ Spokojili jsme se s analogiemi situací současné historie a snažili jsme se ukázat co nejnázorněji, jak se rodí diktátoři a kam přirozenou cestou spějí.²²⁶

Mexiko v *Katu a bláznů*, stejně jako starořecká Abdéra, je místem na rozhraní Nikdy a Nikde. Jejich smyšlenost otevírá prostor pro abstrahující schématismus a názorné zobrazení typický jevů. Imaginárnost tak jde ruku v ruce s abstrakcí a exemplárností.

Ve hře *Rub a líc* dochází Voskovec s Werichem v abstrahujícím pojetí lokalizování děje nejdál. Tendence k typizování a abstrakci na jedné straně a ke každodenní konkrétnosti na straně druhé je zde nejzřetelnější. Postava Prologu otevírá hru slovy:

Začínáme kdekoliv na silnici, nedaleko kteréhokoliv velkoměsta, jedné noci roku 1934.²²⁷

²²¹ Schonberg, Michal: *Osvobozené*, Sixty-Eight Publishers, Corp., Toronto 1988, str. 190 – 191

²²² Voskovec, Jiří – Werich, Jan: Předmluva ke hře *Svět za mřížemi*; in: Voskovec, Jiří – Werich, Jan: *Hry*, Československý spisovatel, Praha 1982, str. 363

²²³ *Ibid.*, str. 364

²²⁴ Postava Čiňana Wu-Fang ve hrách *Ostrov Dynamit* a *Svět za mřížemi* „je přímým potomkem zrádných Čiňanů z hollywoodských detektivních seriálů (Fu-Manchu).“ (Král, Petr: Voskovec a Werich čili Hvězdy klobouky, Gryf, Praha 1993, str. 32)

²²⁵ Voskovec, Jiří – Werich, Jan: *Osel a stín*; in: Voskovec, Jiří – Werich, Jan: *Hry*, Československý spisovatel, Praha 1980, str. 21

²²⁶ Voskovec, Jiří – Werich, Jan: *Kat a blázen*; in: Voskovec, Jiří – Werich, Jan: *Hry*, Československý spisovatel, Praha 1980, str. 157

²²⁷ Voskovec, Jiří – Werich, Jan: *Rub a líc*; in: Voskovec, Jiří – Werich, Jan: *Hry*, Československý spisovatel, Praha 1982, str. 491

Jedna ze zásadních a v Čechách méně diskutovaných otázek tvorby Voskovce a Wericha je vztah k angažovanosti a autonomnosti umělecké tvorby. Zpravidla se tvorba Osvozeného divadla Voskovce a Wericha člení na období romantických revue od Vest Pocket Revue do Golema (1927 – 1931) a období angažovaných satirických her (1932 – 1937). Pro první etapu tvorby je skutečně charakteristické tíhnutí k autonomnímu chápání uměleckého díla. Zvláště Jiří Voskovec, vzdělanější z komické dvojice, člen Devětsilu, znalec moderních uměleckých směrů v básnictví a výtvarném umění, má potřebu programově vyvazovat tvorbu Osvozeného divadla z tendenčnosti a utilitárního použití umění pro mimoumělecké cíle. Voskovec s Werichem v této době definují svou představu bezpředmětné, čiré komiky, která je schopná uvést diváka do nejkouzelnějšího světa absurdnosti. V roce 1928 o apolitičnosti svého umění píše:

Nezhoubnějším jedem těmto cestujícím částem revue je politická satira. Hlína není tendenční. A proto pracovat s ní není lehké. V žádném případě nesmí nésti zkarikovanou podobu politického odpůrce anebo něčeho, co nemá okamžitě ochrany. Vyloučen nerovný boj, vyloučena nečistá práce. ²²⁸

Ještě v roce 1931 obhajují tytéž pozice:

Naše společenské prostředí charakterizované svou průměrností, má skoro strach před přepychem. A i fantazie je mu přepychem. Samozřejmě že i náš čistý smích a netendenční humor pokládá za luxusní. Aby tomu nějak čelil a omluvil se sám před sebou, že se v našem divadle upřímně bavil, hledá v něm úporně nějaký ironický a hluboký smysl, hledí si jej vyložití suchou cestou formulek a teoretického zdůvodňování. /.../ Stává se totiž, že určité vtipy strhnou obecenstvo k potlesku zcela spontánnímu, ale nikoliv k smíchu. Divadlo se okamžitě mění v politickou schůzi. Je to rozesmutňujícím svědectvím, že nebyla pochopena naše snaha po prostém, soběstačném humoru. /.../ Naše poslání je jednoduché: bavit. Že je divadlo dobře plné, je vidět z jeho návštěvnosti. Nechceme dělat kritiku společnosti. Jakmile se do divadla veře propaganda určité myšlenky, jakmile divadelní práci začne ovlivňovati určitá tendence, přestává to být divadlo a ztrácí své nejvlastnější poslání, poslání umělecké. Pokládáme každou takovou službu divadla ať společenské potřebě, či politické agitaci za umělecky nečistou. ²²⁹

O svých začátcích, kdy Voskovec s Werichem hledali novou divadelní formu v duchu avantgardní poetiky, v roce 1935 napsali:

Když jsme začínali psát divadelní hry, pohrdali jsme skutečností a toužili jsme po fantastické scéně, na níž by bylo možno hnáti féerii, hru slov, barev a pohybů ad absurdum. *Ad absurdum* v pravém slova smyslu, neboť absurdnost klaunské komiky a dadaistický humor byly naším jediným cílem. /.../ Toto popření, či lépe ignorování skutečnosti bylo v našem oboru divadelní komiky zcela paralelní k všeobecné tendenci moderního umění, které od konce minulého století spělo k tvoření jakési nadskutečnosti, z níž vznikal čím dál tím víc autonomní revír umělcův, naprosto odloučený od vnějšího světa. ²³⁰

Ačkoliv Voskovec s Werichem v prvním období tolik proklamují svoji apolitičnost, v jejich tvorbě jasně zaznívá revoltující a obrazoborecké dada namířené proti buržoaznímu šosáctví. Jimi užívaný princip parodie nutně včleňoval tvorbu Osvozeného divadla do společenského kontextu a jakožto princip primárně kritický, byl projevem určitého postoje společenského. Tento postoj dokládá Jiří Voskovec v rozhovorech s Michalem Schonbergem:

My jsme si dělali srandu ze starších pánů. To znamená z lidí od pětáctyřiceti nahoru. Padesátníci, šedesátníci, úředníci. Jako Werichův otec. Maloměšťáci a páprdové. Jsou strašně důstojní, říkají si pane kolego a nic nevědí. Tedy šmok maloměšťák, ubožák buržoust, takový trumpet. ²³¹

²²⁸ Voskovec, Jiří – Werich, Jan: Jenom hlína; in: Voskovec, Jiří – Werich, Jan: Faustovy skleněné hodiny, V&W Neznámí I. 1922 – 1929, Národní filmový archiv v Praze, Praha 1997, str. 294

²²⁹ Voskovec, Jiří - Werich, Jan: Voskovec a Werich v interview; in: Voskovec, Jiří - Werich, Jan: Nikdy nic nikdo nemá... , V&W Neznámí II, 1929 – 1938, Národní filmový archiv v Praze, Praha 2001, str. 117

²³⁰ Voskovec, Jiří - Werich, Jan: Na pět minut pane... (Interview s Voskovcem a Werichem); in: Voskovec, Jiří - Werich, Jan: Nikdy nic nikdo nemá... , V&W Neznámí II, 1929 – 1938, Národní filmový archiv v Praze, Praha 2001, str. 143 – 145

²³¹ Voskovec, Jiří; in: Schonberg, Michal: Rozhovory s Voskovcem, Blízká setkání, Praha 1995, str. 61

K zásadní proměně směrem k angažovanosti dochází u Voskovce a Wericha v roce 1931. Jiří Voskovec uvádí jako podnět k napsání první satiry (*Caesar*) krvavé potlačení dělnických demonstrací ve Frývaldově.²³² Potřeba angažování umění na podobě neumělecké reality se ovšem v této době probouzí v celém avantgardním hnutí. S ní se proměňují i výrazové prostředky avantgardy.²³³

Od premiéry *Caesara* v březnu roku 1932 se Voskovec a Werich snaží vybalancovat propastný rozdíl mezi dvojím pojetím moderního umění – mezi jeho autonomní svobodou i bezúčelovostí a angažováním umění pro svět i přijetím odpovědnosti za jeho podobu.²³⁴

Snaha Voskovce a Wericha nepropadnout jednostranně angažovanému uměleckému postoji a uchovat světu umění jeho svobodu se odráží v řadě předmluv ke hrám z období 1932 – 1937, v programových článcích nebo rozhovorech:

Domníváme se, že lze zaujmouti postoj k aktuální skutečnosti, aniž se dílo propůjčí vyslovené tendenci. Proto jsme pracovali vždycky s čistou komikou. Ani v *Caesarovi* se jí nevzdáváme a zachováváme v něm scény tohoto typu. Cítíme však, že doba je tak vážná, že je plná tak naléhavých a rozhodujících problémů, že ani umělec se nesmí od ní odvracet. Jako je povinností každého člověka reagovat na současnost, tak i umělec musí vyjít ze slonové věže. Jeho umělecká odpovědnost ho nutí k určitému a nekompromisnímu postoji k současnosti.²³⁵

V předmluvě k *Caesarovi* Voskovec s Werichem píše:

Nelze pochybovat o tom, že skutečnost dospěla ve své hnilobě stavu tak kritického, že by bylo zločinem, kdyby umělec nevyslovil svoje stanovisko. Kdysi umění skutečnost nadobro opustilo, protože mu páchla. Dnes skutečnost smrdí a umělec se musí spojit s učenci, politiky, a revolucionáři, aby mrtvolu odstranili. Nejde tu o žádné „*Inter arma silent Musae*“. Nebylo by moudré žádat na umělci, aby vyměnil Pegasa za tank nebo hospodářský stroj /.../. Naopak, je povinností umělcovou zachovat svoje profesionální stanovisko i nadále, býti autonomním tvůrcem a modelovat zase jen z materiálů sobě vlastních /.../.²³⁶

Voskovec s Werichem se při své politické angažovanosti snaží uchovat alespoň postoj nadstranický a „volné a nezávislé stanovisko umělce“.²³⁷ Je třeba ještě podotknout, že postoj Voskovce a Wericha byl

²³² „To nás namíchlo, to jsme si řekli, že to takhle nejde dál, že se divadlo musí zúčastnit. Tak nějak je to řečeno našimi slovy v předmluvě ke hře. /.../ to je celkem důležitá předmluva, protože to udává náš postoj v této chvíli. Zásadní je v ní citát z Cocteaua – *L'coq et la harlequin* – , že když pravý umělec vidí lokomotivu, vyjde mu dýmka. A to, co mají společného, je kouř, víte. Jako strávení skutečnosti a vylivnutí nové skutečnosti. A když dneska je skutečnost tak hnusná, musíte se proti ní vzbouřit. Že už se nedá skutečnost jenom ignorovat, že se musí mrtvola odstranit s pomocí vědců a revolucionářů. A že v této situaci je povinnost umělce se účastnit opravy skutečnosti. Já to necituju přesně, ale tak nějak podobně to je. No a ono se toho nahromadilo dost v té první republice. Krize a celkový politicko-sociální nepokoj. Demokracie byla najednou ušmrcnutá. Agrárníci se strašně vytahovali. No, nebylo to ono. Začalo nás to zajímat a štvát. Hlavně štvát.“ (Voskovec, Jiří; in: Schonberg, Michal: *Rozhovory s Voskovcem, Blízká setkání*, Praha 1995, str. 90)

²³³ „Vývoj Voskovce a Wericha se tu setkává s tím, čím procházejí v téže době surrealismus (Salvador Dalí, Benjamin Péret) nebo komika ve filmu (W. C. Fields, bratři Marxové): s vývojem k nové básnické agresivitě, kde – paralelně k novým nadějím na změnu společnosti (jejího sociálního řádu) – obrazotvornost odmítá být pouhým sněním a aspiruje na vpád do života.“ (Kráal, Petr: *Voskovec a Werich čili Hvězdy klobouky*, Gryf, Praha 1993, str. 30)

²³⁴ „Existují tu dva postoje k objektivitě, jež se navzájem potírají, i když je duchovní život dnes zaznamenává ve falešném smíru. Angažované umělecké dílo ruší kouzlo projevu, jenž nechce nic, než tu být: dělá z něho pouhý fetiš, zbytečně hračkářství těch, kteří by rádi zaspali hrozící potopu; demaskuje ho jako nanejvýš politické apolitikum. Má odvádět od boje reálných zájmů. Konflikt obou velkých bloků nemá ušetřit již nikoho. Na něm má záviset možnost ducha samého natolik, že jen zaslepenec se dovolává práva, jež může být zítra zničeno. Pro autonomní díla znamenají však takové úvahy a koncepce umění, na nichž jsou tyto úvahy založeny, samy o sobě už katastrofu, před níž angažovaná díla varují ducha. Jestliže se duch vzdá povinnosti a svobody objektivovat sám sebe v naprosté ryzosti, pak rezignoval. To, co se potom ještě formuje v dílech, klade se vlastně na roveň onomu pouhému bytí, proti němuž horlí.“ (Adorno, Theodor Wiesengrund: *angažovanost*, Divadlo, 1969, č. 8, str. 3)

²³⁵ Voskovec, Jiří - Werich, Jan: *Voskovec & Werich o svém Caesaru*; in: Voskovec, Jiří - Werich, Jan: *Nikdy nic nikdo nemá...*, V&W Neznámí II, 1929 – 1938, Národní filmový archiv v Praze, Praha 2001, str. 124

²³⁶ Voskovec, Jiří - Werich, Jan: *Caesar*; in: Schonberg, Michal: *Osvobozené*, Sixty-Eight Publishers, Corp., Toronto 1988, str. 161 – 162

²³⁷ Voskovec, Jiří - Werich, Jan: *Jaké jsou snahy Osvobozeného divadla (Všeobecněji o divadle mladých, jak my se díváme)*; in: Voskovec, Jiří - Werich, Jan: *Nikdy nic nikdo nemá...*, V&W Neznámí II, 1929 – 1938, Národní filmový archiv v Praze, Praha 2001, str. 258

prodemokratický a umírněně levicový. Voskovec s Werichem nepřistoupili a ani nemohli přistoupit na marxisticko-stalinistickou dogmatiku a přísnou ideologizaci již pro samé tihnutí k absurdní komice.

Jakých společensko-politických otázek se angažované satiry Voskovce a Wericha dotýkaly a jak tuto problematiku řešily? V období hospodářské krize to nutně musela být kritika neúnosné sociální situace chudnoucí střední vrstvy obyvatelstva. Tu nalezneme např. v *Oslu a stínu*, *Baladě z hadrů*, *Nebi na zemi*, *Světlu za mřížemi*, *Rubu a líci*. Dále se ve hrách objevují témata korupce, propojení velkopodnikatelů a trustů s politickými stranami, zvláště s národními socialisty. Poslední hry Voskovce a Wericha před zavřením Osvobozeného divadla jsou otevřeně antifašistické. Tématiku pro své hry čerpali Voskovec s Werichem z aktuálního dění nejen v Československu, ale v celé, zvláště pak střední Evropě. Není proto divu, že jsou si Voskovec a Werich s Brechtem blízcí právě v oblasti tématické. Příznačné je například partijské rozdělení na Stínaře a Oslaře v *Oslu a stínu*, propojení Noelova trustu s Pruhovanými Košilemi (upomíná Hitlerovo a Uiovo spojení s německou buržoazií), likvidace (zvrhlé) kultury v *Baladě z hadrů*, zrození moderního diktátorství v *Katu a bláznu*, tajné zbrojení v *Těžké Barboře*. Tyto hry motivicky připomínají Brechtovy hry *Svatá Johanka z jatek*, *Zadržitelný vzestup Artura Uie* nebo například hru *Dansen*. Výjimečná je paralela 5. obrazu Prapohlavek z revue *Panoptikum*, která vychází z rasových teorií o tvaru lebky stejně jako Brechtova hra *Kulatolebí a špičatolebí*. U Voskovce a Wericha jde o hlavy placaté a špičaté:

Werich: Máte pravdu. A už tady máme kasty. Už se to dělí na ty hlavy šiřaté, které mají majeteček a dávají prapohlavky, a na ty hlavy placaté, které nemají nic a musí ty prapohlavky přijímat.²³⁸

Voskovec a Werich Prapohlavkem reagovali na útoky na Voskovcovo židovství ze strany českých fašistických novin.²³⁹

Snaha uchovat si autonomnost a netendenčnost klaunských komiků se projevuje v těchto výsostně aktuálních satirách tím, že ideovými mluvčími her, a to značně plochými, jsou jiné postavy než ty, které ztělesňovali autoři. V *Baladě z hadrů* to je básník Villon, v *Nebi na zemi* revoltující Camillo, v *Rubu a líci* dělnický předák Klokan. Pro svou klaunskou dvojici si Voskovec s Werichem uchovávají místo vně příběhu podobně jako v předchozím období romantických revue. Ačkoliv jsou do příběhu vtahováni a často se podílejí na vzniku či řešení zápletky, stává se to zpravidla nedopatřením nebo díky náhodě. Pokud představují nezaměstnané nebo chudé, pak vždy na pokraji asociálnosti, vlastně mimo třídní uspořádání společnosti.²⁴⁰

Nadstranickost a odmítání jakýchkoliv ideologií se promítly v řešení některých satir. Zde se hry jeví jako vysloveně protibrechtovské. V *Oslu a stínu* například konflikt řeší bůh divadla Dionýsos v duchu principu Deus ex machina, v *Rubu a líci* spolupůsobí náhodné objevení muničního skladu. V mnohých hrách se Voskovec s Werichem spoléhají na zdravý rozum a čestnost lidu (plebejců). Ale v tomto baladizovaném pojetí lidu zaznívá občas až tylovská sentimentalita a mýtus nezkaženého lidového typu.

Zmíněné rysy nejsou vzhledem k sledovanému tématu podstatné tolik pro tvorbu Voskovce a Wericha jako pro následující generace českých divadelníků. Osvobozené divadlo V&W zanechalo v českém divadle hlubokou stopu. Na klaunskou dvojici V&W navazovaly mladé skupiny válečné (Divadlo satiry

²³⁸ Voskovec, Jiří – Werich, Jan: *Panoptikum*; in: Voskovec, Jiří – Werich, Jan: *FATA MORGANA a jiné hry*, Orbis, Praha 1967, str. 250

²³⁹ „Říkali jsme si s Janem, jak je všechno kolem pitvorné, vymysleli jsme ty wachfigurine, protože o mně se pořád říkalo ‚žid Wachsmann‘, že jo, uděláme panoptikum, a tam uděláme scény z historie o šiřatých a placatých hlavách.“ Voskovec, Jiří; in: Schonberg, Michal: *Rozhovory s Voskovcem, Blízká setkání*, Praha 1995, str. 105

²⁴⁰ Míru skutečné zaangažovanosti klaunské dvojice lze dnes těžko přesně určit, neboť se nedochovaly texty žádné tzv. forbíny, v nichž politické dění Voskovec s Werichem též glosovali. Dochované hry tudíž vypovídají o původních inscenacích Osvobozeného divadla pouze fragmentárně.

i divadlo Větrník), tvůrci divadel malých forem a satirických scének v šedesátých letech, autorští herci studiových divadel v období tzv. normalizace. Díky Voskovcovi a Werichovi zakořenil v českém divadle model komické klaunské dvojice, antiiluzivní principy vystoupení z role, otevřená komunikace s publikem nebo komentáře a glosování hry. Spolu s E. F. Burianem jsou Voskovec s Werichem jistě nejživějším odkazem české meziválečné avantgardy. S tímto odkazem zdědilo české divadlo i ambivalentní vztah, balancování mezi autonomií a angažovaností umění. Domnívám se, že toto dědictví ovlivnilo i recepci Brechtova díla v druhé polovině dvacátého století.

E. F. Burian – souputník po vlastní cestě

Nejúspěšnější inscenací *Žebrácké opery* v předválečném Československu byla Burianova inscenace v divadle D 35. Burian se k ní v poválečném období dvakrát vrátil – po válce poprvé v roce 1946 a podruhé v roce 1956, v době, kdy znovu inscenoval některé ze svých nejúspěšnějších předválečných inscenací. Burianovy remaky naznačují, že si jako režisér své inscenace cenil. Vedle toho je možné se domnívat, že Burianovi vyhovovalo sociálně angažované téma hry ve všech zmiňovaných letech.

Poprvé se Burian s Brechtovou a Weillovou hrou setkal během svého brněnského angažmá (viz kapitola před válkou). Inscenace se po všech stránkách nezdařila. Burian neměl možnost regulerně zkoušet a inscenaci připravoval v krátkém čase. Zároveň Burian v roce 1930 teprve hledal svůj režisérský rukopis. Snažil se například včlenit do hry voicebandové pasáže, od čehož v následujících inscenacích této hry ustoupil. V neposlední řadě se minulo dramaturgické rozhodnutí s celkovým směřováním brněnské opery.

Mozarteum (20. 11. 1934)

V roce 1934, kdy se rozhodl uvést novou inscenaci *Žebrácké opery*, nacházel se Burian v radikálně odlišných podmínkách. Dramaturgický záměr byl včleněn do programového směřování vznikajícího Burianova Děčka. Burian, zvláště v prvních třech sezónách, naplňuje program politicky angažovaného levicového divadla, inspirován ruským konstruktivismem, politickým divadlem E. Piscatora a časovou hrou. Tyto podněty zprostředkovával českým avantgardistům předně J. Honzl. S ustanovením nového pražského divadla se formuje i jeho publikum, levicově orientované a protiměšťácké. Nadto bylo toto publikum již poučeno hospodářskou krizí počátků třicátých let, sociální tematika se v této době prosadila i na dalších pražských scénách.

V době uvedení *Žebrácké opery* buduje Burian svůj soubor a pracuje již se svými herci. A pochopitelně, po brněnském nezdaru, vrací se k *Žebrácké opeře* poučen. Dá se předpokládat, že se během čtyř let, která dělí pražské uvedení od brněnského, jeho názor na Brechtovu a Weillovu hru upřesňoval a krystalizoval na základě jiné režisérské práce.

V roce 1934 a v následujících letech uvádí *Žebráckou operu* ve svém překladu a úpravě.²⁴¹ Inscenace se hrála na malém a stísněném jevišti Mozarteu. Diváky od herců dělilo sotva pár metrů. Tento komorní, až intimní prostor rozžil Burian i v přilehlém foyeru, na chodbách, schodištích a v šatně. Divák byl od vstupu do divadla vtažen do hry na „výroční trh v Soho v roce 1900“. Herci chodili mezi publikem maskovaní a kostýmovaní, hráli návštěvníky trhu nebo vytvářeli různé pouťové atrakce. Když diváci usedli na svá místa, přečetli si nad jevištěm nápis: *Žebráci sobě*. Předehru ukončila postava Inspicienta, obracející se na postavu strážníka Smithe:

Nechaj toho. Nechaj toho a jdou ze scény, je konec přede hry. (*vyhodí strážníka. Uhodí na gong*) Přestavba!²⁴²

²⁴¹ V Brně použil překlad K. Veverky.

²⁴² Brecht, Bertolt – Weill, Kurt – Burian, E. F.: *Žebrácká opera*, Praha 1936, str. 1

Burianem připsaná postava Inspicienta pak provázela diváky celou inscenací. Ačkoliv měla blízko k brechtovskému vypravěči, ještě blíže byla pozici režiséra, organizátora scénického dění. Inspicient zahajoval a ukončoval jednotlivé scény a rušil scénickou iluzi. Vstupy Inspicienta byly v inscenaci postupně varírovány, ale k zásadní proměně principu během hry nedošlo. Tato postava rámcovovala obrazy z obou stran, umožňovala otevřenou přestavbu prostředí před zraky diváků, upozorňovala na princip hry a pomáhala Burianovi členit napětí inscenace. Inspicientovy výstupy a repliky byly jednoduché a nevytvářely další významovou vrstvu textového sdělení. Po přestavbě například Inspicient říká:

Tak co? Hotovo? – Připravit. Začíná se. (*Gong*)²⁴³

Na konci úvodní scény s Peachumem jen vběhne na jeviště, bije do gongu a volá:

Přestavba. Přestavba.²⁴⁴

Po Pollyině svatbě s Macheathem říká:

Co tu sedíš, Polly... Uteč... je přestavba. (*gong*) Zvony nechat, ať je nálada.²⁴⁵

načež následuje Flašinetářova píseň *No. 14* a přestavba. Tu ukončí Inspicient:

Připraveni? Hotovo. (*gong.*)²⁴⁶

Do Brechtovy a vlastně i Weillovy kompozice zasáhl Burian ještě druhou připsanou postavou Flašinetáře. Ten se stal druhým divákovým průvodcem v ději. Flašinetář zpíval před každou scénou song na melodii úvodního Weillova morytátu o Mackie Messerovi. V songu Flašinetář prezentoval postavy hry a jejich postavení ve společnosti. V druhé polovině hry ztrácejí songy přirozenou motivaci a jejich texty se zobecňují.

Song o Macheathovi vřadil Burian až před druhý obraz. V jeho úvodu byl Flašinetář vtipně vtažen do scénického dění dialogem s Macheathem, o kterém právě zazpíval. I Flašinetářovy výstupy Burian varioval, zapléтал tuto postavu do scénického dění a dialogů s ostatními postavami hry.

V případě Flašinetáře ovšem šlo výhradně o antiiluzivní princip, který je vzdálen brechtovské scénické simultaneitě a vícevrstevnatosti textového sdělení. Flašinetář byl v podstatě postavou, která se v inscenaci uchovala z rámcové hry na Výroční trh v Soho roku 1900. V duchu jarmarečních vyvolávačů a písničkářů otevíral Flašinetář program s textem *Píseň No. 1*:

| | | | |
|--|--|--|--|
| Zahrajem Vám velectění dnes Žebráckou voperu, starý kvítí z bláta Temže v romantickém nátěru. | Ona totiž byla bída způsobila jeviště jen když měla speciální šarm a kouzlo smetiště. | Velký vášně z kruhů mocnejch musely tu stejně plát aby padour ve svý lóži moh' se dojat rozehřát. | I pan Bert Brecht, i pan Kurt Weill byli stejný nakonec, přehráli svý záští k břichům v grandiósně velkej hec. ²⁴⁷ |
|--|--|--|--|

Úpravy z roku 1934 uvnitř textu hry akcentují sociální tematiku ve smyslu sympatií se světem žebřáků, potažmo chudých. Proměňují především pojetí postavy Peachuma, krále žebřáků. Ve vstupní

²⁴³ Ibid., str. 2

²⁴⁴ Ibid., str. 8

²⁴⁵ Ibid., str. 27

²⁴⁶ Ibid., str. 27

²⁴⁷ Ibid., str. 1

Peachumově promluvě potírá Burian Brechtovu paradoxnost a provokativní cynismus, celou složitou stavbu brechtovské promluvy, která nemíří ke sdělení přímo. Peachumovo jednání se tím zrealňuje.

Po Pollyině svatbě škrtá Burian výstupy žebřáků u Peachuma, skrze které je demonstrována kapitalistická podstata žebřáckého podnikání. Postava Peachuma tím získává rysy lidumilství a situace žebřáků, kteří tloustnou z dobrého bydla, opět ztrácí svou paradoxnost.

Ve druhé půlce Burian vřazuje *Hymnu žebřáků* (píseň No. 19) a výrazněji se odklání od Brechta, který i nadále paroduje měšťácký styl gangstery. Burian polevuje a utlumuje i Brechtovu grotesknost a expresivitu, která, zdá se, skutečně je českému živlu cizí. Zároveň je utlumena i didaktičnost a demonstrativnost jednání postav, které se v původním textu projevují skrze retardující momenty opakovaného sdělení.

Burianovy postavy žebřáků vzbuzují sympatie, jako by byl autor úpravy okouzlen jejich dravčí morálkou. Nejvýrazněji se to projevuje v lyrizujících komentářích Flašinetářových písní nebo ve sborovém Finále. V sociální typologii se Burian obrací k pražské periférii. Využívá hovorové a lehce pokleslé češtiny (viz např. úvodní píseň Flašinetáře). Dále Burianova úprava poněkud stírá nadsázku a objektivující odstup v řeči postav, tuto Brechtovu výsostnou hru se stylem.

Pro přímou konfrontaci brechtovského herectví s herectvím souboru D 35 je škoda, že Burian škrtl demonstraci několika typů standardizovaných žebřáků v první Peachumově scéně. Stejně tak Burian neuchoval scénu zkoušení několikerých žebřáckých protéz, ve kterých Brecht kladl důraz na způsob provedení, na ono „jak“ je zkoušení protéz artistně zahráno, demonstrováno.

V závěru hry narušuje Burian provokativní strukturu několikerého finále (u Brechta jsou tři), ve kterém je Macheath nakonec osvobozen a povýšen královnou do šlechtického stavu. Burian nechá měšťáckého gangstera Macheathe, představitele kapitalistického řádu, nemilosrdně pověsit.

Jevištní prostor Mozartea byl simultánně rozčleněn dřevěnou konstrukcí. Uprostřed scény stálo ve výšce zhruba dvou metrů pódium. Po jeho pravém a levém boku byly další herní prostory. Konstruktivisticky pojatý prostor, členěný horizontálně i vertikálně vybízel herce k rozmanitějšímu zaujímání postojů k spoluhráčům a situacím. Dá se předpokládat, že podmiňoval tvorbu simultánních herních situací, ale z dochovaného materiálu nelze takovouto hercovu práci se scénickým prostorem prokazatelně odvodit. Fotografie toto pojetí napovídají, ale nejedná se o dokumenty z inscenace, nýbrž o reklamní, aranžované snímky.

Z fotografií je ale patrné herecké kostymování a bohaté maskování. Burian a výtvarníci Kouřil, Novotný a Raban akcentují český maloměšťácký živel (kostýmy slečinek z doby secese, buřinky a psí dečky Macheathe a jeho bandy, Brownův cylindr, hůlčička a bílé rukavice), teatrální kouzlo pražské periférie (kostkované kalhoty, výrazné kravaty, šátek na krku po způsobu žižkovských pepíků), domácí oblečení švihácké chudiny (síťované tričko Peachuma s celuloidovým límečkem).

K této na první pohled srozumitelné typizaci postav použil Burian u svých herců maskování, které připomíná líčení herců amerických němých grotesek i abstraktní líčení klaunské dvojice Voskovce a Wericha (zvláště u připsané postavy Apače pro tanečníka Sašu Machova). Silně podmalované oči měly postavy prostitutky Jenny a paní Peachumové i postavy gangsterů z Macheathovy bandy. Ti měli doslova namalované černé skvrny kolem očí. Brown měl asymetrickou masku. Matěj z Macheathovy bandy měl tvář nabílenou, podmalované oči a černou linkou ohraničenou bílou masku. Peachumova asymetrická

maska měla domalované linky vrásek, přimalované přimhouřené pravé oko a nahoru povytáhlý pravý koutek úst. Pouze Flašinetář byl oblečen neměstsky, chudě a lidově a byl bez líčení.

Ačkoliv se nám nezachovaly záznamy o herectví v této inscenaci, je zřejmé, že bylo expresivní a nadsazené a že šlo o herectví typů. Burian vedl herce k expresivitě, kterou původně v textu potlačil svou úpravou. Vzhledem k Burianovým inspiracím ruským konstruktivismem, dovolím si tvrdit, že brechtovskou výrazně sociální typizaci postav přibližuje typům filmovým a klaunským, inspirovaným herectvím komedie dell'arte, jak je rozvíjeli ruští avantgardní režiséři. Burian malé jeviště Mozartea rozpochyboval a rozžil scénickými nápady:

aktéři hbitě šplhají, krkolomně tančí a pohybují se na složitých dřevěných konstrukcích, kde co chvíli je připraveno nějaké překvapení, třeba i rána z revolveru, kde hraje s sebou světlo, propadliště, kus hadru i hlediště, jež je tu částí scény.²⁴⁸

Antiiluzivní principy rozvinul Burian inspirovan výboji ruské režie ve všech myslitelných scénických prvcích:

důsledně ruší divadelní ilusi. Především odstraňuje rampu: účinkující přicházejí, již hrajíce, z hlediště na scénu a naopak. Odstraňuje oponu: scéna se představuje při otevřeném jevišti, kde technický personál upozorňuje herce, kdy mají přestat, nebo herci se ptají, zda mohou již začít, doučujíce se v přestávce na jevišti své role. Do jevištního prostoru s obnaženým zákulisím vestavěl Burian holou dřevěnou konstrukci, která jen drobnými změnami naznačuje prostředí toho kterého výjevu a slouží především k rozvíjení a učlenění scénického pohybu na malém jevišti.²⁴⁹

Režisér narušil scénickou iluzi odkrytím technické stránky představení:

můžete pozorovat osvětlovače při práci, reflektory stojí na samé scéně... Vzdávajíc se všech výhod zákulisí, spoléhá toto představení jen na sílu hereckého výrazu a dokonale přesné, propracované, vervní souhry.²⁵⁰

Burian vedl herce k přímému akcentování sociální tematiky, k vyjádření protestu proti neutěšené situaci nejslabších sociálních vrstev společnosti. Ve shodě s dramaturgickými úpravami vyhrotil hercovu dikci „do útočného výrazu, zvláště tam, kde jde o primitivní sociální hesla žebračského podzemí“²⁵¹ a ve spolupráci s celým inscenačním týmem usiloval „s nesentimentální drastikou podtrhnouti výhrůžnou a syrovou bídu městského podzemí společenského, groteskní hrůzu tohoto světa žebřáků, nevěstek a zločinců“.²⁵²

Zatímco recenzent *Lidových novin* Bedřich Václavek chválí tradičním slovníkem oživující vstupy řady rázovitých figur lupičů, zlodějů a nevěstek, A. M. Píša v *Právu lidu* si všimá odlišného pojetí herectví Burianova Děčka:

Představitel jednotlivých úloh také tentokrát ustylizovali své výkony na podkladě typisujícího pojetí, resignujícího na povahokresbu realistickou.²⁵³

²⁴⁸ Václavek, Bedřich: Kulturní kronika, Lidové noviny, 22. 11. 1934 (ráno)

²⁴⁹ Píša, A. M.: „Žebračská opera“ v D35, Právo lidu, 22. 11. 1934

²⁵⁰ Ibid.

²⁵¹ Václavek, Bedřich: Kulturní kronika, Lidové noviny, 22. 11. 1934 (ráno)

²⁵² Píša, A. M.: „Žebračská opera“ v D35, Právo lidu, 22. 11. 1934

²⁵³ Ibid.; K jednotlivým hereckým výkonům dále A. M. Píša dodává: „Macheath V. Šmerala, jemuž chyběla sugesce převahy, působil intenzivním přízvukem zimničné posupnosti. Polly M. Burešové, výhodněji se uplatňující v partiích lyrických než groteskně komických, vynikla odstíněným a nervním výrazem dobrodružné erotiky, třebaže se plně nezmocnila vyzývavého dvojsvitu dívky a děvky ve své hrdince, a J. Kubásková zaujala baladickou sevřeností a bodavostí přednesu. Zejména však na se upozornili B. Machník, jehož Peachum měl dravou sychravost, rostoucí do visionářského patosu, rozpačitě kumpánský Brown Podlipného a naléhavě monotónní resonér Bolkův, jenž o přestávkách jarmareční notou a s jadrným přízvukem glosoval příběh.“ (Píša, A. M.: „Žebračská opera“ v D35, Právo lidu, 22. 11. 1934)

Ačkoliv Burianova úprava *Žebrácké opery* pramení ze shodných avantgardních postupů – antiiluzivnost, společenská angažovanost divadla mimo rámec divadelní produkce (antiestetický princip), formální a stylizační výboje ve všech vrstvách inscenace (v případě herectví nerealistický, typizující a stylizovaný projev), v mnohých rysech se od brechtovského pojetí liší. Tato odlišnost není dána jen rozdíly uměleckých osobností B. Brechta a E. F. Buriana. Zcela zásadní je rozdíl v postavení obou tvůrců. V případě Brechta jde o osobnost dramatika a básníka zasahujícího svou divadelní reformou hereckou tvorbu. V případě Buriana jde o osobnost režiséra, hudebníka a vedoucího (principála) vlastního divadelního souboru. Tomu odpovídá rozdílnost v pojetí autorství. Brechtova koncepce počítala s hercovým autorstvím jakožto spoluprací celé hry (pojetí spíše dramaturgické). Brechtův herec byl spoluautorem celé hry. Zatímco autorství v divadle D35 se výrazně soustřeďuje na osobnost E. F. Buriana, hlavního tvůrce inscenace. Připsané postavy Inspicienta a Flašinetáře, stejně jako rozbíjení scénické iluze technickými prostředky vyjadřují a exponují autorský postoj režisérův. V následující tvorbě Burian tuto pozici umocňuje, epizující prvky se v ní vyskytují v podobě vedlejších postav, které vystupují mimo hlavní scénický obraz, „nerozvíjejí samostatně děj, ale slouží k tomu, aby divák děj, který je mu předváděn v jimi rámovaném obraze, vnímal pod jistým úhlem – právě jako děj epický.“²⁵⁴

předvolební úprava z roku 1946 (24. 1. 1946)

Dokumenty poválečné Burianovy inscenace *Žebrácké opery* jsou o mnoho chudší než z roku 1934. Fotografie inscenace neumožňují pro svou kvalitu hlubší analýzu proměn herního stylu. Z textové úpravy vyplývá, že se Burian držel předválečného nastudování ve všech podstatných rysech. Změny se týkají především Burianem vepsaných textů písní, které v komentáři k ději umožňují zveřejnění postoje, který Burian k tématu *Žebrácké opery* zaujal v dané době. Režisér je přizpůsobil aktuální předvolební situaci tehdejšího Československa. Ve 2. Finále herci zpívali:

Vy páni, pozdě teď je rady dávat,
chtít z bryndy tahat řád, který vzal ďas.
Ten zákon jenž dal jedněm zisk a práva,
dal druhým chcípnout, nebo zlomit vaz.²⁵⁵

Inscenace byla kritikou přijata opět kladně:

Dnešní její nastudování chce být skoro pietní evokací někdejšího. Zase se prochází groteskní průvod namaškané spodiny mezi obecnstvem, aby je zatáhl do hry, zase se hraje na strohých lešeních s minimem rekvizit /.../ a zase přichází inspicient, aby v pravý okamžik drsně přetrhl dojemný nebo napínavý výstup střízlivým: „Přestavba!“ Ten inspicient je zárukou Burianova kritického pohledu na příběh, pohybující se na hranici sentimentality a zbožnění lumpa přinášející čerstvý vzduch do této vyvětralé předválečné atmosféry, kterou se snaží osvěžit aktualisované flašinetářovy popěvky.²⁵⁶

²⁵⁴ Srba, Bořivoj: Poetické divadlo E. F. Buriana, Janáčkova akademie múzických umění, Brno 1971, str. 110

²⁵⁵ Brecht, Bertolt – Weill, Kurt – Burian, E. F.: *Žebrácká opera*, nestránkováno; text je uložen v Literárním archívu Památníku národního písemnictví

²⁵⁶ Petříková, Věra: *Žebrácká opera po jedenácti letech*, Svobodné noviny, 26. 1. 1946

více než „remake“ (21. 9. 1956)

Naposledy se Burian vrátil k Žebrácké opeře v roce 1956, v době, kdy obnovil několik slavných inscenací svého předválečného období. Uvozovky u slova remake v názvu podkapitoly mají naznačit, že ačkoliv Burian vychází ze stejné úpravy, jakou použil v letech 1934 a 1946, staví se k této inscenaci nově a tvořivě, byť se zdají mnohé úpravy inscenaci na škodu. Stejně jako v roce 1946 mění Burian předně texty jím připsaných písní Flašinetáře a společných písní jako je např. Finále.

Svou roli při nových úpravách sehrálo dobové klima. Hra byla uvedena tři roky po smrti J. V. Stalina, tedy krátce po pádu kultu osobnosti, v době stále ještě silného propagandistického tlaku ze strany komunistického režimu. V úpravě se objevují místa štvavá, ideologizující a protireakcionářská. To samo bychom mohli chápat jako Burianovy snahy po aktualizaci. Tyto úpravy jsou však, z logiky věci, silně emotivně nabitě až hysterické, a tudíž zásadně protibrechtovské. V úvodním songu tentokrát Flašinetář zpíval:

Proto bída, velectění
dneska má už jinou tvář
člověku se lépe dýchá
zlato ztrácí svatozář.

Dřív se páni bídě smáli
teď s ní musí počítat
oni totiž dobře neví
co se všecko může stát.

Teď se ptejte proč vám hrajem
zas Žebráckou operu
to proto, že drápy lumpů
matou lidi z ethéru.

Staré časy jako dneska
dobře znaly dvojí svět.
Jeden, který pranic neměl
protože to druhý sněd.

/.../

Lidská bída po dvou válkách
to je bída ve velkém
páni mají tisíc chutí
cpát si kapsi atomem.

Dneska také jak za stara
na zemi je dvojí svět
jeden do prachu se hroutí
a druhý se z prachu zved. ²⁵⁷

Aktuální zacílení songu (např. proti „štvavým“ vysílačkám), je namířeno mimo českou společnost a tedy konkrétní zkušenosti diváka. Burianova kritičnost tak znemožňuje osobní kritický postoj divákův.

K rozsáhlým úpravám uvnitř textu opět posloužila dramaturgicky flexibilní postava Peachuma. V roce 1956 již Peachum není lidumil a král chudasů, ale reakční, klerikální živel, král žraloků, převyšující i zastíňující ústřední postavu Macheathe. Na jeho adresu zpívá Flašinetář:

Kde jaký žvást z písma vyčet
pro okrasu živnosti
kde koho tím omračuje
těží z lidské hlouposti.

Tak si dejte dobrý pozor
na kšeft pana Peachuma
leckocho vám připomene
tenhle arci – ničema. ²⁵⁸

Stejně jako v předchozích úpravách Burian škrtná Peachumovu scénu demonstrace způsobu žebřání. V úpravě z roku 1956 ji přepisuje celou a ukazuje Peachuma, krále podsvětí, a jeho spojence jako záškodníky společnosti. Scéna je přepsaná velmi ilustrativně, blíží se novinové karikatuře, text dokresluje Peachumovo životní pozadí (zlodějská banda, úspěchy v kapitalistickém podnikání). Potlačěním vyprávě-

²⁵⁷ Brecht, Bertolt – Weill, Kurt – Burian, E. F.: Žebrácká opera, DILIA, Praha 1961, str. 4

²⁵⁸ Ibid., str. 5

cího tónu se Burian povážlivě přibližuje výrazovým prostředkům realismu. Tato scéna se však celá nakonec dostala do škrty²⁵⁹ a poukazuje k Burianově dramaturgické intenci, nikoliv k výsledné podobě inscenace. Každopádně stopy protibrechtovské ilustrativnosti, černobílé karikatury, prvoplánového odsudku jsou patrné ze všech textových posunů.

Protikapitalistickou ideologií jsou nejvíce poznamenány postavy Macheathe a Peachuma. Jejich pohnutky jsou propagandisticky srozumitelné pro dobové publikum i pro ideologické kontrolory režimu. Brechtův text tak ztrácí jeden ze svých stavebních prvků – nadsázku a parodii. Upozaděním postavy Macheathe ve struktuře hry se proměňuje i její funkce. Burianem pozměněný Macheath z roku 1956 je užvaněný operetní milovník, kterému chybí brechtovská údernost, nadsázka a provokativnost. To muselo mít pochopitelně vliv na herectví Otakara Brouska, představitele této postavy.

Burian též připsal několik ilustrativních, černobílých postav. I zde nelze předpokládat směřování k jinému pojetí herectví, než k jevištnímu realismu. V úpravě je silně zredukována i úvodní scéna Výročního trhu v Soho. Burian již nepředepisuje rozehrát tuto ouverturu po celé budově divadla. Redukuje ji na prostor jeviště.

Z antiiluzivních principů se tedy nejzdařileji uplatnila postava Inspicienta. Je rozvinutější a ve svých výstupech rozmanitější:

| | |
|-------------|---|
| Brown: | Teď nám může pomoci jenom silná ruka! (<i>Chce z klece, ale nemůže, tak lomcuje mřížemi.</i>) Alarm! Alarm! |
| Inspicient: | (<i>přijde k němu</i>). Počkej já ti pomůžu! (<i>Otevře klec.</i>) A běž! Dva naši herci musí ještě obecnstvu něco říci. (<i>Uhodí do gongu.</i>) ²⁶⁰ |

načež Macheath a paní Peachumová začnou zpívat.

Z úpravy jasně vyplývá, že ačkoliv byla *Žebrácká opera* Burianovým mistrovským kusem, v roce 1956 se potýkal s ideovým vyzněním hry, a to ho přivedlo do dramaturgické pasti. V publiku již neseděl měšťák, kterého by bylo možné provokovat. Na vodě se ocitla i kritika kapitalistických vztahů určená pro levicově smýšlející diváky. Diváka komunistického Československa nebylo nutné vést k uvědomění si nevyhnutelnosti světové revoluce. Burianovi zůstává tudíž pozice ochránce a napravovatele komunistické společnosti, de facto satirika upozorňující se zdviženým prstem (lépe možná pěstí) na nešvary nové společnosti a rezidua společenského řádu předúnorového.²⁶¹

V inscenaci v roce 1956 nebyli herci maskovaní. Fotografie vypovídají o menší expresivitě hereckého projevu i o mnohem menší stylizaci. Zrealističtění herectví mohlo být jak Burianovým záměrem, stejně jako může vypovídat o celkové proměně herectví v poválečném období. Tuto inscenaci dělí od původní „děčkové“ dvacet dva let, během kterých se proměnil Burian, jeho publikum, herectví i celkový společensko-kulturní a politický kontext.

Přesto, že dochovaný materiál svědčí o ústupu z ostře avantgardních pozic, recenze hovoří o groteskní nadsázce:

Groteskní, ale s citem míry realizována nadsázka, umocňování povahokresebného detailu v úsilí o výrazné odlišení typové, dynamický vzruch a zmnožený temperament – to charakterisuje také práci hereckého kolektivu.²⁶²

²⁵⁹ Podle dochované nápo vědní knihy. Uložena v Literárním archívu Památníku národního písemnictví.

²⁶⁰ Brecht, Bertolt – Weill, Kurt – Burian, E. F.: *Žebrácká opera*, DILIA, Praha 1961, str. 80

²⁶¹ Úprava původní Brechtovy a Weillovy předlohy byla natolik radikální, že Helena Weigelová po shlédnutí inscenace „projevila přání, aby se napříště od provedení hry pod Brechtovým jménem upustilo.“ (Kundera, Ludvík: Brecht, Janáčková akademie múzických umění, Brno 1998, str. 167)

²⁶² Wiesner, Přemysl: *Problematická inscenace v Divadle D 34*, Lidová demokracie, 23. 9. 1956

Recenzent *Lidové demokracie* kritizuje antiiluzivní principy, které v inscenaci ztělesňovala iluze rušící postava Inspicienta, a napadá Buriana za užití formalismu:

Zdá se nám však, že Burianovo dramaturgické podání poněkud podceňuje ideově jednoznačný výklad hry u diváka a považuje proto za nutné nejednou z jeviště připomenout aktuální význam jejich uměleckých obrazů. Platí to jmenovitě též o sborových písních první a závěrečné scény 1. dílu hry („Teď se ptejte, proč vám hrajem zas Žebráckou operu; to proto, že drápy lumpů matou lidi z étheru“), které jsou vlastně zdůvodněním dramaturgického výběru hry, a ovšem i o některých didaktických a komentujících písních pouličního zpěváka. Tento zřetel aktualizující a komentující jeví se však daleko intenzivněji a problematičtěji v tom, jak se v inscenaci neustále porušuje divákova iluze o historické době a prostředí hry, jak se mu neustále vnucuje, že všechno na jevišti je j e n o m hra. Děje se to tak, že jednotlivé obrazy jsou ukončeny a zahajovány inspicientovým příchodem na jeviště s gongem, jeho dialogy s herci, kteří se naprosto civilně připravují na hru, aby začali „tvořit“ s úderem gongu. I scéna se tak přestavuje. /.../ tím neustálým odkrýváním zákulisí soustavně rozrušuje celistvost divákovy divadelní iluze, i když zpočátku nápad s inspicientem připadá být vtipným, když však už po desáté slyšíš úder gongu a povel k přestavbě, nemůžeš se zbavit trapného dojmu stereotypní formálnosti, která se objevuje i v některých režijních postupech vně obrazů, na př. v tom zbytečně přexponovaném popravním průvodu v závěru.²⁶³

Kritika upozorňuje i na problematiku recepce Brechtovy hry a dramaturgického rozhodnutí Buriana hru nasadit:

Snaha zesílit společensko-kritické jádro hry nic nezměnila na skutečnosti, že hra v naší dnešní společnosti už nemá svoji dřívější útočnost.²⁶⁴

Přesto však Žebrácká opera – máme-li na mysli její dnešní aktivně společenský dosah – působí do značné míry jako reminiscence, retrospektiva.²⁶⁵

O samotném herectví a pojetí postavy Macheathe O. Brouskem se v recenzích dočteme obligátní charakteristiky, které můžou stejně slušet brechtovskému herectví, jako realistickému, impresionistickému nebo kabaretnímu. Ani jedna recenze nepostihuje jeho výkon jako herectví typové. Brouskův Macheath byl seladonsky uhlazený prostopášník, přecházející od pouliční elegance až k cynickým tónům nóbl vraha a děvkaře. Trochu frajer z periferie, ale především lotr, zabiják z velké společnosti, vždy elegantně vzpřímený, vždy důstojný a vědom si své ceny, i když je za mřížemi.

V poválečném období navštívil Bertolt Brecht dvakrát Burianovo divadlo. Došlo dokonce k pokusu o spolupráci. V roce 1952 uvedl Burian v Armádním uměleckém divadle hru J. H. Bechera *Zimní bitva*, kterou měl Burian režisovat v roce 1954 v Berliner Ensemble. Z časových důvodů a pro rozdílné umělecké směřování byla nakonec spolupráce Buriana s Berliner Ensemblem zrušena a hru dorežiroval sám Brecht.

Burianova divadelní tvorba, jak je všeobecně známo, nebyla omezena jen na práci inscenační. Burian se vždy snažil o propojování všech druhů umění, jeho divadlo bylo více kulturním centrem než pouhou produkcí divadelních inscenací. Tento trend nastolil i v poválečném Děčku. V měsíčním Programu divadla Burian publikoval řadu článků, které se snaží mapovat tehdejší společensko-kulturní situaci i obnovit protektorátem zpřetrhané vazby na předválečné avantgardistické výboje a revidovat je.

²⁶³ Wiesner, Přemysl: Problematická inscenace v Divadle D 34, *Lidová demokracie*, 23. 9. 1956

²⁶⁴ Praha Olomouc Praha, Svět v obrazech, 20. 10. 1956

²⁶⁵ Opavský, Jaroslav: „Žebrácká opera“ po dvaceti letech, *Literární noviny*, 6. 10. 1956

V Programu D 47 publikoval dopis B. Engelse „Věrné zobrazení typických postav za typických okolností“ z roku 1888, ve kterém je z marxistických pozic deklarována potřeba zobrazení postav jakožto typů, reprezentantů určité společenské třídy. V Programu D 49 publikoval Burian rozhovor Friedricha Wolfa s Bertoldem Brechtem, který vyšel v téže roce v berlínském časopise *Volk und Kunst*. Rozhovor dramatiků byl podnícen úspěchem berlínského uvedení *Matka Kuráže* a soustředí se na problémy zobrazení skutečnosti.

jevištní povídka

Epickým útvarem jevištní povídky válečného divadla Větrník je třeba se zabývat nejen pro samotné epické principy, kterými je vystavěna, nýbrž i pro její vliv na válečnou a poválečnou hereckou generaci.

Ve Větrníku se sešli mladí herci z násilně uzavřené Burianovy školy při D 41, aby pokračovali v práci do té doby, než se jejich zatčený učitel vrátí (Vlastimil Brodský, Zdeněk Řehoř). K nim se postupně v průběhu existence Větrníku (1941 – 46) přidávali další herci nejmladší generace (Stella Zázvorková, na krátké období Jaromír Pleskot a Radovan Lukavský, v poválečném období Miroslav Horníček a Miloš Kopecký). Vůdčí osobností divadla se stal režisér Josef Šmída, též studující v Burianově škole (scénografie) a asistent v Honzlově Divadélku pro 99. Pro Šmídu bylo dále podstatné setkání s Jiřím Frejkou, u kterého asistoval v Národním divadle.

Větrník našel působiště v Salónu u Topičů, neboli Divadélku pro 99, které předtím musel z politických důvodů opustit Jindřich Honzl. Pro první dvě sezóny Větrníku jsou zřetelné pokusy o navázání na práci výše zmíněných osobností české meziválečné avantgardy. Počínaje inscenací *M. de Cervantesovo „Zázračné divadlo“ hraje podle Milady Součkové Oidipa krále s vloženými texty H. Berdycha* se začíná profilovat inscenační rukopis divadla, který v závěru protektorátních let dospěl do osobité podoby útvaru jevištní povídky.

Tvorba Větrníku byla ovlivněna i determinována malými prostorami Divadélka pro 99 a literární koncesí, která umožňovala uvádět v tomto prostoru pouze literární pořady. Stísněné rozměry sálu²⁶⁶ a omezený počet diváků podmiňoval intimní a komunitní ráz představení.²⁶⁷ Svou roli sehrála i svobodná a kulturní atmosféra v divadle, kterou mladí diváci vnímali jako oázu svobody v protektorátní Praze.²⁶⁸

Literární koncese omezovala dramaturgický výběr zvláště v první sezóně existence divadla. Šmída se svými herci navázali na Honzlovo předchozí působení, který v Divadélku pro 99 uvedl šest literárních pořadů.

Licenční omezení však Šmída velmi záhy překročil, neboť policejní úředník „netrval na přesném dodržování literární licence, která výslovně zakazovala, aby herci vystupující v salónu U Topičů byli nalíčení nebo nosili kostýmy“.²⁶⁹ Postupně se inscenační styl Větrníku rozvinul v bohaté, metaforické divadlo s minimem technického zázemí a s o to větším důrazem na plnokrevný herecký projev.

Nejčastěji uplatňovaným principem snad všech inscenací Větrníku, počínaje *Zázračným divadlem*, byl antiiluzivní princip divadla na divadle. Druhým rysem pak byla dramaturgická montáž textů. Ačkoliv byl Josef Šmída přesvědčen, že avantgardní a experimentující divadla mají mít svého autora, Větrníku se svého autora najít nepodařilo. Toto autorství se tudíž přesunulo do dramaturgicko-režijní pozice Šmídovy. Šmída zpravidla kontaminoval četné texty různých autorů i různorodých žánrů a připravil z nich scénář, na jehož podkladě hledal s herci inscenační tvar.

²⁶⁶ Jiří Karnet v poválečném období kritizuje neschopnost scénografa Oldřicha Vymazala přizpůsobit se novým podmínkám většího herního prostoru a napovídá nám tak o scénografickém řešení většiny inscenací Větrníku v Salónu u Topičů: „Quo usque tandem bude Vymazal přestavovat do omrzení jevištní stavebníku zástěn a žebříků, otáčecích kulís a dveří, jak dlouho si ještě budou stavět ve Větrníku na skutečném jevišti pokoj pro panenky od Topičů?“ (Kárneta, Jiří: Švejk ve Větrníku, Generace 2, 1946, leden, str. 22)

²⁶⁷ Ivan Vyskočil ve svých vzpomínkách připomíná toto omezení a blízkost jako jeden ze základních rysů větrníkovských inscenací. „Fascinoval ho už prostor, v němž se hrálo, pocit sounáležitosti přítomných, přímá komunikace mezi herci a diváky. Večery ve Větrníku na něho působily jako sešlost dobrých známých, jako společenství stejně cítících lidí.“ (Hedbávný, Zdeněk: Divadlo Větrník, Panorama, Praha 1988, str. 181)

²⁶⁸ Miloš Kopecký vzpomíná na své divácké zážitky: „Větrník byl nádherně politický a protinacistický, ač tu snad nikdy nepadlo jediné politické slovo. Nemuselo. Větrník byl totiž kulturní prostředí, a to je panečku političtější mohutnost, než se na první pohled zdá.“ (Kopecký, Miloš; in: Hedbávný, Zdeněk: Divadlo Větrník, Panorama, Praha 1988, str. 69)

²⁶⁹ Hedbávný, Zdeněk: Divadlo Větrník, Panorama, Praha 1988, str. 24

Všechny zmíněné rysy větrníkovské tvorby nalezneme i ve svěbytném epickém útvaru jevištní povídky, kterou Šmída poprvé inscenoval v lednu roku 1943.

V programu k první inscenaci jevištní povídky *Přidte pobejt čili Námluvy a pomluvy aneb Jevištní povídka podle „Lidových povídek z Podkrkonoší“ také Pěšky jako za vozem* charakterizuje Šmída nový útvar slovy:

Příbuznost dramatu s menšími literárními formami, povídkou a novelou, dovedla nás k úmyslu inscenovat na základě Kubínových Lidových povídek z Podkrkonoší povídku jevištní, tematicky komponovanou z jednotlivých povídek a humorek. Povídky ponecháváme většinou v původním tvaru monologu, tak jak je zapsal J. Š. Kubín.²⁷⁰

Monologická forma Kubínových povídek s možností přímého rozehrání dílčích situací hercem posílila part vypravěče. Na jevišti pak nutně vznikaly situace typické pro epické divadlo, kdy se někteří ze souhrajících aktérů proměňují v posluchače/diváky vyprávěné povídky:

Tak se i stalo, že postavy ústřední povídky tu plnily vlastně dvojí funkci: jednak byly postavami jednoduchého děje hry, jednak vystupovaly v ději jako vypravěči. Každá z nich jako by byla přímo obtěžkána svými zkušenostmi a zážitky, a plna touhy se „vypovídat“ co chvíli se ujímala slova, zatímco ostatní postavy se pro dobu vyprávění měnily v pouhé posluchače.²⁷¹

Jednotlivá vyprávění (Šmída – pozn. cituj.) nerozvíjel jako uzavřená monologická čísla, ale zapojoval postavy „posluchačů“ do monologů postav „vyprávějících“ prostřednictvím replik, takže „posluchači“ vpadali „vyprávěčům“ neustále do řeči.²⁷²

Inscenace Kubínových povídek *Přidte pobejt* měla značný divácký ohlas a tvůrci Větrníku našli v útvaru jevištní povídky potenci, která nadále určila větrníkovský rukopis do konce protektorátu. Již v dubnu roku 1943 uvedl Šmída se svými herci jevištní povídku *Sentimentální romance* s podtitulem *Mumraj na pavlači*, sestavenou předně ze soudniček Františka Němce. Zatímco v inscenaci *Přidte pobejt* měly herecké postavy rysy vypravěčů lidových povídek.²⁷³

V inscenaci *Sentimentální romance* vytvořil Šmída soudobé typy pražské periferie. Tímto směrem inspiroval Šmída tentokrát Jiří Frejka, který v roce 1942 vydal knihu *Smích a divadelní maska*. Frejka se v té době snažil formulovat soudobou společenskou typologii, která by dosahovala výraznosti typů komedie dell'arte. Frejka ve své studii cituje i Němcovy Soudničky a poukazuje na divadelní charakter jejich postav a snadný převod těchto próz do divadelní struktury. V duchu tradice komedie dell'arte ztotožňuje Frejka divadelní typ s maskou, která ho představuje i zabstraktňuje: „A ztoporněný charakter je maska.“²⁷⁴

Stejně jako v předchozí inscenaci i v *Sentimentální romanci* Šmída nedramatizuje prozaický text. Němcovy soudničky, jejich části a epizody z Němcova románu *Alibi* skládá a rozkládá podle principu filmové montáže. Tuto montážní strukturu umožňovalo a zároveň vyvažovalo herectví současných typů, obyvatel pražské periferie. Pamětník Miroslav Horníček vzpomíná na herectví v *Sentimentální romanci*:

Byly to vyhraněné typy – tak jako v komedii dell'arte. Ale nelze říci, kdo byl pierotem, kdo harlekýnem, kdo dottore. A o to taky nejde. Tyto jejich typy byly vyhnány do krajnosti výrazu a chvílemi se hra podobala baletu.²⁷⁵

²⁷⁰ Šmída, Josef: Program k inscenaci; in: Hedbávný, Zdeněk: Divadlo Větrník, Panorama, Praha 1988, str. 72

²⁷¹ Srba, Bořivoj: O nové divadlo, Panorama, Praha 1988, str. 242

²⁷² Ibid.

²⁷³ Dále Kubín etnograficky zaznamenává údaje o autorovi povídky, jeho sociální zařazení a místo, kde byla povídka zapsána. Kubín v zápisu zachovává i podkrkonošský dialekt s poukazem na výslovnostní odchylky podkrkonošského nářečí.

²⁷⁴ Frejka, Jiří: Smích a divadelní maska, Jos. R. Vilímek, Praha 1942, str. 25

²⁷⁵ Horníček, Miroslav; in: Hedbávný, Zdeněk: Divadlo Větrník, Panorama, Praha 1988, str. 87

V *Romanci Nesentimentální*²⁷⁶ jsou „role“, herecké party rozděleny podle obecných současných typů, které se vážou k tématu mileneckých a partnerských vztahů. Nalezneme zde otce hlídajícího a prodávajícího dceru, mladé milence, starší koketu, postaršího milovníka, napáleného manžela nebo vášnivého milovníka.

Herci *Romance Nesentimentální* v úvodu inscenace nastoupili na jeviště a opřeli se o zeď „prohlížející si obecnstvo l h o s t e j n ý m i pohledy aktérů pouťových arén“.²⁷⁷ Herci, respektive představitelé jednotlivých postav obyvatel pražské periferie, se připravili na výstup neboli vstup do hry. Vtahování do ní byli postavou pana Petule, který pro ně chtěl udělat skupinové foto. I zde tedy Šmída užil antiiluzivní princip divadla na divadle. Poukazuje k tomu i užívaný slovník pro uvedení herce do hry, např.: „Vstupuje do hry Berta.“²⁷⁸ Jeviště bylo členěno na prostor herní a „neherní“, na dva simultánní prostory: prostor pro hru a prostor mimo hru. Pomocí tohoto mechanického členění prostoru můžeme odečítat členění jevištního dění, členění herních situací divadla na divadle. Jako simultánní situace, typické pro epické divadlo, můžeme chápat i rozhovor postav u zdi před prezentací publiku:

U zdi zůstaly již jen Doušová se starou Klavrzovou, hlavy k sobě, zabrány v dušený rozhovor.

Petule: *(K oběma)* Ale dámy dámy copak je to. Paní Klavrzová. Paní Doušová. Pojdte přece taky do skupinky. Budete mít jednou pěknou památku.²⁷⁹

Herci se vstupem do herní situace postavy prezentovali a obraceli se se svou promluvou přímo do publika:

Justýn: *(se pomalu odlepil od zdi a vstupuje do hry). (K obecnstvu).* Uctivej čeledín panstvo *(Uklání se)* Hluboký koření.²⁸⁰

Petule: *(Rychle taky k obecnstvu)* Mé koření je hlubší. Václav Petule prosím. Člověk vobchodní. Člověk živnostenskej. Profily, skupinky, kremace. Sem člověk ke všemu. Jsem do světa. Sem k lidem – sem pro sebe. Já se na nikoho a na nic nemůžu uvazovat – se mnou se může mluvit o všem. Taky mám svoje humory. Jsem člověk manželskej. A voči mám všude. *(k někomu z obecnstva)* A vás už mladíku dlouho pozoruju. *(Hrdě)* Sem svůj člověk – a svůj už zůstanu. *(K partajím uctivě)* tak račte prosím. Račte do skupinky.²⁸¹

Emánek: *(Představuje se obecnstvu).* Emánek Čuc prosím. Petr Hron, Ivo Zvolský, Vít Havlena. Koloraturní hypnotisér a spirituósní prodavač snů. *(Vášnivě do obecnstva)* Hory a lesy... Chápeš Máňo?²⁸²

Herci se obraceli případně do publika i v průběhu hry:

Doušová: *(nadšeně)* Tak jest! *(Demagogicky do publika)* Vlas ženy utáhne více než pár volů!²⁸³

²⁷⁶ Jedná se o třetí verzi inscenace Němcových soudniček již z poválečného období. Do textu jsou vloženy nové pasáže živě reagující na vzrušenou poválečnou situaci. Půdorys původního členění textů soudniček je v nich zachován. Vzhledem k tomu, že kompletní verze textu původní inscenace neexistuje a patrně, podle svědectví Zdeňka Hedbávného, nikdy neexistoval, opírám se o tuto novější verzi. Čerpám z textů Vlastimila Brodského. V jeho pozůstalosti se zachoval text *Sentimentální romance*, z něhož nelze vyčíst rozdělení promluv mezi herci. Text zaznamenává pouze part Brodského. Naproti tomu text *Romance Nesentimentální* obsahuje pasáže soudniček, které jsou již rozepsány mezi postavy a lze z nich vyvozovat inscenační řešení. Nadále budu čerpat z této verze.

²⁷⁷ *Nesentimentální Romance*, str. 1

²⁷⁸ *Ibid.*

²⁷⁹ *Ibid.*

²⁸⁰ *Ibid.*

²⁸¹ *Ibid.*

²⁸² *Ibid.*

²⁸³ *Nesentimentální Romance*, nestránkováno

Němcovy soudničky navádějí k vyprávěnému divadlu již volbou výrazových prostředků. Převažuje v nich popis postav. Němec ale přibližuje svérázný svět svých postavíček skrze vyprávění. Postavy mají své osobní příběhy, osobní historii. Takže ačkoliv jsou v Němcových soudničkách situace víceméně banální, více skandálně než dramaticky vyhoceny, jak už to konečkonců odpovídá tomuto novinovému žánru, popis postav vychází z jejich minulého jednání. Tyto popisy jsou drobnými, dílčími vyprávěními:

Klavrzová: Totiž, Vona paní Doušová se uhodila vo kliku a nechtěla by, aby to bylo vidět. ²⁸⁴

Doušová: Tedka ste, paní Klavrzová, ublížila poctivý ženský, která eště nikdy s nikým nic žinantního neměla. ²⁸⁵

Matula: To je ta, co polila tu pavlač a co ji při tom nikdo nechyt. ²⁸⁶

Po *Sentimentální romanci* následovala jevištní povídka *Peníz z noclehárnny*. Šmída pokračoval v objeveném principu epického útvaru, který nedramatizuje prozaickou předlohu v textové rovině, ale montážně ji uspořádává v rovině inscenační rozdělením textu na party pro herce. V *Penízi z noclehárnny* (září 1943) kontaminoval Šmída několik sociálně a existenciálně laděných próz Karla Schulze. Ačkoliv se jedná o prozaické texty, jejich tón je povytce lyrický. Vymyká se tudíž sledovanému tématu epického divadla. ²⁸⁷

Poslední významnou inscenací jevištní povídky byl *Limonádový Joe* s podtitulem *Zabijácká suite*. Parodistická montáž takměř veselá na morzakory ale i jinak, z března roku 1944. Text inscenace vznikl za spolupráce Josefa Šmídy s Jiřím Brdečkou, autorem stejnojmenného románu. Šmída opět použil rámcujícího principu hry ve hře. Čtenář morzakoru (Zdeněk Řehoř) z přede hry se proměnil v postavu Limonádového Joea. Do děje diváky uváděl Pan Ponrepo (Zdeněk Dítě), který následně vstoupil do příběhu v postavě pistolníka Grimpa, poté co před diváky změnil svůj kostým.

Pan Ponrepo vystupoval v přede hře (prologu) jako jarmareční vyvolávač, který nejprve popsal dějiště (město Cowton) a pak uvedl první scénu:

Ale nyní již přikročme k prvé interesantní scéně vlastního děje, která se odehrává v byrý pana St.Claire. ²⁸⁸

V inscenaci se vyskytoval princip prezentace postavy publiku. Pan Ponrepo uvedl za přítomnosti jiných postav na jevišti Douglase St.Claire, Tornado Lou a Krvavého Grimpa:

Nuže, toto je pan Douglase St.Claire, zde má s vámi tu čest slečna Tornado Lou. A o tomhle pánovi ještě nebyla řeč. Dovolte tedy, abych vám představil pana Bucka Grimperse, známějšího pod přezdívkou krvavý Grimpo. ²⁸⁹

Podobně jako v Němcových soudničkách se postavy prezentovaly spoluhráčům vyprávěním o své minulosti. Podobu inscenace a volbu výrazových prostředků určovala parodistická stylizace. Měla blízko k dadaistickému humoru, který byl Větrníku blízký předně v jeho počátcích, a k postmoderní citaci stylu rodokapsů, morzakorů, americké filmové grotesky a filmových kovbojek, jejichž hrdinou byla postava Buffalo Billa.

Pro inscenační styl Větrníku v době uvádění jevištních povídek bylo typické simultánní členění malého jevištního prostoru. V inscenaci *Sentimentální romance* byl prostor například rozdělen na byty,

²⁸⁴ Nesentimentální Romance, str. 1

²⁸⁵ Ibid.

²⁸⁶ Ibid.

²⁸⁷ Text V. Brodského, ze kterého jsem čerpala, mi navíc neumožnil vytvořit si konkrétnější představu o inscenaci.

²⁸⁸ Brdečka, Jiří: *Limonádový Joe, Zabijácká suite*, ARTUR, Praha 2004, str. 11

²⁸⁹ Ibid., str. 12

pavlač, schodiště nebo dvorek. Stálý větrníkovský scénograf Oldřich Vymazal využíval často jednoduchého překrývání a vymezení prostoru roletami nebo zástěnami. Tyto prostory pak byly nasvěcovány několika reflektory po způsobu filmového stříhu. Potřeba členit malý prostor do různorodých prostředí, které epický útvar vyžaduje, musela být kvalitativně jiného druhu než simultaneita velkého jeviště, jak se rozvinula v německém epickém divadle, ať už brechtovském nebo piscatorovském.

Stejně tak omezení literární koncesí podněcovalo mladé herce k plnému využití hereckých schopností. Jedna scéna *Sentimentální romance* byla tématicky určena divadlem na divadle a je z ní patrná chuť a touha herců Větrníku po plnokrevném hereckém komediantství. Z toho vyplývá, že Větrník nebyl divadlem literárním, že byl inspirován výboji avantgardy a avantgardním herectvím, které stavělo rozpořehovaný tělový projev nad herectví deklamace. To je asi podstatné pro epický útvar jevištní povídky z hlediska herectví. Inscenátorům Větrníku nešlo o odvyprávění příběhu toliko pomocí textu, ale o odvyprávění příběhu hrou, herním a hereckým jednáním, o vyprávění divadelními prostředky, mezi nimiž je řečové jednání jednou z možností. Jiří Karnet v poválečné *Generaci* shrnuje větrníkovský styl za doby protektorátu:

Mladá generace proklouzla německé cenzuře skulinou literární koncese. Důsledkem toho byla celková orientace na komedii, která tak neodkrývala divadelní nedostatky malých prostředků, naopak učila zacházet s nimi ekonomicky a divadelně. Stejně i text, který nesměl být dramatem, vedl k zdůraznění divadelnosti a potlačení dramatickosti. Každé slovo a každou větu bylo třeba vnitřně dramatisovat, vyhledávat jim paralelní a kontrastní vedlejší hry, takže koncem války můžeme již mluvit o jakž takž vytvořeném typu silně hereckého představení, v němž režisér přejímá do značné míry úlohu dramatika. Ze starší generace měli na toto divadlo vliv především Voskovec a Werich, stejně jako dadaistické poválečné kabarety a snad i Frejka hlavně prostřednictvím herce L. Peška. /.../ Nedovedeme si představit větší protiklad, než v jakém jsou k těmto recitujícím hercům (Burianova D 46 – pozn. cituj.) pohybliví a hrají herci Větrníku, kteří jsou přece původem z téhož pořičského hnízda. Šmídova technika nedovoluje herci schovat se za světlo nebo organtin. Herec musí hrát, a to vším, na všechno je totiž vidět.²⁹⁰

Literární koncesí a malým prostorem determinovaný Větrník našel paradoxně svůj plný výraz v divadle komedianty živelném a rozpoutaném. Pro sledování paralel s epickým divadlem brechtovským vyplývá, že cenzurní, koncesionářské a prostorové omezení provokovalo tvůrce Větrníku k odlišnému pojetí epického divadla zvláště v rovině herecké.

Přesto se dá předpokládat, že četné volání po udomácnění Brechta českým divadlem z úst divadelní kritiky na přelomu 50. a 60. let by bylo smysluplnější, kdyby zkušenosti tohoto malého protektorátního divadla mohly být v poválečném období vstřebány. Nestalo se tak. Divadlo Větrník bylo v roce 1946 zrušeno úředním nařízením a jeho herci se rozešli do ostatních pražských divadel. Následujících čtyřicet let nebyly jeho inscenace divadelními teoretiky reflektovány a zkušenost jevištní povídky vypadla z českého divadelního kontextu.

²⁹⁰ Karnet, Jiří: *Válka mezi generacemi*, Generace 1, 1945, listopad, str. 27

proměna společnosti (proměna společensko-kulturního kontextu) – 1939–1960

V době protektorátu Čechy a Morava nebyl Bertolt Brecht na našem území z pochopitelných důvodů uváděn. Poslední premiéra se uskutečnila v roce 1938, kdy byla inscenována protiválečná hra *Pušky paní Carrarové*. Po šestileté válečné přestávce vstoupilo české divadlo do radikálně odlišné situace. Ihned po ukončení války v roce 1945 se na oficiální pozice v kulturních institucích dostávají do té doby „problematičtí“, ostře levicoví tvůrci (mezi nejvýraznější osobnosti můžeme považovat např. Jindřicha Honzla), posléze vzniká nový divadelní zákon. Pokusy o uspořádání nové divadelní sítě odpovídaly trendům, které bychom dnes mohli nazvat pozice divadla v sociálním státě. Levicová avantgarda má možnost, a taky se o to snaží, uskutečnit mnohé ze svých předválečných vizí.

Po únoru 1948 se situace mění naprosto. Divadla se mají stát hlavní zbraní ideologické propagandy komunistického totalitního režimu. Tuto funkci zastávají do spuštění televizního vysílání na našem území, nicméně i poté jsou pod silným cenzurním tlakem a dramaturgickým diktátem. Nepřijatelné jsou v tomto období pro kulturní ideology všechny hry, které neodpovídají prosazované ždanovské estetice socialistického realismu.

V okamžiku, kdy tento tlak polevuje a česká jeviště se mohou pootevřít i autorům vycházejícím z meziválečné avantgardy, vyvstává pro uvádění mnohých her Bertolta Brechta základní problém: Jak uvádět hry propagující komunismus ve státě, jehož hlavní ideologií komunismus už je? Politicko-společenská situace komunistického Československa neumožnila vznik nové poválečné levice, jak tomu bylo v západní Evropě, která byla v padesátých letech nezřídka pokračovatelem Brechtova programu politického divadla.²⁹¹

Domnívám se ale, že politická situace válečného a poválečného Československa nebyla jediným úskalím v uvádění Brechtových her. Během válečných let, vlastně již krátce před válkou, a výrazně po ní, dochází k duchovnímu pohybu celé evropské společnosti, českou nevyjímaje. Tento pohyb není ve vývoji českého divadla příliš zřetelný, evidentní je ovšem v české literatuře. Projevuje se v generaci existenciálních básníků a prozaiků, která vstoupila do literatury na přelomu třicátých a čtyřicátých let.

Václav Černý ve *Drubém sešitě o existencialismu* analyzuje proměnu postoje dvou generací vůči sociálním otázkám. O meziválečných umělcích, které z velké části můžeme ztotožnit s avantgardisty, píše:

A ještě jedna veliká naděje zdá se vypovídat službu: naděje s o c i a l i s t i c k á. Ta bývala přeče po první světové válce samým životním smyslem českého mládí. Dávala obsah a tvary jeho snahám myšlenkovým a uměleckým. Ať již chtěla tehdejší mladá generace dosíci řádu socialistické spravedlnosti společenské způsobem revolučním, ať k němu mínila dospět revoluční cestou masarykovské demokracie, vždy je cítila takřka na dosah svých životů.²⁹²

²⁹¹ Za nejvýraznějšího propagátora brechtovského politického divadla lze považovat Giorgia Strehlera a jeho milánské Piccolo teatro.

²⁹² Černý, Václav: První a druhý sešit o existencialismu, Mladá fronta, Praha 1992, str. 83

O poválečné generaci a proměně jejího vztahu k sociální problematice dodává:

V létech 1945 – 1947 ocitla se totiž naše mladá básnická generace tváří v tvář problému, jenž měl být zkušebním kamenem její opravdovosti a niterné poctivosti, a tedy koneckonců i jejího práva na tvůrčí a mravní existenci: byl jím problém sociální, či přímo řečeno, otázka *s o c i a l i s m u*. Básníci existenciálního životního pocitu si jí byli vědomi od počátku a nikdy se jí nevyhýbali. Ale jsouce chladní k ideologiím a velmi skeptičtí k politickosociálnímu aparátnictví, měli za to, že představa hromadných lidských cílů a obecně společenského programu má vyplynout až z jejich nové představy o podstatě člověka vůbec. Tedy věc uspořádání problémů, nikoliv jejich potlačení. Rozpojili, rozloučili zájem sociální a interes politický.²⁹³

Existencialistická básnická generace přináší novou myšlenku opravdovosti a vnitřní autenticity, „upřímný, naprosto nelíčený, a proto i přímý, bezprostřední poměr ke skutečnosti, věcem i člověku“.²⁹⁴ Jenomže právě exponovaná ideovost byla hlavním tématem předválečné levicové avantgardy, tedy i Brechtovy dramatiky.

Již v prvních inscenacích poválečného Československa se projevuje odklon od pregnatně vyjádřené ideovosti (divadlo DISK). Existencialismu blízké tendence se ale v českém divadle projevují silněji až ve druhé polovině padesátých let. Nejpřesněji je zaznamenává Jan Grossman ve studii *Síla věčnosti*, v níž popisuje pohyb a proměnu českého herectví tohoto období:

výrazný proud současného hereckého umění projevuje tendence k úspornosti a faktické obsažnosti. Nazvěme tuto snahu tendencí k věčnosti.²⁹⁵

A zvláště dnes, kdy prožíváme novou vlnu věčnosti, pociťujeme jako „básnický“ a specificky filmový ten film, který je založen na největší autenticitě a dokumentárnosti záběrů.²⁹⁶

Postřehy Jana Grossmana, který byl blízký autorům českého existencialismu, odpovídají Černého analýze²⁹⁷ prózy *Stromy a kamení* od Dušana Pally z roku 1947:

Všimněte si stylové proměny české prózy, jež se v ní udála: naprosté odpatetizování; naprosté odlyričtění, konec všem metaforickým a obrazovým krajkám a odbočkám, do nichž autor třásnil své děje a pocity hrdin; básník sám jako by z dějů i hrdin odešel, i se svými zlovyky apostrof, úvah a všetečného pletení do cizích osudů; ušetřil si také vynášení soudů a mravně nabádavé pokyvování hlavou; jako by – zvěcněvši, zfaktičtější – tato próza tíhla zase k objektivitě čiré epiky: hlavní věcí je skutečná událost.²⁹⁸

Zkonkrétnění a zvěcnění zobrazované skutečnosti můžeme v Brechtově inscenační tvorbě nalézt až v období inscenování „velkých her“ v Berliner Ensemblu (*Matka Kuráž a její děti* nebo *Kavkazský křídlový kruh*). Hry, které mají kořeny ve formálních výbojích a vyžadují výrazně stylizovaný herecký projev (Lehrstücky, dramtizace Gorkého románu *Matka*), jsou ale poválečnými tendencemi problematizovány.

Není proto divu, že v české divadelní kultuře padesátých a šedesátých let se výrazněji projevují vlivy Brechtovy divadelní reformy ve smyslu *inspirace*, *obrody*, *obran* proti nedivadelním a nedramatickým tendencím jako byla např. nivelizace herectví na úroveň bezbarvého civilismu nebo zbanalizování dramatické situace v období prosazování socialistického realismu.

²⁹³ Ibid., str. 122

²⁹⁴ Ibid., str. 96

²⁹⁵ Grossman, Jan: *Síla věčnosti*; in: Grossman, Jan: *Analýzy*, Československý spisovatel, Praha 1991, str. 269

²⁹⁶ Ibid., str. 271

²⁹⁷ Jan Grossman byl do roku 1948 žákem Černého na pražské Filosofické fakultě.

²⁹⁸ Černý, Václav: *První a druhý sešit o existencialismu*, Mladá fronta, Praha 1992, str. 120

Samotný boom uvádění Brechtových her probíhal v Čechách poměrně krátkou dobu. Inspirativní podněty Brechtovy reformy se přesto pevně zabydlely v české divadelní kultuře a od konce padesátých let de facto do současnosti dokáží znovu otevírat vzrušující debaty o všech oblastech divadelní tvorby.

Jak jsem již výše zmínila, Brechtova reforma bývá vnímána českými divadelními tvůrci jako inspirace, obroda a obrana. V této souvislosti je třeba se zmínit ještě o jedné společensko-kulturní změně, která zasahuje a ovlivňuje hereckou tvorbu. Celoevropsky k ní dochází na konci padesátých let a souvisí se zaváděním televizního vysílání.²⁹⁹

Nové televizní médium zasahuje společnost v mnoha vrstvách, proto vliv na hereckou tvorbu není dán pouhým hercovým účinkováním v televizní inscenaci. Televize proměnila nejen své tvůrce, ale i recipienty, potenciální divadelní diváky, a přestrukturovala vnímání reality. V šedesátých letech analyzoval nové médium Marshall McLuhan v knize *Jak rozumět médiím*. Zabývá se v ní i proměnou herectví a proměnou televizní generace diváků:

Televizní producent by jistě upozornil na to, že řeč v televizi nesmí být tak pečlivá a přesná, jako je to nezbytné v divadle. Televizní herec nemusí promítat ani svůj hlas, ani sebe. Protože je divák specificky vtažen do doplňování či „uzávěru“ televizního obrazu, je televizní herectví tak intimní, že herec musí dosáhnout velké míry spontánní nenucenosti, která by ve filmu neměla význam a která by se na jevišti ztratila. Publikum totiž participuje na vnitřním životě televizního herce stejně plně jako na vnějším životě filmové hvězdy. Technicky je televize spíše médiem detailního záběru. Detailní záběr, který je ve filmu používán k šokování diváka, je v televizi něčím zcela samozřejmým. A zatímco lesklá fotografie ve velikosti televizní obrazovky by ukázala dostatečně podrobně tučt tváří, tučt tváří na televizní obrazovce působí jen jako rozmazané skvrny.³⁰⁰

Pro recepci Brechtovy tvorby v padesátých a šedesátých letech minulého století je poučná i McLuhanova komparace televizního a filmového média. O filmu, s jehož postupy je Brechtova tvorba spjata, McLuhan píše: „Horké filmové médium totiž potřebuje lidi, kteří působí jako určitý *typ*.“³⁰¹ To už neplatí o médiu televizním, které se vzpírá jakékoliv typologii a vzrušené angažovanosti.³⁰²

V televizním postmoderním světě se ale Brechtovu epickému divadlu otevírá prostor v novém přístupu k fenoménu hry. Většina Brechtových následovníků po rigorózním politickém období padesátých a počátku šedesátých let rozvíjí epické divadlo v širším pojetí, s akcenty na jeho ludické principy.

²⁹⁹ Ve Spojených státech probíhá televizní boom již od roku 1946, v Evropě je to zpravidla během let padesátých. V Československu je to v druhé polovině a na konci padesátých let.

³⁰⁰ McLuhan, Marshall: *Jak rozumět médiím: Extenze člověka*, Odeon, Praha 1991, str. 293

³⁰¹ *Ibid.*, str. 305

³⁰² „kennedyovský fenomén ukázal paradoxní vlastnosti ‚chladného‘ televizního média. Vtahuje nás do hlubin pohnutí, avšak nevzrušuje, neagituje a neburcuje. To je pravděpodobně vlastností každé hloubkové zkušenosti.“ (McLuhan, Marshall: *Jak rozumět médiím: Extenze člověka*, Odeon, Praha 1991, str. 311)

překlady, interpretace, inspirace...

Česká divadelní kultura Bertolta Brechta jako svébytný fenomén zaregistrovala až po roce 1956.³⁰³ Do tohoto roku šlo o iniciativu a osobní zájem jednotlivců. V poměrně úzkém kontaktu s Brechtem a jeho divadlem Berliner Ensemble byl E. F. Burian. Do Berlína byli vysíláni recenzenti časopisu *Divadlo*, kteří přinášeli zprávy o inscenacích berlínských divadel včetně Berliner Ensemble.³⁰⁴ Bertolt Brecht uvažoval o spolupráci s Janem Werichem³⁰⁵, s nímž se setkal již během americké emigrace. Pražské Divadlo S. K. Neumanna vyslalo na studijní stáž do Berliner Ensemblu režiséra Evžena Sokolovského, aby se zde připravil na inscenování hry *Matka Kuráž a její děti*, kterou posléze režíroval v tomto divadle Václav Lohniský. Za Brechtem do Berlína jeli spolupracovníci E. F. Buriana Jan Grossman a František Štěpánek. V roce 1954 byl v Berlíně přítomen závěrečným zkouškám inscenace *Kavkazský křídový kruh* Ludvík Kundera. Setkání s jedním z Brechtových asistentů Wernerem Hechtem³⁰⁶ v druhé polovině padesátých let v jihlavském divadle dokládá Alois Hajda.

Podnět ke zlomu ve vnímání do té doby nepřijatelného formalisty Brechta přišel zvenčí. Po 20. sjezdu KSSS v roce 1956 nastává ve všech satelitech SSSR, tedy i v Československu, pozvolný proces postupného uvolňování, který otevíral prostor pro svobodnější projev. V české divadelní kultuře má tento proces dvě hlavní tendence, které se vzájemně prolínají. První tendencí byla potřeba rehabilitace vlastní divadelní minulosti, a to zejména předválečné avantgardy. Druhou je potřeba napojit se na současnou evropskou a světovou kulturu a znovu se vřadit do jejího kontextu. Obě tendence se silně projeví při recepci Brechtova díla.

První ucelené studie analyzující brechtovské jevištní principy a přinášející překlady částí Brechtových úvah a poznámek začaly vycházet na konci roku 1956.³⁰⁷ Během poměrně krátké doby (1956 – 1960) byly pak publikovány nejpodstatnější studie, které zaručují základní vhled do problematiky epického herectví.

Ačkoliv jsou Brechtovy studie, poznámky ke hrám nebo teoretické úvahy pro recepci Brechtovy tvorby nepostradatelné a porozumění Brechtově poetice je bez nich nemyslitelné, nechci jejich dopad na hereckou tvorbu přeceňovat. Dá se předpokládat, že některé z přeložených textů četli ti z českých herců, kteří se Brechtem zabývali soustavněji – konkrétně přední herci mladé generace v souboru brněnské Mahenovy činohry. Pro porozumění principům Brechtova epického divadla byla nicméně pro herce podstatná samotná práce v přípravě inscenace. Vycházím ze svědectví herce Josefa Karlíka³⁰⁸, který četl sborník *Myšlenky* z roku 1958, ale uvědomění si principů epického divadla podmiňuje konkrétním studiem Brechtových her.

³⁰³ „Je svědectvím naší pozoruhodné utuhlosti, že jsme mezi posledními zeměmi, které si Brechta ‚objevují‘ – po jeho smrti.“ (Kundera, Ludvík: Polemika s polemikou, Bert Brecht, Matka Kuráž a Polák Kažuzyříski, Host do domu, 1957, č. 4, str. 168) „14. srpna 1956 zemřel Bertolt Brecht. Zdá se, že není možné, aby se současné umění usilující o podíl na hmotné a duchovní přestavbě světa, vyhnulo podnětům jeho díla. České literatuře a českému divadelnictví se tato nemožnost přesto podařila takřka úplně.“ (Grossman, Jan: Za Bertoldem Brechtem, in: Jan Grossman / 4 Texty o divadle / první část, Pražská scéna, Praha 1999, str. 287)

³⁰⁴ Například v roce 1952 přinesl referát Otomar Krejča (Divadlo, 1952, č. 4, Pět představení v berlínském Deutsches Theater), v roce 1955 to byl Ludvík Kundera (Divadlo, 1955, č. 10, Sedmkrát Brecht).

³⁰⁵ Jednalo se o inscenace *Švejk za druhé světové války* a *Pan Puntila a jeho služebník Matti*.

³⁰⁶ W. Hecht se stal později dramaturgem Berliner Ensemblu, byl editorem souhrnného vydání Brechtových děl v sedmdesátých letech a jedním z iniciátorů konference v roce 1978.

³⁰⁷ Ve sledovaném období nebyla česká divadelní kultura na překladech úplně závislá. Část vzdělanějších divadelníků byla schopna v této době čerpat informace z německých originálů. A to vzhledem k šest let trvajícím protektorátům za nacistické okupace, ale také vzhledem k tradiční bilingvnosti velkých měst v předválečném období.

³⁰⁸ Z rozhovoru autorky s Josefem Karlíkem, který se uskutečnil 6. 12. 2006. Audionahrávka v majetku autorky.

Situaci ale nechci na druhou stranu zjednodušovat tvrzením, že pro herce jsou Brechtovy teoretizující texty materiálem, kterému se raději vyhýbají, neboť není dostatečně konkrétní, fyzický nebo inspirativní. Brechtovo divadlo je divadlem výsostně dramaturgickým. Proto do přípravy inscenace – v tom nejlepším případě – vstupuje celý inscenační tým – režisér, dramaturg, překladatel, herecký soubor, autor hudby a výtvarník. Z modelu fungování brněnské Mahenovy činohry vyplývá, že herec měl, respektive musel mít, silné teoretické zázemí v režisérovi, dramaturgovi a překladateli. A předpokládám, že v těchto postavách byl jakýsi zpřístupňující most mezi publikovanými Brechtovými studiemi a konkrétní hereckou tvorbou. V případě zmiňované Mahenovy činohry to byl například Bořivoj Srba, přítomný pravidelně na zkouškách a poskytující reflexi během procesu zkoušení jak režisérovi, tak hercům, nebo překladatel Ludvík Kundera, který byl s Mahenovou činohrou v úzkém kontaktu a v druhé polovině šedesátých let zde působil jako dramaturg.

Ale ani tento model nemůžeme považovat za bezproblémový. Evžen Sokolovský měl jakožto absolvent brněnské konzervatoře herecké školení a předpokládám, že některé z teoretických Brechtových zásad mohl herci velmi zkušeně zprostředkovat. Teoreticky fundovaný i hudebně nadaný Bořivoj Srba však touto hereckou osobní zkušeností vybaven nebyl. Zde naopak předpokládám permanentní dialog herce a dramaturga vedený z odlišných pozic.

Historie Mahenovy činohry, jediného divadla v tehdejší Československu, které se Brechtem programově zabývalo, upozorňuje na skutečnost, že recepce a absorbování Brechtových scénických postupů je proces dlouhodobý, náročný a zároveň obohacující všechny zúčastněné. Pro vzájemnost i protikladnost tohoto procesu by se s trochou nadsázky mohlo mluvit o procesu plném dialektiky.

Vraťme se však k Brechtovým teoretickým textům, které podněcovaly jiné uvažování o hře a herectví a byly od druhé poloviny padesátých let inscenátorům postupně k dispozici. Studie publikované v českých periodikách od druhé poloviny roku 1956 Brechtovu tvorbu pojmají celostně, ve všech podstatných rovinách. Žádná z nich neopomíná herectví.

Jako první vyšla studie Za Bertoldem Brechtem z pera Jana Grossmana v časopise *Nový život* (1956, č. 9). V této studii Grossman upozorňuje na Brechtovo navazování na tradici herectví představování:

Tak například nepovažuje Brecht za základ hercovy práce prožitek, ztotožnění se s postavou, „přetělesnění“ (Stanislavskij). Vrací-li se k herecké teorii Diderotově, Riccoboniho – k románské škole /.../.³⁰⁹

Ruší schillerovské dělení epického a dramatického a hraje nikoliv: „dělám to a to“ – nýbrž: „on (tj. postava, mnou představovaná) udělá za daných okolností a z uvedených důvodů to a to“.³¹⁰

Grossman si všimá i odlišného pojetí subjektu v Brechtově básnické tvorbě. Poukazuje na oslabování lyrické subjektivnosti. Tento rys můžeme vztáhnout i na pojetí Brechtových postav a Jan Grossman ho bude akcentovat i v dalších svých interpretacích, proto považují za podstatné ho zde zmínit:

Nejvýznamnějším epickým znakem je u Brechta převaha třetí osoby v básni. Lyrický hrdina ustupuje do pozadí, subjektivní moment zážitku se oslabuje na nejmenší míru.³¹¹

Druhou studií z konce roku 1956 je text Jarmily Sobotíkové *Epické divadlo Berta Brechta*, který vyšel v brněnském *Hostu do domu* (1956, č. 12). Sobotíková upozorňuje na stylizovanost řeči Brechtových her a na fakt, že samotné užití verše je zcizením a denaturalizováním řeči.³¹²

³⁰⁹ Grossman, Jan: Za Bertoldem Brechtem; in: Jan Grossman / 4 Texty o divadle / první část, Pražská scéna, Praha 1999, str. 287

³¹⁰ Ibid., str. 287

³¹¹ Ibid., str. 288

³¹² „Určitým druhem ‚zcizení‘ je již nadmíru přesný literární jazyk jeho her, který není jazykem jeho postav, /.../“ (Sobotíková, Jarmila: *Epické divadlo Berta Brechta*, *Host do domu*, 1956, č. 12, str. 557)

I Sobotíková, stejně jako před ní Grossman, vymezuje Brechtovo pojetí herectví v opozici k metodě Stanislavského a v opozici k realistické metodě. Zároveň poukazuje na antiiluzivní princip epického herectví:

Naopak, musí zůstat patrné, že herec pouze vypráví příběh své postavy, nemůže se tedy s představovanou postavou identifikovat, vcítovat se do jejího osudu, jak to žádá například realistická metoda Stanislavského, divákovi má být jeho hrou jasno, že zde stojí na jevišti ten a ten herec a ukazuje, jak si to představovaná postava myslí.³¹³

A stejně jako Grossman upozorňuje Sobotíková na Brechtův požadavek angažovaného vztahu umění ke skutečnosti. Tento požadavek vztahuje na hercovu tvorbu:

To však vyžaduje, aby i herec měl svůj pevný společenský názor /.../.³¹⁴

V roce 1957 byly publikovány nejpodstatnější brechtovské statě v časopise *Divadlo*. V první čísle tohoto časopisu to byl článek Jaroslava Pokorného K brechtovské divadelní estetice (Divadlo, 1957, č. 1).³¹⁵

U hry *Muž jako muž* si Pokorný všimá denaturalizované řeči, která není motivována způsobem, který známe z realistické dramatiky:

Próza dialogů se omezuje téměř jen na základní sdělovací funkci, zřídka se citového zabarvení podle proměn situace i charakterisace postav rozdíly jejich mluvy – „rejstříkováním“.³¹⁶

Dále poukazuje na hlubší Brechtův zájem o epické žánry městského folklóru, které jsou spojeny s výrazným orálním projevem (kramářská píseň, masové písňové formy, šlágr, šanson):

Domácí postila, sbírka moderních lidových balad, určených původně k přednesu po ulicích.³¹⁷

Podstatná je Pokorného zmínka o Brechtově zájmu o mluvenou, mluvní řeč, její dynamiku, přirozený pokles, pauzu a akcenty.

Pokorný neponechává stranou ani naučné hry. Pravděpodobně byl obeznámen s inscenací Gorkého adaptace *Matky*, která byla v padesátých letech uváděna na scéně Berliner Ensemblu a která byla inscenována formou naučných her. K herectví v naučných hrách píše, že tato stranická školení jsou inscenována „s převládajícím slovním projevem – řečí přes rampu do publika, s dialogem zhuštěným do výpovědi – zpráva a agitační hesla, s dějem předváděným místy až pantomimicky“.³¹⁸

Pokorného studie přináší dílčí překlady textů Poznámky k opeře Vzestup a pád města Mahagonny s charakteristikou dramatické a epické formy divadla, Poznámky k Žebrácké opeře a citace Z dopisu herci.³¹⁹ Ve stejném čísle časopisu *Divadlo* vyšly v překladu Ludvíka Kundery některé z Brechtových básní pro divadelníky, které shrnují představu a požadavky epického divadla: O Každodenním divadle, Řeč k dánským dělnickým divadelníkům o umění pozorovat, Hledání toho, co je nové, Závěsy, Světla, Rekvizity Heleny Weigelové a Zpěvy.³²⁰

³¹³ Sobotíková, Jarmila: Epické divadlo Berta Brechta, Host do domu, 1956, č. 12, str. 557 – 558

³¹⁴ Ibid., str. 558

³¹⁵ Tento článek byl zkrácenou verzí doslovu ke knižnímu vydání hry *Matka Kuráž a její děti* z roku 1957.

³¹⁶ Pokorný, Jaroslav: K brechtovské divadelní estetice, Divadlo, 1956, č. 1, str. 6

³¹⁷ Ibid., str. 8

³¹⁸ Ibid., str. 13

³¹⁹ Jaroslav Pokorný čerpal z *Theaterarbeit – 6 Aufführungen des Berliner Ensemble*, Dresden 1952.

³²⁰ Antiiluzivní postupy epického divadla, zmiňované v básních Závěsy a Světla, jako je například odkrytí zákulisí, provádění přestavby technickými pracovníky před zraky diváků, byly používány i českou avantgardou, zejména E. F. Burianem: „ať si divák uvědomí, / že nečarujete, ale / pracujete, přátelé.“ (Brecht, Bertolt: Závěsy, in: Divadlo, 1957, č. 1, str. 21) „Ale my potřebujeme, aby diváci / bděli, ba aby byli ve střehu. Ať tedy sní / ve světle, v jasu.“ (Brecht, Bertolt: Světla, in: Divadlo, 1957, č. 1, str. 21)

V roce 1957 vyšlo „brechtovské“ číslo časopisu *Divadlo* (1957, č. 6). Obsahovalo úvodní stať Jaroslava Vostrého Proč píšeme o B. Brechtovi, interpretující studie Františka Götze a Jana Grossmana, souhrnnou recenzi českých inscenací Brechtových her od Josefa Balvína, překlad *Malého organonu pro divadlo*, Brechtovu biografii a Soupis hlavních vydaných děl Bertolta Brechta.

Rozbor Františka Götze Náčrt portréту Bertolta Brechta je proveden předně z hlediska dramaturgického. Götz píše o demonstrativních rysech brechtovských postav, popření psychologie, abstraktnosti a typologii postav, o popření rozdělení postav na hlavní a epizodní a o absenci dominantního konfliktu v Brechtových hrách. Podstatná je Götzova zmínka o proměně brechtovských postav velkých her v pozdním období od abstrahující typovosti k větší organičnosti.

Studie Jana Grossman Theorie a tvorba (O epickém divadle Bertolta Brechta) sleduje epické herectví z různých hledisek. Grossmanova interpretace Brechtovy tvorby je osobitá a zůstala podstatná nejen pro Jana Grossmana v době, kdy se jeho zájem cele obrátil k divadelní režii, ale i pro Grossmanovy následníky a žáky.

Grossman si vypomáhá negativním vymezením epického herectví vůči herectví prožívání. V době, kdy byli všichni herci povinně školeni či doškolení metodou K. S. Stanislavského, respektive jeho vykladači, využívá Grossman nejprímější definice, která by mohla zprostředkovat rozdílnost Brechtových principů. O herectví Berliner Ensemblu píše jako o protikladném k herectví MCHATu. Opět upozorňuje na protikladnost tradice herectví prožívání a představování a Brechtovo epické divadlo vřazuje do diderotovské tradice. Z Diderota cituje pasáž o absenci citu u velkých herců a jejich pozorovací schopnosti, tedy schopnosti kritické a intelektuální.³²¹ Grossmanova definice epického herectví už tak protikladná není:

Herec má postavu i hrát – i o ní vypravovat. Nesmí se proto s ní cele identifikovat, prožít ji a plně se do ní přetělesnit.³²²

S omezením citového prožitku souvisí i Grossmanův zájem o věčnost sdělení u herců Berliner Ensemblu. Tento zájem byl pro Grossmana trvalý, svědčí o tom studie Síla věčnosti z roku 1961, která je zřetelně inspirovaná epickým herectvím Berliner Ensemblu. Věčnost chápe Grossman jako obecnější vlastnost všech epických žánrů:

I tento rys má konkrétní tradici v díle epiků, vypravujících „bez lftosti a hněvu“, bez afektace a podtrhávání záměru, bez expresivních prostředků. Že je básníková neúčast na příběhu jen předstíraná a jeho objektivismus toliko zdánlivý, je samozřejmé. Epický klid v tónu má opět funkci ozvláštňení: nutí zaujmout stanovisko. V nejlepších případech snaha o věčnost, zesílení sdělné funkce poesie – prosazované kompozičními prvky (na příklad opakování refrainu závěrečnými sentencemi, stupňuje emoci do nesmírné síly./.../)³²³

Pro Grossmana bylo velmi inspirativní omezení, potlačení a minimalizace emocionálního projevu herců Berliner Ensemblu. O herectví Heleny Weigelové v *Matce Kuráži* píše, že v něm absentoval afekt a hysterie. Píše o rovném tónu v mluvním projevu herců Berliner Ensemblu, který nabývá na intenzitě „toliko stupňující se silou, dynamikou a tempem“³²⁴ a o vyhýbání se žánrovým podrobnostem, o „schopnosti vyjadřovat nejvíce co možná nejméně slovy“.³²⁵ Pro Grossmana eliminace a redukce emotivní stránky vede paradoxně k zintenzívnění prožitku.

³²¹ Tato Grossmanova interpretace vychází zřejmě z obranného postoje vůči sentimentalismu na tehdejších českých jevištích. Pro Grossmana ale zůstala i v budoucích letech určující.

³²² Grossman, Jan: Theorie a tvorba (O epickém divadle Bertolta Brechta), *Divadlo*, 1957, č. 6, str. 462

³²³ *Ibid.*, str. 463

³²⁴ *Ibid.*, str. 467

³²⁵ *Ibid.*, str. 467

Grossman definuje epické herectví jako herectví typů. Vychází z dramaturgického rozboru postav Brechtových her (předně ve hrách *Muž jako muž* a *Vzestup a pád města Mabagonny*). Zmiňuje sociologický geometrismus a zabstraktnění postav jako princip, který je protikladný principu individuace a který vede ke zpředmětnění postav ve smyslu pojetí postavy jako objektu (nikoli subjektu) společenských procesů. Z toho pochopitelně vyplývá pro herce jiné pojetí vztahů a situací, jiné postavení ve fabuli a odlišné vztahování se k ní. Dále upozorňuje na gestický základ epického herectví a jeho sumariující charakter a na spojitost s typovým herectvím inspirovaným němou filmovou groteskou (výslovně Ch. Chaplina).

Pro český kontext je podstatný plebejský rys brechtových postav a jejich postavení ve světě. Zde Grossman poukazuje na Brechtovu inspiraci postavou vojáka Švejka Jaroslava Haška (např. ve hře *Matka Kuráž a její děti*). Tento koncept, který propojuje brechtovské principy epického divadla s živě cítěnou domácí tradicí vypravěčství, se prokázal jako jeden z nejpłodnějších v mnohých inscenacích sledovaného období.

Grossman čtenáři zprostředkovává i svou zkušenost ze shlédnutých představení v Berliner Ensemblu, předně zkušenost z režijně-herecké práce s prostorem:

Volný prostor umožňuje herci hru, o jaké jsme mluvili; neváže ho v nesčíslné optické a prostorové vztahy jako podrobně provedená, popisně realistická výprava; osvobozuje a osamostatňuje ho, staví ho do středu divákovy pozornosti, neroztěkávané, naopak soustředované. Toliko obrysově členění scény dekorací umožňuje, aby další členění prostoru prováděl herec sám svým aranžováním a svou gestikou. ³²⁶

Pro herce v takto obnaženém prostoru vyplývá důraz na kvalitu herectví, na mistrovství a artistní dovednost. Ke konkrétnějším postupům se Grossman dostává, když píše o Brechtovu návodu, jak dosáhnout epického způsobu hraní:

Doporučuje na příklad (Brecht – pozn. cituj.), aby herec na zkouškách skicoval svou postavu, hovoře o ní v třetí osobě; aby do třetí osoby převedl svůj text a popisoval slovní akce a pohyby a gesta, která dělá. ³²⁷

Zajímavá je kapitola Grossmanovy interpretace brechtovského parodického principu – protichůdného a ozvlášťujícího užití obsahu a formy. To, co z Brechta zaznívá jako bohatost stylu, která je využívána pro provokativnost vztahu mezi způsobem provedení a sdělovaným obsahem, jako vzájemné ozvlášťnění zobrazovaného, to Grossman poněkud zjednodušujícím způsobem interpretuje jako střet protikladů:

Parodický princip vzniká, obrazně řečeno, takto: „obsah“ je vyjádřen nepříslušnou, neodpovídající, „nehodnou“ „formou“ – a naopak. Uvnitř díla vznikají rozpory, které diskreditují a kompromitují zvolenou formu, „shazují ji“. Forma se tak stává nejen prostředkem básně, ale jejím předmětem, a to předmětem „podezřelým“. Vzbouzí se pochybnost o její „pravdomlupnosti“ a o její funkci. ³²⁸

Také toto strukturalistické a intelektualizující pojetí se prokázalo v následující Grossmanově tvorbě jako dominující.

Ve své studii vyzdvihuje Jan Grossman kritickou, analytickou a intelektuální schopnost epického herce. Opomíjí v ní antiiluzivní princip vědomé hry a hereckého autorství, které jsou nutné pro to, aby herec

³²⁶ Ibid., str. 466

³²⁷ Ibid., str. 462

³²⁸ Ibid., str. 460 – 462

skrze jednání postavy skutečně pouze demonstroval a cele se nepřetělesnil. Dále Grossman ve své studii opomíjí prvek zábavnosti, který Brecht zdůrazňoval jako princip, který vyvažuje možnou nudnost naučného divadla. Tedy druhou stránku brechtovské didaxe, která se uskutečňuje hrou.

Referát Josefa Balvína Brecht včera a dnes (Poznámky k českým inscenacím Brechtových her) se zabývá přednostně analýzou inscenací Brechtových her na českých jevištích v letech 1956 a 1957. Vedle toho se v něm ale dočteme i o dvou charakteristikách epického herectví. První se týká vývoje postavy ve skocích, který byl pro realisticky školené české herce jistě velkým problémem:

herce nemůže vyvíjet postavu v kontinuitě, nepřerušovaně, a přece – navzdory všem zlomům a skokům – musí vytvořit postavu jednotnou³²⁹

Druhá se týká zvýšeného požadavku na profesionalitu a technickou zdatnost herce.³³⁰

Studie Jarmily Sobotíkové, Jana Grossmana, Jaroslava Pokorného, Františka Götze a Josefa Balvína popisují základní prvky brechtovské poetiky ve všech rovinách. Proměňuje se v nich pouze akcentace určitých témat a vztahů. Ve všech se dočteme dílčím způsobem i o principech epického herectví.

V roce 1958 vyšel nevelký sborník *Myšlenky*. Obsahoval dvanáct Brechtových studií, teoretických textů nebo poznámek ke hrám, obsáhlý doslov Jana Grossmana a ediční poznámku. Texty pro sborník přeložil Ludvík Kundera, výběr sestavil Jan Grossman. Texty obsažené ve sborníku, týkající se tématu herectví, jsou Zcizující efekty v čínském hereckém umění, Pouliční scéna (základní model scény epického divadla), Poznámky k lidové hře, O použití hudby v epickém divadle, Malé organon pro divadlo a Z dopisu herci.

V doslovu Jana Grossmana se opakuje interpretace Brechtova protikladného použití obsahu a formy, jak ji Grossman rozvedl v článku pro časopis *Divadlo*, obohacená o příklad Brechtova cvičení pro herce (Julie a její služka).

Od roku 1959 začaly soustavně vycházet překlady Brechtových her ve Státním nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, opatřené doprovodnými komentáři (Poznámky ke hrám) a doslovy Jana Grossmana nebo Ludvíka Kundery.³³¹ V roce 1959 vyšel slovenský výběr Brechtových nedramatických textů *O divadelnom umeni* (Bratislava, 1959), který obohacoval české *Myšlenky* o další Brechtovy studie a programové texty. Pro porozumění Brechtově poetice a divadelní reformě vlastně nebývale mnoho materiálu – respektive dostatečně mnoho materiálu.

³²⁹ Balvín, Josef: Brecht včera a dnes (Poznámky k českým inscenacím Brechtových her), *Divadlo*, 1957, č. 6, str. 496

³³⁰ *Ibid.*, str. 497

³³¹ V období tzv. brechtovské vlny to byly tři svazky: Brecht, Bertolt: *Divadelní hry*, sv. 2, Praha, 1959; Brecht, Bertolt: *Divadelní hry*, sv. 3, Praha, 1961; Brecht, Bertolt: *Divadelní hry*, sv. 1, Praha, 1963. Další dva svazky vyšly až v období normalizace: Brecht, Bertolt: *Divadelní hry*, sv. 5, Praha, 1978; Brecht, Bertolt: *Divadelní hry*, sv. 4, Praha, 1984.

zájezd Berliner Ensemblu v roce 1958

Důležitou roli v období nejpodstatnější recepce Brechtova reformátorského díla v českém prostředí sehrál první zájezd Berliner Ensemblu v Praze a v Bratislavě s inscenacemi *Matka Kuráž a její děti*, *Strach a bída Třetí říše* a *Život Galileiho* ve dnech 15. až 20. dubna 1958.³³²

Představení viděla nepatrná část české divadelní obce – každá inscenace se hrála pouze v jednom večeru. Přesto lze z recenzí v dobovém tisku odečíst korekci názorů na epické herectví pod vlivem hereckého mistrovství berlínského souboru.³³³ Ačkoliv se někteří z recenzentů vyhraňují vůči tvůrčím postupům Berliner Ensemblu jako k cizorodým pro českou divadelní kulturu³³⁴, všichni, bez rozdílu, jsou přímo uhranuti hereckým mistrovstvím Berliner Ensemblu a jeho stylovou čistotou.

Jedna ze základních kvalit, která je reflektována, se týká odlišného pojetí práce s detailem. Recenzenti si na hře berlínských herců všímají absence bohatého psychologického odstiňování a jemných detailů, které jsou typické pro divadlo psychologického realismu. Místo této subtilní tkáně tvořil epický herec výrazný, až expresivní sumarizující znak s ostrými konturami. Zhušťoval výraz do zkratky, gesto i mimika byly úsporné. S úsporností souvisela i věcnost, střídmost a lapidární charakteristika v civilním projevu herců Berliner Ensemblu.

Josef Träger píše o sublimovaném hereckém umění³³⁵ a Jiří Hájek o odosobněné věcnosti a civilní střízlivosti.³³⁶ Sergej Machonin poukazuje na absenci efektních pohybů ve střídém a mužném projevu Ernsta Busche.³³⁷

Dále recenzenty na herectví Berliner Ensemblu udivovala bohatost a hyperbolizace gesta. Například Ekkehard Schall v Eilifovi překvapoval tanečním charakterem svého projevu. Herecké gesto bylo prokomponované a fixované, bylo součástí herního prostoru a prostorové kompozice:

Strohý, vyholený prostor jeviště dává neomezené možnosti vypíchnutí detailu, který nepůsobí nikdy jako drobnokresba (*Matka Kuráž kouří lulku*, *Pieter Lulkař škrabe mrkev*), gesta, které má tolik volného místa, že ho nelze ošálit povrchní hereckou dovedností (*Katrin si obléká červené botičky*, *Matka Kuráž při smrti Švejcara*). Gesto v tomto sumárním prostoru nabývá na velkorysosti a dostává daleko odpovědnější uplatnění než tam, kde od něho odvádějí pozornost „malebné“ kulisy.³³⁸

Podstatná a objevná byla i souhra vpravdě ansámblového herectví Berliner Ensemblu. Recenzenti jsou udiveni disciplinovaností všech členů souboru, hereckým představitelů epizodních rolí, schopností všech herců dodržet stylovou jednotu a čistotu a sledovat kompozici celého představení.

³³² V těchto pěti dnech hrál Berliner Ensemble v pražském Tylově divadle, dnes Stavovském. Poté pokračoval soubor v turné v Bratislavě.

³³³ Druhý pražský zájezd Berliner Ensemblu v květnu roku 1965 již takový ohlas nevzbudil. Důvodů bylo hned několik. V této době již na jeviště proniká absurdní a modelová dramatika a české divadlo se od Brechta odklání. Zájezdu Berliner Ensemblu těsně předcházelo hostování dalších význačných evropských souborů – aténské divadlo Pirakon Theatron a pařížského divadla Odeon J. L. Barraulta.

³³⁴ „není vlastní našim poměrům, našemu chápání divadla a jeho funkci u nás“ (Grym, Pavel: Vyvrcholení zájezdu berlínského divadla, *Lidová demokracie*, 22. 4. 1958)

„Je ovšem pravda, že Brechtovo pojetí divadla, které sledují i jeho pokračovatelé, je pro nás místy příliš racionální a didaktické.“ (Grym, Pavel: Brechtova kronika předválečných let, *Lidová demokracie*, 23. 4. 1958)

„Je to divadlo jiných uměleckých prostředků, než na jaké jsme zvyklí“ (Hořejš, Antonín: Po zájezdu Brechtova divadla, *Květy*, 15. 5. 1958),

³³⁵ Träger, Josef: Třetí setkání s Brechtovým divadlem, *Svobodné slovo*, 22. 4. 1958

³³⁶ Hájek, Jiří: Bertolt Brecht: *Strach a bída Třetí říše*, *Večerní Praha*, 17. 4. 1958

³³⁷ Machonin, Sergej: *Život Galileiho*, *Rudé právo*, 22. 4. 1958

³³⁸ Vachtová, Ludmila: Brechtovo divadlo v Praze, *Výtvarná práce*, 1958, č. 8, str. 3

Poslední z rysů, kterých si recenzenti zvláště všimli, byl důraz na slovo. Herci byli schopni vytěžit vnitřní dramatickosti z názorových střetů uvnitř dialogu. Byli schopni naplnit Brechtův požadavek ztlumení vnějších výrazových prostředků, aby byl divákovi sdělnější myšlenkový obsah situace, protikladnost sdělovaných postojů. O představení *Život Galileiho* recenzent píše:

Dialog je klidný. Největší soupeři století se sešli, vyměňují si útoky a rány, jde o sám život – a to vše v rozumásky nevzrušeném klidu, či dokonce s dávkou uštěpačného humoru.³³⁹

Hvězdami zájezdu byli pochopitelně Helene Weigelová, Angelika Hurwiczová, Regine Lutzová, Ernst Busch, E. O. Fuhrmann a Ekkehard Schall. Kritika byla udivena kvalitou herectví a zábavností Brechtova divadla, ke kterému původně přistupovala předpojatě jako k intelektualizujícímu, nedivadelnímu, racionálnímu a nudnému. První zájezd Berliner Ensemblu v Praze jistě přispěl i k tomu, že Brechtovy teoretizující texty přestaly být chápány jako metodika nebo jako návody k užití určité techniky herectví.

³³⁹ Grym, Pavel: Vyvrcholení zájezdu berlínského divadla, *Lidová demokracie*, 22. 4. 1958

jímavost českého herce – inscenace her B. Brechta v období 1945–1970

V poválečném období se česká jeviště nejprve otevřela *Žebrácké opeře* a navázala na její oblibu u českého publika ve třicátých letech. V roce 1946 uvedla hru hned tři divadla – Burianovo D 47, Městské divadlo v Kladně (19. 2. 1946) a Činohra v Ústí nad Labem (23. 3. 1946). Divadlo Větrník zařadilo v roce 1946 do svého dramaturgického plánu další, v Čechách již zdomácnělou hru *Pušky paní Carrarové*. Josefu Šmídovi se ji již nepodařilo inscenovat.

Po následujícím desetiletém ignorování her Bertolta Brechta českým divadlem v období intenzivního prosazování socialistického realismu a herecké metody K. S. Stanislavského je to opět *Žebrácká opera*, kterou již po čtvrté inscenuje E. F. Burian ve svém Děčku. Tato inscenace nabídla určitý model pro možnosti „udomácnění“ Brechta českými divadelními postupy, řečeno slovy tehdejších divadelních recenzentů. Burianova textová úprava s připsanými postavami Inspicienta a Flašinetáře inspirovala v následujících letech režiséry a dramaturgy nejen *Žebrácké opery*. Připsané postavy komentátorů a průvodců dějem se objevují i v Brechtových tzv. velkých hrách a brechtovské inscenační postupy jsou tak upozadovány antiiluzivními principy české meziválečné avantgardy.

1957

Brechtovská vlna začíná na českém území v podstatě rokem 1957, kdy byly uvedeny čtyři hry. V únoru uvedlo pražské Divadlo S. K. Neumanna *Matku Kuráž a její děti*, v květnu liberecké divadlo *Kavkazský křídový krub* a brněnská Mahenova činohra *Život Galileiho*. V říjnu tohoto roku uvedlo pražské Ústřední divadlo čs. armády *Vidění Simonky Machardové*.

S výjimkou hry *Vidění Simonky Machardové* se jedná o hry Brechtova vrcholného období, které autor dopracovával a domýšlel ve spolupráci s velkými hereckými individualitami. Ke dvěma z nich – *Matce Kuráži* a *Životu Galileiho* – byly publikovány modelové knihy, všechny tři byly v roce 1957 uváděny domovským divadlem Berliner Ensemble a čeští režiséři a dramaturgové se mohli plně seznámit s inscenačními postupy, které Brecht pro své hry vypracoval.

Průlomovou inscenací byla *Matka Kuráž a její děti* (28. 2. 1957) režiséra Václava Lohniského, který se opřel o modelovou knihu. Z berlínského modelu vycházela oprostěná scéna, doplněná několika realistickými rekvizitami (výtvarník Vladimír Synek), kostýmování, použití Dessauovy hudby i aranžování situací a částečně i herecký styl.

Pavla Maršálková, představitelka titulní postavy, se nechala inspirovat hereckou kreací Heleny Weigelové. Předně od ní přebírá některá typizační gesta „na př. výrazné a výmluvné gesto placení a inkasování peněz“.³⁴⁰

³⁴⁰ Balvín, Josef: Brecht včera a dnes (Poznámky k českým inscenacím Brechtových her), Divadlo, 1957, č. 6, str. 498

O typizační práci herečky se zmiňuje pouze brněnský Karel Bundálek, o epickém charakteru hry, která je protkána vyprávěním dílčích příběhů se nezmiňuje žádný z recenzentů. Ti se soustředí na charakterizační umění Pavly Maršálkové, takže se z dobového tisku dozvíme, že její Kuráž měla „hlučnou dravost i trochu přízemní chytrost, avšak zároveň s dávkou vyzývavého dryáčnictví i jakousi nezadatelnou lidskou důstojnost“.³⁴¹ Nebo, že libeňská Kuráž byla „drsná, hrubá, pánovitá a rvavá štěkna a přitom něžná, milující, roztklivělá a obětavá, bojovná i bezmocná.“³⁴² Maršálková Kurážino stáří zobrazovala „vnějškovou charakterizací“.³⁴³

Ačkoliv byla inscenace velmi úspěšná, dosáhla přes 100 repríz, vysílala ji Čs. televize a Maršálková byla za svůj výkon oceněna na Divadelní žatvě 1957, ohlas na celkové vyznění inscenace nebyl jednotný. Nejvíce recenzenti oceňovali závěrečnou scénu němé Katrin (Věra Tichánková) pro burčující a vroucí citovost. Do této postavy se mohli herečka a diváci plně vcítovat, aniž by jim v tom překážel Brechtův text a koncepce hry.

Problematická byla nesourodost souboru. Někteří recenzenti chválí nalezení společného hereckého stylu, jiní ho naopak postrádají. O vyprávěčském gestu, který předloze dominuje a vyplňuje dobrou polovinu hry, se nezmiňuje žádný recenzent. Josef Balvín upozorňuje na mnohem obtížnější herecký úkol, než na který byli čeští herci dosud zvyklí:

Herec, zbaven podpory jevištní „atmosféry“, překvapivých zvrátů děje a dramatického napětí, nemá často sílu udržet pozornost diváka přesností, hloubkou a pravdivostí v odhalení společenského charakteru své postavy, soustředěním na její konkrétní projevy v situacích hry. Nenalézá schopnost najít v kresbě přesný detail, jenž poví svou zkratkou o postavě víc než obsáhlý popis.³⁴⁴

Zatímco S. Machonin vytýká některým hercům (I. Prachař, V. Plachý-Tůma, B. Vikusová) „určitou nesourodost jejich dynamického herectví s Brechtovou koncepcí epického divadla“³⁴⁵, J. Hájek chválí herecký styl „který je s to obsáhnout celou vnitřní rozlohu Brechtových postav, jejich drsnou realnost i hlubší básnickou platnost, který stačí dravému tempu dialogů i jejich filosofické hloubce, jejich sarkastickému ostří i lyrické síle.“³⁴⁶

Nejzávažnější výtka je z pera Josefa Balvína, z níž vyplývá, že herci nebyli schopni postavu a příběh fragmentarizovat na dílčí úseky, překonat potřebu zobrazovat postavu s kauzální realističností, a že nebyli schopni hrát celou hru jako společné sdělení, být spoluautory hry:

Některé postavy jsou vytvořeny s přílišnou obecností a povšečností – charakter postavy je předem dán a neskládá se v divákově vnímání z dílčích jednání a projevů v jednotlivých situacích hry. Herec říká o postavě to, co by si měl říci divák z jejího – často protikladného jednání – v průběhu děje (pošni kazatel). Jindy se herec nepodřizuje dost ukázněně inscenaci a upozorňuje na sebe svým „temperamentem“ a detaily, které nemají nic společného s konkrétními postřehy, jež jsou schopny osvětlit hlouběji a šířeji postavu (Eilif).³⁴⁷

Standardním úskalím této, jakož i následujících inscenací, byly Dessauovy songy, respektive řemeslně-technická nevybavenost herců pro jejich interpretaci.

Ať tak či onak, libeňská *Matka Kuráž* byla zdárným vykročením k uvádění her Bertolta Brechta u nás. Největší zásluhu na tom má, dle mého soudu, režisér Václav Lohniský, který se pokorně přidržel berlínského inscenačního modelu a předem omezil herce mantinely, za nimiž zůstaly nejbánálnější návyky a zlovyky českého činoherního herectví.

³⁴¹ Hájek, Jiří: Konečně Bertolt Brecht!, Rudé právo, 8. 3. 1957

³⁴² Rusínský, Milan: Drama bojovné, Nová svoboda, Ostrava, 4. 9. 1958

³⁴³ Semrád, Vladimír: Matka Kuráž, Večerní Praha, 4. 3. 1957

³⁴⁴ Balvín, Josef: Brecht včera a dnes (Poznámky k českým inscenacím Brechtových her), Divadlo, 1957, č. 6, str. 498

³⁴⁵ Machonin, Sergej: Matka Kuráž, Literární noviny, 9. 3. 1957

³⁴⁶ Hájek, Jiří: Konečně Bertolt Brecht!, Rudé právo, 8. 3. 1957

³⁴⁷ Balvín, Josef: Brecht včera a dnes (Poznámky k českým inscenacím Brechtových her), Divadlo, 1957, č. 6, str. 498

Naprostým propadem byla inscenace *Vidění Simonky Machardové* v režii Františka Štěpánka (25. 10. 1957). V inscenaci účinkovali herci spjatí s českou předválečnou avantgardou a jejími antiiluzivními principy (S. Svozilová, Z. Řehoř), režisér František Štěpánek působil v 50. letech v Burianově Děčku a s Brechtovým dílem byl dobře obeznámen, přesto recenzent o inscenaci napsal: „z hereckých výkonů, vyjma třináctileté Jany Mikišové, není jediný, který by odpovídal duchu Brechtových her“.³⁴⁸

Stejným fiaskem bylo první uvedení hry *Život Galileiho* brněnskou Mahenovou činohrou v režii Miroslava Seemana (31. 5. 1957). Brechtovský překladatel Ludvík Kundera po letech zhodnotil tuto inscenaci: „Bylo to skrz naskrz staré divadlo, něco à la amatérský Rigoletto.“³⁴⁹

Poslední inscenací vstupního roku 1957 byl *Kavkazský křídový kruh* v režii Oldřicha Daňka v Severočeském divadle Liberec (12. 5. 1957). Daňkova inscenace se neopírala o modelovou knihu a nadto měl režisér situaci ztíženou absencí točny na liberecké scéně.

Oldřich Daněk inscenoval hru s využitím antiiluzivního principu divadla na divadle. Jeden kolchoz hrál ochotnické představení druhému kolchozu. Herci nenosili masky, které v *Kavkazském křídovém kruhu* odkazují k orientální divadelní tradici. V představení herci používali minima rekvizit, případně gesticky naznačovali neexistující rekvizity. Ne všichni účinkující byli schopni tento princip realizovat:

občas divák cítí, že herci vychovaní jiným inscenačním slohem si nejsou vždy jisti ve hře jevištních náznaků.³⁵⁰

Herecké nedostatky vyvažoval princip ochotnického představení a Daňkovi se tak podařilo sjednotit herecký styl. Postavy byly „vytvářeny na jednom pólu silným hereckým prožitkem, na druhém pólu přísně konturovanou deformací, přecházející někdy ke karikatuře“.³⁵¹

Koncepci inscenace odpovídající herectví Evy Klepáčové v roli Gruši je z pohledu brechtovského herectví problematičké:

u Klepáčové je to ztělesněná dobrota, něha a líbeznost a my se přistihujeme při pomýšlení, že tato Gruša je našemu českému srdci bližší.³⁵²

Tato kritika vypovídá i o tom, že indoktrinované uvádění české klasiky 19. století v padesátých letech zahltilo české herectví sentimentálními klišé tylovske proveniencie a posunulo vnímatelské návyky nejen herců a diváků, ale i recenzentů.

V následujících letech, zhruba do roku 1961, se Brechtovy hry prosazují na scénách všech významných divadel. Po roce 1962 brechtovská dramatika z našich jevišť ustupuje a významně se uplatňuje přednostně v programu politického divadla brněnské Mahenovy činohry.

Jednotlivé inscenace do roku 1970 pak ukazují pozvolné proměny v inscenačním stylu uvádění her B. Brechta od naprostého minulé se s principy epického divadla a křečovitého lpění na politickém vyznění her k hlubšímu porozumění brechtovskému divadlu, k pokusům a kompromisům, které by vyladily inscenační záměr režiséra a ne vždy vysokou kvalitu herectví zvláště regionálních divadel.

³⁴⁸ Eis, Zdeněk: Jde o Brechta, Kultura, 31. 10. 1957

³⁴⁹ Kundera, Ludvík: Brecht, Janáčkova akademie múzických umění, Brno 1998, str. 186

³⁵⁰ Vlašín, Štěpán: Kavkazský křídový kruh, Svět v obrazech, 1. 6. 1957

³⁵¹ Zvoníček, Stanislav: Brechtův „Kavkazský křídový kruh“ na libereckém jevišti, Rudé právo, 22. 5. 1957

³⁵² Suchl, J.: Dvě celostátní premiéry v našem kraji Kavkazský křídový kruh, Cesta míru, Liberec, 17. 5. 1957

Žebrácká opera

Osud *Žebrácké opery* od konce padesátých let s výjimkou Burianovy a pardubické inscenace Jana Roháče, který pouze nešikovně opsal Burianovu režijní úpravu bez vlastní režijní invence, není zrovna nejoptimističtější. Pět z inscenací uvedených v období brechtovského boomu (1957 – 1961) bylo naprostým selháním. Režiséři zneužívali hry k odlišným ideologickým cílům. Hře, která před válkou znamenala synonymum pro Brechta-autora, se po válce na českém území prostě nedaří.

Většina divadel byla nucena řešit dramaturgický problém ztráty aktuálnosti této hry. V padesátých a šedesátých letech bylo nemyslitelné zobrazení postav žebráků, které by čerpalo z reality komunistického Československa. Do programů inscenací se prodírá propagandistický materiál v podobě výstřižků z bulvárních novin západní Evropy. Pozornost obrací inscenátoři na formy a typy žebráků tehdejšího kapitalistického světa. Tento směr naznačil svou úpravou z roku 1956 již E. F. Burian. Důsledkem naprostého odtržení reality od jevištního zobrazení je herecká i režisérská bezradnost.

Nejvíce se daří hercům v těch inscenacích, které se spolehly na zábavnost a formální bohatost této parodie na operní styl. Z parodování různých divadelních stylů vyšel režisér Jerzy Gollínský v brněnském Divadle bratří Mrštíků v roce 1961:

Vzniklo tím nápadité představení, v němž se objeví parodie na falešnou lyriku, na operní sbory, na sentimentální dueta atd., atd. ³⁵³

Olomoucká inscenace Jiřího Svobody z roku 1967 již těžší z větší obeznámenosti s brechtovskými inscenačními postupy a neimplantuje je tam, kam nepatří. O představiteli Mackieho Messera, Svatopluku Matyášovi kritik *Zemědělských novin* napsal:

má noblesu svěťáka i šarm nepřekonatelného lupiče a svůdce. Vynikající jsou jeho songy, dovede jako jediný zaujmát vztah k dané situaci, ale ve snaze najít odezvu u partnera často přehání a zbytečně zvýrazňuje svůj jinak naprosto věcný a přesný projev. ³⁵⁴

Většina inscenací *Žebrácké opery* trpěla nesourodostí hereckého stylu. Tato výtka ze strany divadelní kritiky byla permanentní již od třicátých let. V předválečném období bylo hercům vytýkáno figurkaření tam, kde se jedná o herectví typizační. V šedesátých letech se vedle typového herectví prosazuje věcný, civilní tón, dále psychologizování, tylovský sentimentální prožitek a figurkaření, pravděpodobně nevykořenitelné dědictví ochotnických počátků českého herectví.

Pan Puntila a jeho služebník Matti

K absurdnímu prolnutí nespočetných vlivů a tlaků divadelní kultury padesátých let došlo v případě prvního inscenování lidové hry *Pan Puntila a jeho služebník Matti*. Značně upravenou hru do repertoáru Krajského divadla v Plzni prosadil v roce 1951 Luboš Pistorius. Je pravděpodobné, že za první uvedení

³⁵³ Císař, Jan: *Žebrácká opera v Brně*, Tvorba, 2. 11. 1961

³⁵⁴ Balvín, Josef, *Zemědělské noviny, venkov*, 7. 3. 1967

hry v době nejužšího prosazování socialistického realismu a největšího mocenského působení Divadelní a dramaturgické rady, můžeme vděčit Brechtem proklamované lidovosti.

Brecht chápal hru jako pokus o novou formu lidového divadla. Námětově hra čerpá z finského prostředí, formálně a stavebně se Brecht nechal inspirovat předně americkou němou groteskou, konkrétně Chaplinovým filmem *Světla velkoměst*.

Svod lidovosti se výrazně promítl do pojetí postav a do nesourodosti hereckého stylu všech souborů. Jako by inscenátoři předpokládali, že lidové rovná se jednoduché, přímočaré a prosté. Josef Balvín o brněnské inscenaci v Divadle Bratří Mrštíků (28. 9. 1956) píše:

vedle některých výkonů, které se zdarem odhalují na postavách společensky komické rysy (Eva H. Trýbové), zůstává zase mnohé na půli cesty. /.../ tak zejména scény opilosti (a to je převážná část role) svou konvenční fraškovitostí nepříznivě kontrastovaly na příklad se způsobem, jak byla hrána ke stejnému nebezpečí svádějící scéna Evy a Mattiho v sauně. Zdravé úsilí dát inscenaci výrazně satirické a poetické rysy bylo zde strhováno zpět konvencí navyklého všeobecného realismu.³⁵⁵

Fraškovitost vytýká recenzent inscenaci Vesnického divadla (5. 1. 1958):

Režii K. Texela vyšla, podobně jako u Klicpery, spíše obhroublá fraška, nad níž nutno stát jedině v rozpácích.³⁵⁶

Nad fraškovitost a žánrovou drobnokresbu se pozvedla inscenace Karla Dostala v Městských divadlech pražských (29. 1. 1960). Zkušený Dostal byl však šikovnější v antiiluzivních postupech vycházejících z režijní koncepce než ve vedení herců:

Tak například předscénové songy Lainy a Finy se blíží hlavně zásluhou hudby Paula Dessaua, střídme a rytmické přesné choreografie Růženy Gottliebové a také výkonem Růženy Lysenkové (Laina) představě „brechtovského“ inscenování.³⁵⁷

Recenzenti vytýkají hercům a režisérovi použití „běžných režijních a hereckých postupů „konverzačky““³⁵⁸, „běžnou realisticky pravděpodobnou polohu“³⁵⁹ a takřka naturalistickou deskripci, „jež se téměř nikdy nedostane nad primární význam textu a právě z něho odvozuje všechno dění na scéně“.³⁶⁰

Poslední inscenací *Pana Puntily a jeho služebníka Mattiho* byla Domesova v pardubickém Východočeském divadle (9. 12. 1961). Herci se opět utápěli v žánrové drobnokresbě, v prokreslování jednotlivostí. Ideový dopad tohoto hereckého nepojetí zaznamenal recenzent v časopise *Divadlo*:

Tradice realistické drobnokresebné veselohry (kterou Brecht v Puntilovi vlastně paroduje) je však u nás silná a dosud živá; tudy se také v pardubickém divadle našel „přístup“ k Brechtově komedii. J. Elsner zahrál Puntilu jako prima kumpána a rozverného bratra z mokré čtvrti, který je sem tam také zlý. Zahrál příběh ožralky se zajímavým, podivínským charakterem: že se tahle osobnost rozpadá vedví, je náhoda; našťěstí ovšem ta náhoda vyvolává komické situace. Poutavý človíček se bezradně motá ve spleťtých situacích, které si přivodí svou dvojitou tvář. Matti je tak vlastně k němu krutý: opouští ho, místo aby mu svým přátelstvím poskytl oporu. Společenský smysl hry se ztrácí; inscenace pojednává o bezelstném Puntilovi a zlém Mattim. Analýza skutečnosti se nekoná, a to, co pevně stálo na nohou, vratce balancuje na hlavě.“³⁶¹

³⁵⁵ Balvín, Josef: Brecht včera a dnes (Poznámky k českým inscenacím Brechtových her), *Divadlo*, 1957, č. 6, str. 496

³⁵⁶ Podzimek, Jaroslav, *Svobodné slovo*, 30. 1. 1958

³⁵⁷ Suchařípa, Leoš: Brechtova sluhovská komedie, *Večerní Praha*, 1. 2. 1960

³⁵⁸ (vip), *Rudé právo*, 7. 2. 1960

³⁵⁹ Suchařípa, Leoš: Brechtova sluhovská komedie, *Večerní Praha*, 1. 2. 1960

³⁶⁰ Turnovský, Evžen: Brechtova „lidová hra“ v Divadle komedie, *Lidová demokracie*, 3. 2. 1960

³⁶¹ Brechtovské okouzlení, *Divadlo*, 1962, č. 4, str. 7, nesignováno

Matka Kuráž a její děti

Osud inscenování hry *Matka Kuráž a její děti* na českých jevištích je v letech 1957 – 1970 spjat se jmény režisérů, kteří se k Brechtově tvorbě vědomě a důsledně vraceli po celý svůj tvůrčí život.

V roce 1959 uvedl hru Milan Pásek v hradeckém divadle (30. 4. 1959, Krajské oblastní divadlo Hradec Králové). Seznam vystupujících postav rozšířil režisér o postavu Vypravěčky (J. Cmíralová), epizující průvodkyni kronikou Třicetileté války, která nahradila promítané titulky a zveřejňovala též publiku režijní poznámky.

Princip se však Páskovi nepodařilo plně rozvinout tak, aby neupadl do mechaničnosti opakovaného nápadu:

Chce-li vyčlenit tanec a song, poví vám vypravěčka, že Kuráž zpívá a Eilif tančí.³⁶²

Největším problémem této inscenace bylo odlišné tvůrčí založení osobností autora a režiséra. Režisér Pásek tíhl „k pestrému, bohatému a dynamickému divadlu“³⁶³, které je protikladné brechtovské strohosti a zkratkovitosti gesta a potlačení vnější dynamiky hereckého projevu. Milan Pásek „příliš zdůrazňoval optickou stránku představení nadměrným a někdy i neorganickým zapojením projekce, popisnými prvky výpravy i barevného svícení. Tyto stylové rozpory (jež se odrážejí i v hereckých výkonech)/.../“.³⁶⁴

Výkon hlavní představitelky Jarmily Derkové reflektují recenzenti protikladně. M. Smetana připomíná v Divadelních novinách dryáčnickou hlučnost její Kuráže. Recenzent *Lidové demokracie* vytýká Derkové přílišnou lehkost a optimismus:

Hraje ji lehce, tak nějak idealizovaně markytánsky, s humorem, vesele. A Anna je ztvrdlá žena, která se dvacet let tluče po neschůdných cestách, za slunka, deště, sněhu i vichřice, dvacet let mezi vojákou sebrankou ze všech koutů světa, s třemi dětmi – to pak není tvář tak pěstěná, hlas tak mladistvý, letora tak svěží a usměvavá.³⁶⁵

Vedle Páskova režijního vedení ovlivnilo herectví Derkové patrně i povinně naordinovaný optimismus padesátých let, tendence oslabující možnosti zobrazit svět jako problematický, a odebírající většinu inscenátorů prostor pro zaujetí kritického postoje ke skutečnosti.

Pozoruhodná a diskutabilní byla inscenace kladenská (4. 11. 1961, Městské divadlo Kladno). Režisérsky se na ní podílela trojice Jan Grossman, Alois Hajda a Miloš Tomek. Všichni tři zmiňovaní hráli významnou roli při prosazování brechtovské reformy v české divadelní kultuře. Jan Grossman byl vlastně jediným interpretem Brechtovy tvorby u nás. Výtvarník Miloš Tomek se podílel na všech významných inscenacích brechtovské éry brněnské Mahenovy činohry. V roce 1961 začínající Alois Hajda se v sedmdesátých a osmdesátých letech stal naším nejvýraznějším brechtovským režisérem. Proto udivuje jejich pokus inscenovat *Matku Kuráž a její děti* s výrazným akcentem na citovou stránku hlavní postavy. Matka Kuráž Jiřiny Štěpničkové:

prochází prudkými citovými zvraty, hluboce prožívá mateřské utrpení – a tím hlubší, otřesnější i poučnější je závěr hry, v němž Matka Kuráž ani po tomto hlubokém utrpení, vzbuzujícím účast diváků, neprohlédne a táhne dál s vojskem, nemajíc jiného východiska.³⁶⁶

³⁶² Jaroš, Jiří: Brechtova „Matka Kuráž“, *Lidová demokracie*, venkov, 4. 5. 1959

³⁶³ Smetana, Miloš: Proti válce, *Divadelní noviny*, 10. 6. 1959

³⁶⁴ *Ibid.*

³⁶⁵ Jaroš, Jiří: Brechtova „Matka Kuráž“, *Lidová demokracie*, venkov, 4. 5. 1959

³⁶⁶ Grym, Pavel: Válečná kronika Bertolta Brechta, *Zemědělské noviny*, venkov, 8. 11. 1961

hluboce prožívá mateřské utrpení markytánky. Prudkými vzdechy, křečovitými záchvaty tváře, zlomeným a násilně opět vztyčeným postojem a zdrsňelým hlasem vypráví o mateřském hoří, vzápětí však zcela klidným a věcným tónem zahovoří o praktických otázkách obchodu.³⁶⁷

Emocionálně působili svými postavami na diváka i herci V. Stýblo (Švejcar), A. Mohelská (Katrin) a E. Jiroušková (Yvette). Josef Träger v *Divadelních novinách* upozornil na švejkovské rysy Kuráže, tedy polohu, kterou ve svých interpretacích Brechta vyzdvihoval právě Jan Grossman.

V roce 1961 se poprvé setkal s touto hrou začínající režisér Jan Kačer v ostravském Divadle Petra Bezruče (7. 11. 1961). I v této inscenaci vystupovala připsaná role vypravěče, který namísto promítaných titulků zprostředkovával informace o Kuráží cestě válčící Evropou. Vypravěč (V. Roštlapil) zároveň v inscenaci hrál postavu Kaprála. Divákům sděloval „nejen holá fakta, ale i jejich myšlenkový a emotivní obsah“.³⁶⁸

Kačerovi se podařilo sjednotit herecký styl inscenace. Herce vedl „ke zkratkovité, sumární charakterizaci, k tomu, aby působil jako psychologický charakter i jako „společenský argument“.“³⁶⁹

Většina recenzentů se pak sjednotila v kladném hodnocení zdůrazňované emocionality v hereckém projevu. V jejich reflexi naplno zaznívá pocit nesourodosti Brechtova epického divadla s českou tradicí. Intelekt a cit byly polarizovány jako nesmiřitelné. Na Kačerově režii zaujala recenzenty možnost tyto protiklady sjednotit:

Je to další důkaz, že hercův vztah k brechtovské postavě nemusí být jenom sňatkem z rozumu, ale že si žádá herce celého, jeho intelektu stejně jako citu, mozku jako srdce.³⁷⁰

V tomto souboji intelektu a citu se opět vytrácí ze zřetele vyprávěcí gesto hry, její epický a epizodní charakter, schopnost herce pracovat s postavou jako s demonstrační postavou a na základě toho ji fragmentarizovat.

Hereckou drobnokresbou trpěla šumperská inscenace Zdeňka Pošívala (23. 3. 1963, Severomoravské oblastní divadlo). Za zmínku však stojí pojetí Matky Kuráže její představitelkou Libuší Vašků. Svou postavu založila na komplementaritě protichůdných hnutí:

vykreslila ústřední postavu s mateřskou něhou bez sentimentality a s hrdinným patosem bez teatrálnosti³⁷¹

je víc voják než najímaný zoldněří, její základní gesto je prudké, razantní, má sílu v rukou, v hlase, v očích /.../ Má i něhu matky, která miluje své děti, cítíš, jak je jí líto, že častěji než laskavou matkou musí být obchodnicí, která se handrkuje s armádou.³⁷²

Poslední inscenací hry *Matka Kuráž a její děti* tohoto období byla Kačerova v pražském Národním divadle na počátku normalizačního procesu (16. 10. 1970, Stavovské divadlo). Díky dobovému kontextu, byla inscenována dva roky po okupaci vojsky Varšavské smlouvy, má tato inscenace specifické postavení, „osudy markytánky Matky Kuráže ztělesňují odysseu této země“.³⁷³ Dobová kritika podtrhuje niternou českost jejího humoru, její národní, až nacionální charakter. Inscenaci dominovala švejkovská podstata hlavní postavy v podání Dany Medřické a její plebejství chápané jako český národní rys:

Medřická je taková obyčejná česká kurážná ženská, které jde především o děti a o to, něco pro ně urvat, která vůbec neskrývá své zalíbení v Kuchaři a jiných radostech života, která je plná nakažlivé touhy žít, i když je tenhle život plný pranic a nesmyslů.³⁷⁴

³⁶⁷ Grym, Pavel: Brecht jen zcela málo brechtovský, *Lidová demokracie*, 10. 11. 1961

³⁶⁸ Kudělka, Viktor: Falešný lesk a bída válečnictví, *Lidová demokracie*, Brno, 9. 12. 1961

³⁶⁹ Ibid.

³⁷⁰ Ibid.

³⁷¹ P. L.: Brecht na šumperské scéně, *Svobodné slovo*, Brno, 29. 3. 1963

³⁷² Justl, Vladimír: jubileum L. Vašků, *Červený květ*, Ostrava, 1963, květen

³⁷³ Stránská, Alena: *Odyssea Matky Kuráže*, *Svobodné slovo*, venkov, 20. 10. 1970

³⁷⁴ Beneš, Jiří: Brechtova Matka Kuráž: Národní na výbornou, *Práce*, venkov, 21. 10. 1970

Režisér Jan Kačer tedy opět přetavil Brechtovu epickou hru pro své osobní sdělení. Spíše než Kuráží-
no zaslepené přitakání válce a parazitování na ní, sledoval divák markytánku, která se dostala do ab-
surdního soukolí dějin. Zatímco Brecht zobrazuje markytánku, která se dobrovolně přidává k vojsku,
česká Kuráž z roku 1970 si vybrat nemůže, válka se nemilosrdně přežene přes ní. Zajímavou dobovou
komparaci zaznamenal brněnský recenzent „vychovaný“ na inscenacích politického divadla Maheno-
vy činohry:

Návštěvník navyklý vídat „nearistitelskou“ Brechtovu poetiku epického divadla očima někdejších brněnských
inscenátorů, může být zprvu pražským pojetím Brechta zklamán. Tento dojem režisérovy „neúcty“ vůči de-
monstrativní povaze Brechtovy hry stupňuje vzpomínka na autentické provedení Brechta jeho mateřským diva-
dlem Berliner Ensemble. Kačerovo důsledně nepatetické „emocionální“ pojetí „racionálního“ Brechta, niterně
rozpracovávající herecké kreace do psychologických detailů, jako by na první pohled rozmlžovalo apelativní,
útočné a polemické kontury dramatikovy výpovědi. Avšak už s nevelkým časovým odstupem kupodivu zrají ve
vědomí divákově představy právě opačné! Kontury se zostřují. ³⁷⁵

Kavkazský křídový kruh

Premiérovým uvedením hry Bertolta Brechta na scéně Národního divadla v Praze byla v roce 1962 in-
scenace *Kavkazského křídového kruhu* Jaromíra Pleskota (15. 2. 1962, Stavovské divadlo), tedy až na
samém sklonku tzv. brechtovské vlny. ³⁷⁶

J. Pleskot byl žák Jiřího Frejky a pokračovatel té poetické linie české meziválečné avantgardy, ve kte-
ré byly inscenační styly ožívovány rozpoutaným herectvím komedie dell'arte, rozvernou lidovou fraškou
románské proveniencie a antickou komedií. Postavu soudce Azdaka světil Pleskot Ladislavu Peškovi, nej-
významnějšímu Frejkovu herci třicátých let a hereckému pokračovateli této tradice. Pešek v postavě Az-
daka zmnožil „rozvětvený rodokmen svých nejlepších postav pseudolovského původu, aby ukázal, v čem
Brecht viděl obrodný přínos artistních prvků z čínského divadla pro své epické divadlo.“ ³⁷⁷

Pleskotova inscenace se tedy přiblížila Brechtově hře tam, kde se s ní mohly protnout avantgardní
postupy upřednostňující artistnost a formálnost hereckého projevu. Zcela hluchá pak byla v linii posta-
vy Gruši (B. Holišová), kde je třeba příběh fragmentarizovat na dílčí ale výrazná exempla demonstra-
tivního charakteru:

Grušino dlouhé rozhodování, zda má dítě odnést či nikoliv, se redukuje na jediný náhlý čin, jenž je svou pod-
statou impulsivní, to jest citový: Gruša dítě popadne a běží s ním pryč. ³⁷⁸

Zajímavým experimentem byla ostravská inscenace *Kavkazského křídového kruhu* Jana Kačera
(13. 11. 1962, Divadlo Petra Bezruče), v níž se režisér nechal inspirovat českou lidovou hrou, respektive
jejím burianovským pojetím:

naštěstí je Kačerova znalost české lidové hry zprostředkovaná burianovským podáním, a zejména Vojnou: zvlášť ně-
 které skandované ansámblové scény z počátku inscenace velmi připomínají sugestivní výstupy z Burianovy Vojny. ³⁷⁹

Inscenace pak ve svém vyznění poukázala na další komplikovanost recepce Brechtovy tvorby v čes-
kém prostředí, na nemožnost „udomácnit“ ji pouze českou divadelní tradicí:

³⁷⁵ Uher, Jindřich: Svět v rukou lidí, Rovnost, 19. 11. 1970

³⁷⁶ O brněnské inscenaci z roku 1961 viz kapitola brněnská Mahenka.

³⁷⁷ Träger, Josef: Více nebo dosti Brechta?, Divadelní noviny, 11. 4. 1962

³⁷⁸ Brechtovské okouzlení, Divadlo, 1962, č. 4, str.8, (nesignováno)

³⁷⁹ Lukeš, Milan: Radost z divadla, Divadlo, 1963, č. 3, str. 42

brechtovská inspirace orientálním lidovým divadlem je se světem české lidové hry prostě neslučitelná. Komplikace neplynou ani tak z gruzínských jmen, jako třeba ze stylizované mentality, kterou tyto postavy do hry vnášejí: například jejich obřadnost je českému folklóru cizí.³⁸⁰

Mnohem zdařilejší se pak jeví v Kačerově následné tvorbě aplikace brechtovských inscenačních postupů na dramaturgiu nebrechtovskou. Využil ji například v inscenaci Nezvalových *Milenců z kiosku*, hry s mnohem primitivnější stavbou a tematikou:

Na scénu přišli herci v červených trikotech a – přečetli upozornění Dilie, které je vytištěno na každém divadelním textu. Vypravěč (nová postava hry) udeřil na gong, herci přidali na své trikoty různé vtipné doplňky, které skládaly jejich kostým. Tedy – divadlo na divadle? Ano, ale ještě něco víc. /.../ Kačer objevil novou rovinu pohledu na hru, která není prožívána či deklamována jako úchvat poezie – vypravěč zasahuje do hry, přerušuje i jednotlivé výstupy, čte některé scénické poznámky, jež často kontrastují s hereckou akcí. Přerušuje záplavu veršů, aby porušením více upozornil na jejich smysl. Z toho všeho vzniká i nová zábavnost kusu.³⁸¹

V poslední inscenaci *Kavkazského křídového kruhu* ve sledovaném období, v Páskově hradecké (6. 11. 1965, Divadlo Vítězného února), zjednodušili režisér a herci jednání hlavních postav na základní linii a popřeli tak jejich vnitřní protikladnost. Gruša D. Felixové byla „přímočará, zbavená rozpornosti“.³⁸² Brechtovský zmnžený pohled na jednání postavy z různých úhlů byl popřen a s ním možnost aktivizovat divákův kritický odstup od zobrazovaného i potřebu této rozporuplnosti porozumět.

Život Galileiho

V roce 1958 pražské Realistické divadlo Zd. Nejedlého, do té doby hlavní exponent prosazování socialistického realismu na českých jevištích, uvedlo hru *Život Galileiho* v režii Karla Palouše (20. 12. 1958). Inscenaci předcházely zájezd Breliner Ensemblu, který měl hru na repertoáru, a české rozhlasové provedení. Inscenace byla mohutně reflektována dobovým tiskem. Důvodem nebyla její kvalita ale prominentní postavení Realistického divadla.

Inscenaci *Život Galileiho* v Realistickém divadle považují za exemplární. Brechtovu hru se snaží inscenovat repertoárové divadlo, které do té doby používalo postupy naprosto protilehlé postupům epického divadla. Je nutné zdůraznit i dlouhodobou krizi hereckého souboru, kterou recenzenti zmiňují.

Dále je třeba připomenout osobní kontakty představitele Galileia, Valtra Tauba, s Bertoldem Brechtem. Valtr Taub, herec německého původu, působil na německých scénách v předválečném Československu, po okupaci nacistickým Německem odešel do emigrace. Ve Švédsku se za války setkal s Brechtem osobně, spolupracoval s ním a recitoval jeho verše. V poválečném období nebyly jeho kontakty s německými divadelníky zpreruhány. Taub viděl inscenaci *Život Galileiho* v Berlíně, hrál v německých divadlech (zprvu v NDR, v 60. letech hostoval i v Hamburku).

Ze setkání režiséra Karla Palouše, který ve svých režiiích vždy akcentoval citovou stránku, s hercem Valtrem Taubem nad Brechtovým textem vznikl jakýsi konglomerát rozdílných uměleckých přístupů. Není divu, že se ani kritika nesjednocuje ve svém pohledu.

³⁸⁰ Lukeš, Milan: Radost z divadla, Divadlo, 1963, č. 3, str. 42

³⁸¹ Smetana, Miloš: Nechodíme po špičkách?, Divadelní noviny, 29. 12. 1962

³⁸² Blanda, Otakar: Na co stačí příběh, Divadelní a filmové noviny, 15. 12. 1965

Zastánci socialistického realismu kladně hodnotí Taubovo intelektuální herectví. Přívrženci Brechta a avantgardních postupů vytýkají hercům vcitování, žánrovou ilustrativnost a drobnokresbu, které se nevyhnul ani Valtr Taub.

Tam, kde Brecht oslaboval divadelnost a dramatické jednání, aby vystoupila do popředí dramatická myšlenka a samozřejmě i jeho zábavnost, tam Palouš hru nivelizoval a přiblížil běžné dramatické produkci. Přes oslavné výkřiky na adresu Taubova intelektuálního herectví, byl ústup od zobrazení dialektiky myšlení na jevišti patrný ve scéně rozhovoru Galileia s Malým mnichem. V inscenaci Realistického divadla ji nezmiňuje žádný z recenzentů. Z recenze Sergeje Machonina, který popsal kreaci Josefa Vinkláře v postavě Malého mnicha, vyplývá, že herci byli vedeni k výstavbě role jako celistvé lidské individuality, namísto pojetí postavy jako nositele určitého myšlenkového postoje, demonstrátora myšlenkové koncepce:

Místo neúčastného, fakty drtícího vyznání Malého mnicha, jak jsme je viděli u Berlínských, hraje Vinklář silně drama rozpolceného, hledajícího mladého člověka /.../.³⁸³

Z dobové kritiky nelze přesně vysledovat svéráznost Taubova pojetí. Jiří Hájek porovnává jeho Galileia s Buschovým. Podle tohoto popisu by se Taub blížil k původnímu pojetí Laughtonovu, jehož herecký naturel byl, na rozdíl od Buschova, obdařen spíše vnitřní dynamikou:

Taubovo silně intelektuální, svérázně myslivé herectví našlo v této roli jednu ze svých největších příležitostí – a Taub ji využil způsobem hodným svrchované úcty. Jeho Galileo je ve srovnání s Ernestem Buschem jaksi mnohem civilnější, tlumenější ve výraze i v gestu, urputně soustředěný k svému dílu. Jeho živelně temperamentní a bezprostřední reakce na lidi a události je soustředěna spíše v jeho očích a v malém mimickém gestu /.../.³⁸⁴

Naproti tomu Zdeněk Heřman si všímá vnější dynamiky Taubova projevu:

V Životě Galileiho měl možnost v autorových intencích předvést postavu především mluvně aktivní; promyšleně však svou roli obohatil aktivitou mimickou a pohybovou; z případu Galileiova se stalo Galileiho drama.³⁸⁵

Další dvě inscenace *Života Galileiho* z šedesátých let (Horácké divadlo v Jihlavě a Západočeské divadlo v Chebu) nepřinesly podstatné herecké výkony. Zajímavé jsou pouze potřebou režisérů doplnit dramatický personál o postavu komentátora, jakéhosi svorníku mezi hrou a divákem.

Dobry člověk ze Sečuanu

Inszenace *Dobrého člověka ze Sečuanu* ukazují, že jejich úspěch stojí a padá se zvládnutím ústřední dvojrole Šen Te a Šuej Ta. Již samotný fakt dvojrole znemožňuje psychologické herectví a zavazuje k užití antiiluzivních postupů. Nadto jsou zbylé postavy redukovány na schematické a abstrahující společenské typy. Hned první uvedení hry na českém jevišti v roce 1959 bylo zdárným pokusem vyrovnat se s brechtovskými inscenačními principy (23. 1. 1959, Divadlo bratří Mrštíků). Zásahu na tom měl dramaturg Bořivoj Srba, prosazující v brněnském Divadle bratří Mrštíků program politického divadla, a režisér Antonín Kurš, odchovanec A. J. Tairova, který byl dostatečně obeznámen s antiiluzivními postupy

³⁸³ Machonin, Sergej: Tři premiéry, Literární noviny, 1. 1. 1959

³⁸⁴ Hájek, Jiří: Paloušův a Taubův Galileo, Divadelní noviny, 7. 1. 1959

³⁸⁵ Heřman, Zdeněk: Souhra intelektu s obrazností, Divadlo, 1962, č. 3, str. 58

české avantgardy třicátých let. Propojení režijní zkušenosti s dramaturgickým výkladem, tedy vědomé zpracování tématu, bylo zvláště v počátcích brechtovské vlny vzácností.

Kuršova inscenace se opírala o herecké zvládnutí postav. Ty a jejich vztahy byly „líčeny ve zdůrazněných, nadsazených konturách, aby jejich společenský smysl i hercův poměr k nim byl rázem zřejmý“.³⁸⁶ Režisér se snažil dostupnými prostředky aktivizovat publikum:

Proto také režie vždy znovu přenáší děj až na rampu, přelévá jej do hlediště, ruší scénickou iluzi a dává v těch místech inscenace, které přímo míří do dneška, rozžítat světla v jevišti, aby si diváci uvědomili, že jde o ně, že se tu dramatik obrací k jejich vědomí a svědomí.³⁸⁷

Tyto prostředky podmiňovaly herectví a otevíraly hru herců publiku. Herci jednak promlouvali přímo do publika, jednak byli nuceni využívat odlišných výrazových poloh a postojů, „od normálního projevu k songům a poznámkám do obecnosti, ke komentování svých činů i jiných událostí“.³⁸⁸

Přestože režisér Kurš usiloval o jednotný styl celého souboru, „vedlejší figury ve hře se nepovznášely nad schematickou ilustraci“.³⁸⁹ Nejzdařileji zvládl svou postavu prodavače Wangu v této inscenaci mladý Josef Somr. Problematická byla kreace D. Pistorové v dvojroli Šen Te a Šuej Ta. Pistorová „měla silné okamžiky jako Šen Te, ale síly už zřejmě nestačily na výraznější zpodobení jejího mužského protějšku Šuej Ta, hraného jen ve velmi zběžné a konvenční charakteristice“.³⁹⁰

Tato výtka se bude opakovat takřka ve všech následujících inscenacích a poukazuje na nepřipravenost českých hereček na náročnost brechtovského herectví. Dále upozorňuje na fakt, že český herec v šedesátých letech setrval v pojetí hry jako individuální herecké kreace. Dvojrole Šen Te a Šuej Ta je zvládnutelná pouze, pokud herec chápe svou hru jako součást celkového sdělení hry. Pokud si je vědom celku hry a „již na začátku zná její konec“. Jinými slovy, dvojrole tak jak je Brechtem napsaná, neumožňuje lineární a kauzální psychologické herectví.

Olomoucká inscenace Karla Nováka (7. 2. 1960, Divadlo Oldřicha Stibora) rezignovala na vypovídací hodnotu schématickosti brechtovských postav. Novák vedl soubor k emotivnímu a psychologickému herectví. Věře Bublíkové v ústřední dvojroli vytýká recenzent nedostatečnou přesvědčivost v poloze Šuej Ta.

Setkání brechtovského režiséra Evžena Sokolovského se hrou *Dobrý člověk ze Sečuanu* v roce 1962 mimo domácí scénu Mahenovy činohry narazilo na nepřipravenost souboru na tento úkol (21. 3. 1962, Městská divadla pražská). Herci Divadla komedie byli na jednu stranu výraznějšími individualitami než mladí herci brněnští, na druhou stranu se Sokolovský nemohl opřít o ansámblovou souhru souboru, který by přejímal dramaturgická východiska programu politického divadla za své. Brechtova hra byla nasazena do repertoáru Divadla komedie vedle her A. Casony nebo A. P. Čechova. Výtka nezvládnutí mužského partu ústřední dvojrole padají na obě alternující herečky (Miriam Hynková a Libuše Švormová).

V roce 1965 se v plzeňské inscenaci *Dobrého člověka ze Sečuanu* (14. 2. 1965, Divadlo J. K. Tyla) podařilo režiséru Janu Fišerovi a herečce Janě Hlaváčové přinést zajímavé řešení polarity dvojrole Šen Te a Šuej Ta. Hlaváčová nehrála dvě postavy, ale „jakousi ‚mezipolohu‘ mezi Šen Te a zlým bratrancem Šuej Ta, za něhož se dívka převléká“.³⁹¹

Režisér Fišer členil v aranžmá herců velké prázdné jeviště plzeňského divadla na několik simultánních prostorů. To umožňovalo představitelce Šen Te a Šuej Teho členit i herní projev. Střídmý, civilní,

³⁸⁶ Opavský, Jaroslav: „Dobrý člověk ze Sečuanu“, Rudé právo, venkov, 3. 2. 1959

³⁸⁷ Bundálek, Karel: Brecht – 1959, Rovnost, 3. 2. 1959

³⁸⁸ Otruba, Mojmir: Dobrý člověk ze Sečuanu v Brně, Divadlo, 1959, č. 3, str. 186

³⁸⁹ Závodský, Artur: Brecht bojující, Zemědělské noviny, 8. 2. 1959

³⁹⁰ Opavský, Jaroslav: „Dobrý člověk ze Sečuanu“, Rudé právo, venkov, 3. 2. 1959

³⁹¹ Císař, Jan: Člověk proti bohům, Rudé právo, 14. 4. 1965

oproštěný výraz bez doplňujících gest rukou v momentech, kdy se Hlaváčová obracela s promluvou do publika, vyznívá na fotografiích inscenace jako svého druhu tlumená stylizace:

Na několika místech jde Hlaváčová na rampu a rovným plným hlasem, bez miminky a gest sděluje svou úzkost ze života, který jí nedovoluje být dobrou. Náhle to už není ani Šen Te, ani Šuej Ta, ale neznámý obyčejný člověk, který chce najít pro sebe místo ve světě.³⁹²

Císařem zmiňovaná „mezipoloha“ se pro Hlaváčovou mohla stát svorníkem pro celistvé vidění dvojrole.

Pro porozumění problematice uvádění Brechtových her v padesátých a šedesátých letech je podstatná inscenace Karla Palouše *Strach a bída Třetí říše* z roku 1960 (15. 9. 1960, Realistické divadlo Zd. Nejedlého). Inscenace prominentního divadla byla opět hojně reflektována a díky tomu jsou zřetelné i omyly, jichž se inscenátoři dopouštěli.

Zásadní problém je již dán dramaturgií. Inscenace se tématicky obracela jak do nacistické minulosti válečného Německa, tak do přítomnosti tehdejšího vývoje Německé spolkové republiky. Útočila na projevy neonacismu, které měl český divák zprostředkovány pouze mediálně, skrze propagandistický tisk totalitního Československa. Stejně propagandisticky a plakátově musela vyznít i inscenace. Diváka nemohla inscenace aktivovat k jednání mimo oblast divadla. Pokud by i souzněl s inscenací, zbylo by mu maximálně manifestovat svůj protinacistický postoj, nejlépe peticí zaslanou ambasádě Německé spolkové republiky.

Druhým okruhem problémů bylo opět herectví a Paloušovo režijní vedení herců. Recenzenti kritizují jako neadekvátní pro brechtovskou dramaturgii psychologicky rozpracované detaily, které rozbíjejí celkovou stavbu hry, drobnokresbu, absenci ostré stylizace a nadsázky. V tomto názoru se recenzenti až na jednu výjimku shodují.

Z průzkumu dobového materiálu vyplývá, že české herectví bylo v průběhu padesátých let značně devalvováno nekvalitní dramaturgií a povrchním hereckým školením. Náhodná setkávání s tvarově bohatými texty B. Brechta, které vyžadují víceperspektivní vidění postavy a vztahů, hereckou artistnost, hyperbolizaci gesta a zároveň hercovu společensku či politickou angažovanost, skončila ve většině divadel fiaskem.

Zcela pochopitelné bylo nezvládnutí těžkého úkolu v regionálních divadlech. Tam, kde se objevila výrazná režisérská osobnost nebo jasný dramaturgický záměr, je možné vysledovat dílčí úspěchy představitelů hlavních rolí. V celku byl ovšem úkol nad síly regionálních souborů.

Ve sledovaném období několikrát proniká do brechtovských inscenací vliv E. F. Buriana a ukazuje, jak silná byla burianovská inspirace pro celou poválečnou režisérskou generaci. Projevuje se vpisováním komentujících postav nebo užitím prvků lidové hry. V roce 1970 například vkomponoval do hry *Život Eduarda Drubého anglického* režisér E. Sokolovský s básníkem a překladatelem L. Kunderou v pražském Divadle E. F. Buriana (23. 11. 1970) postavy dvou pobudů, kteří jako jarmareční vyvolávači komentovali děj.

³⁹² Ibid.

brněnská Mahenka

Dodnes je možné setkat se mezi českými divadelními tvůrci s názorem, že Brecht do českého divadla nepatří. Toto mínění je třeba spojit předně s pražským prostředím. Praha skutečně Brechta dlouho nepřijímala. Zcela opačně tomu však bylo v Brně. Tak jako byla Praha antibrechtovská, bylo Brno v několika generacích oddaně brechtovské. Tvrzení, že česká kultura Brechta nepřijala, je nutné přičíst pouze dodnes přetrvávajícímu pragocentrismu.

Paradoxní je, že to byli pražští kritici a teoretici, např. Jan Grossman, Jan Kopecký, Sergej Machonin, Leoš Suchařípa nebo redaktori časopisu *Divadlo*, kteří se Brechtem zabývali a prosazovali ho. Na počátku šedesátých let zašitili program brněnské Mahenovy činohry, a tím pomohli jeho tvůrcům prosadit se v brněnském provincionálním ovzduší.³⁹³

K proměně brněnského divadelnictví došlo v roce 1958, kdy byl z postu uměleckého šéfa Mahenovy činohry Státního divadla v Brně odvolán režisér Aleš Podhorský a na jeho místo jmenován režisér Miloš Hynšt. Funkci Hynšt zastával následujících jedenáct let, od roku 1959 do roku 1970. Z funkce byl odvolán z politických důvodů při prvních normalizačních čistkách. Své schopnosti vést brněnskou činohru prokázal Hynšt hned při svém nástupu, když si jako spolupracovníky vybral režiséra Evžena Sokolovského a dramaturga Bořivoje Srbu. Vytvořil tak tým výrazných a dynamických osobností, které se podílely na formulování a prosazování nového programu činohry. Již sám fakt, že tým připravil program a důsledně a razantně ho naplňoval i korigoval podle zkušeností nabytých v tvůrčí práci, potvrzuje jedinečnost směřování brněnské činohry v kontextu české divadelní kultury.

Dalším, programově vymezeným a koncepčně vedeným divadlem v tomto období byla činohra pražského Národního divadla vedená Otomarem Krejčou. A právě vůči ní se brněnský program velmi konfrontačně vyhráňoval a díky ní byli brněnští tvůrci nuceni jasně formulovat své protikladné umělecké stanovisko. S odstupem let Leoš Suchařípa zhodnotil programové úsilí brněnské činohry jako ojedinělý pokus českého divadelnictví:

Domníváme se, že přes všechny problémy a otázky, které se kolem Mahenovy činohry nahromadily, je to i nadále ojedinělý – a dnes už vlastně jediný – pokus o prosazení důsledné koncepce. /.../ Když jsem před několika lety psal o představení *Mysterie buffy*, vítal jsem programový nástup Mahenovy činohry jako tvůrčí polemiku, která tehdy byla v československém divadle – a je vlastně i nadále – vzácností.³⁹⁴

Brněnský program je možné nahlédnout z několika perspektiv. Můžeme ho chápat jako reakci na divadelní praxi padesátých let, na období prosazovaného socialistického realismu na českých jevištích. Důsledkem indoktrinace socialistického realismu byl jakýsi primitivní návrat k předavantgardní a předmodernistické praxi, návrat k iluzionistickému až naturalistickému divadlu na straně jedné, a ztráta tématu a osobní odpovědnosti divadel za uměleckou výpověď na straně druhé. Ta se projevila devalvací slovního sdělení.

Dále je možné vidět v brněnském programu pokus o navázání na české a evropské avantgardní výboje. V něm se projevuje osobní tíhnutí tvůrců brněnského programu a až vášnivě vyznávání antiiluzivního a stylizovaného divadla, které přiznává svou umělou podstatu.³⁹⁵

³⁹³ Z rozhovoru s Milošem Hynštem, který se uskutečnil 9. 5. 2006, Brno. Audionahrávka v majetku autorky.

³⁹⁴ Suchařípa, Leoš: Odkud-kam, *Divadelní noviny*, 8. 4. 1964

³⁹⁵ Pro Bořivoje Srbu zůstalo antiiluzivní divadlo celožitovním tématem: „Já prostě nesnáším to iluzionistické divadlo. Prostě pro mě je to podvod. Pro mě je to vytváření dojmu, že to, co na jevišti vidím, je životní pravda, ale to životní pravda není. /.../ Divadlo je umělost a je to umělý výtvar, je to artefakt, ale já v něm musím cítit kreativnost, v tom, jak je uspořádáno. A ručitelský efekt, kterým беру na sebe odpovědnost. Takhle já vidím svět, takhle ho podávám. To je to, co mě sblíží s epickým Brechtovým divadlem, co mě sblíží s Burianem, s jeho poetickým divadlem. Brecht si za to bere odpovědnost: takhle já vidím svět, berte mě takového, jaký jsem, takhle já vidím řešení lidských otázek.“ (Z rozhovoru s Bořivojem Srbou, který se uskutečnil 9. 5. 2006, Brno. Audionahrávka v majetku autorky.)

A v neposlední řadě je na programu brněnské činohry zřetelná potřeba rehabilitace sdělení, osobního stanoviska, tématu a odpovědnosti divadelního tvůrce za společnost, ve které žije.

Z tohoto hlediska je podstatná předchozí zkušenost členů Hynšova týmu. Evžen Sokolovský ještě jako brněnský konzervatorista založil v roce 1945 divadlo Křesadlo. Inspirací mu byl válečný Větrník. V polovině padesátých let byl Sokolovský vyslán na měsíční stáž do Berliner Ensemblu v období zkoušek hry *Život Galileiho*. Svým zájmem se pochopitelně nemohl vyhnout ani Burianově Děčku.

Bořivoj Srba, nejvzdělanější z Hynšova týmu a duchovní tvůrce programu, se hlásil k Burianovu a Brechtovu divadlu. S Burianovou tvorbou se seznamoval v druhé polovině padesátých let, kdy Burian obnovil inscenace z předválečného období.³⁹⁶ S Brechtovou tvorbou se Srba seznámil v době svých studií na Janáčkově akademii múzických umění. V roce 1951 četl *Pušky paní Carrarové*. Od třetího ročníku působil jako dramaturg v Divadle bratří Mrštíků a zde měl příležitost si přečíst německý text *Matky Kuráže*. Seznámení s vrcholnou Brechtovou hrou znamenal obrat v Srbově vnímání divadla:

To bylo pro mě zjevení. /.../ Okamžitě jsem se odvrátil od veškeré tzv. iluzionistické, aristotelské, dramatické tvorby a propadl kouzlu epického divadla.³⁹⁷

Následovalo seznámení s překladatelem Ludvíkem Kunderou a uvedení dvou her B. Brechta v Divadle bratří Mrštíků. V roce 1956 to byl *Pan Puntila a jeho služebník Matti* a v roce 1959 *Dobry člověk ze Sečuanu* v režii A. Kurše (viz kapitola jímavost českého herce).³⁹⁸

V roce 1959 vyhlásil Miloš Hynš nový Program Mahenovy činohry, který měl čtyři základní body, respektive čtyři dramaturgická východiska:

1. Sovětská divadelní avantgarda
2. Epické divadlo Bertolta Brechta
3. Lyrické divadlo Emila Františka Buriana
4. Rollandovo divadlo lidu

Ve zvolna polevující atmosféře konce padesátých let bylo již možné se opřít o divadelníky, u kterých by ještě před necelými pěti lety hrozilo nařčení z formalismu a ideových úchylek. První tři inspirační zdroje Programu reprezentují etapu avantgardního a programově antiiluzivního divadla, a není proto divu, že v inscenacích brněnské činohry následně docházelo k prolínání jejich principů. Rollandovo divadlo lidu s nimi sjednocuje zájem o politicky a společensky angažované divadlo, o divadlo, které se odklání od intimních a soukromých konfliktů a nastoluje jako kardinální téma procesy a konflikty společenské.

Brněnský Program nebyl přijímán jednoznačně. Vinu na tom mělo konfrontační vymezení vůči programu činohry pražského Národního divadla, stejně jako razantní a revolučně patetické vyhlášení.³⁹⁹

³⁹⁶ V roce 1955 přejmenoval Burian své Armádní umělecké divadlo na D 34. V roce 1956 uvedl Majakovského *Štěnici*, Máchův *Máj*, Dostojevského *Bílé noci*, Brechtovu *Žebráckou operu*. V následujícím roce pak Benešové *Věru Lukášovou*, Dykova *Krysaře*, Puškinova *Evžena Oněgina*. V roce 1958 Haškova *Švejk*, Klicperovu hru *Každý něco pro vlast*.

³⁹⁷ Z rozhovoru s Bořivojem Srbou, který se uskutečnil 9. 5. 2006, Brno. Audionahrávka v majetku autorky.

³⁹⁸ Za zmínku stojí i hudební vzdělání Bořivoje Srby a Miloše Hynšta. Domnívám se, že zkušenost s hudebními dramatickými žánry, které jsou z podstaty volby svých výrazových prostředků denaturalizované, vedla tyto tvůrce k zájmu o denaturalizované, antiiluzivní a stylizované divadlo.

³⁹⁹ Na konci první sezóny, po úspěšném uvedení Majakovského *Mysterie-buffy*, Bořivoj Srba uveřejnil programové zásady v deníku *Svobodné slovo*: „Mysteria-buffa má být svým ostrým protimchatovským kursem polemikou s divadlem skrytého tématu, s divadlem tichých atmosfér, s divadlem ukrývajícím za nedivadelním věrným líčením skutečnosti svůj nehluboký filosofický názor. /.../ Básník zvolil pro svou historickou lekci, určenou masám diváků, alegorickou formu velké lidové podívané, k níž ho inspirovalo staré ruské jarmareční divadlo.“ (Srba, Bořivoj: Divadlo revolučního patosu, *Svobodné slovo*, 4. 5. 1960)

Zůstává otázkou, jaké možnosti mělo politicky a společensky angažované divadlo v totalitní společnosti. Některé ideje se jeví politickým anachronismem. Zřetelná je například nemožnost transponovat tvorbu avantgardistů, kteří usilovali o proměnu společenského uspořádání, do společnosti, která již požadovanou změnou prošla. Dějinné revoluční konflikty, kterým se brněnští chtěli tématicky věnovat, se nutně jeví jako návrat do minulosti. Na druhou stranu se tvrdošijnost a důslednost v prosazování Programu v konkrétní jevištní tvorbě projevila jeho několikerou korekcí v doplňcích a dodatcích, kterými Miloš Hynšt reflektoval uplynulé sezóny. Cesta, kterou divadlo prošlo od Sokolovského inscenace Majakovského *Mysterie-buffy* (1960) k Weissově *Pronásledování a zavraždění Jeana-Paula Marata* (1965, rovněž v Sokolovského režii), je cestou od sovětské porevoluční satiry k revizi ideje revoluce jako takové.⁴⁰⁰

Zde je nutné připomenout, že Hynštův tým nastoupil v problematické periodě, kdy se zcela nepředvídatelně měnila období politického uvolňování, aby byla vzápětí vystřídána obdobím nejtuzšího dogmatismu a perzekucí. Tato situace byla ukončena až rokem 1963, ve kterém představitelé komunistické moci vydali *Zprávu o porušování socialistické zákonosti* a rozešli se se stalinskou linií. Mahenova činohra na politické změny reagovala uvedením her P. Karvaše *Jízva* a R. Rollanda *Vlci*. Proměna chápání dějinných konfliktů se projevila ve třetím doplňku k Programu z roku 1963:

člověku jednotlivci je věnována pozornost, jen pokud je člověkem odcházející společnosti. Pohledy vpřed jsou naplněny všeobecným komunistickým lidstvím... Člověk staré společnosti byl prosvícen rentgenem umění a člověk socialismu zůstal nepopsanou všeobecninou...⁴⁰¹

S politickým uvolňováním se Mahenova činohra otevřela skutečné soudobé problematice. Zájem tvůrců se „přesunul ze základního konfliktu společenských řádů na konflikty uvnitř jednoho společenského řádu, uvnitř socialismu“.⁴⁰²

Poněkud odlišný pohyb můžeme sledovat v dramaturgii divadla, v té složce divadelní tvorby, která byla v padesátých a šedesátých letech nejvíce vystavena tlaku cenzury. Razantní nástup v dramaturgickém úsilí Bořivoje Srby se po první sezóně proměnil v o nic méně razantní souboj se schvalovacími orgány na několika úrovních. Ze zamýšlených titulů se podařilo prosadit jen některé. Zákazy zamezily uvedení jak her českých, psaných přímo pro Mahenovu činohru, tak například her Dürrenmattových.⁴⁰³

Vstupní inscenací nového vedení byl na podzim roku 1959 Brechtův *Zadržitelny vzestup Artura Uie*. Z her v této a následujících sezónách, které formovaly nové pojetí herectví Mahenovy činohry, to dále byly: v sezóně 1959/60 Majakovského *Mysteria-buffa* a Brandstaetterovo *Markoltovo šibalství*; v sezóně 1960/61 Rollandův *Robespierre*, Brechtův *Kavkazský křídový kruh*, Višněvského *První jízdní* a Kunderovo *Totální kuropění*; v sezóně 1961/62 Majakovského *Horká lázeň* a Becherova *Zimní bitva*; v sezóně 1962/63 Haškův *Švejk I. a II.* v Grossmanově dramatinaci, Brechtovi *Kulatolebí a špičatolebí*, Kunderův *Korzár* a Rollandovi *Vlci*; v sezóně 1963/64 Dürrenmattův *Herakles a Augiášův chlév* a Brechtova *Matka Kuráž a její děti*; v sezóně 1964/65 Weissovo *Pronásledování a zavraždění Jeana-Paula Marata*.

⁴⁰⁰ Sokolovský se v inscenaci soustředil na názorové disputace Marata a Sadeho.

⁴⁰¹ Hynšt, Miloš: Brněnské divadelní bojování 1959 – 1971 /Vzpomínky a dokumenty/, Janáčkova akademie múzických umění, Brno 1996, str. 50

⁴⁰² Ibid., str. 49

⁴⁰³ První Dürrenmattovu hru mohla brněnská činohra uvést až po pražském uvedení. Přitom Dürrenmatta zařadil Srba do dramaturgického plánu hned první sezóny. Dalším omezením, které determinovalo uskutečnění původního záměru Programu, vycházelo z institucionálně-ekonomického propojení činohry a opery Státního divadla. Opera vyčerpávala značnou část společných devizových prostředků určených pro vyplácení autorských honorářů západoevropských dramatiků. Srba tudíž mohl, oproti původní představě, zařadit do dramaturgického plánu omezený počet dramatiků, jejichž tvorba byla blízká poetice Brechtova epického divadla - Weiss, Hochhuth, Frisch, Shaffer.

Při uskutečňování programu epického a politického divadla hrála podstatnou roli úzká spolupráce s brněnským překladatelem, básníkem a dramatikem Ludvíkem Kunderou. Přímo pro brněnskou činohru překládal Kundera hry *Zadržitelny vzestup Artura Uie a Kulatolebí a špičatolebí*. Vedle toho byl Kundera jedním z dramatiků, kteří na podnět Bořivoje Srby napsali pro brněnskou činohru původní hru. V období šedesátých let uvedla Mahenova činohra tři Kunderovy texty (*Totální kuropění, Korzár a Zvědavost*). Inscenace čtvrté hry (*Nežert*) byla zakázána z politických důvodů. Vliv brechtovské poetiky je ve hrách překladatele a znalce Brechta zřetelný. Po odchodu Bořivoje Srby z Mahenovy činohry v roce 1966 nastoupil Ludvík Kundera na místo dramaturga a pokračoval v uskutečňování programu.

Cestu od prvotního prohlášení v roce 1959 ke konkrétním výsledkům v tvorbě, rozšiřování a zpřesňování koncepce můžeme dnes vysledovat v dodatcích a doplňcích k Programu. Tento historický dokument postihuje proměny práce souboru od psychologického herectví, od hereckého figurkaření k herectví stylizovanému, antiiluzivnímu a epickému.

Složitost této proměny měla dvě příčiny. Prvním důvodem bylo složení souboru repertoárového divadla, v němž působili zcela zákonitě herci několika generací, a z toho plynoucího rozdílného školení. Mnozí herci byli absolventy brněnské konzervatoře, žáky Rudolfa Waltra a Marie Waltrové, kteří představovali tradiční deklamátorskou školu (Otakar Dadák, Zdeněk Kampf, Vlasta Fialová). Typický pro ně byl vysoce kultivovaný slovní projev, který často uplatňovali i v pořadech brněnského rozhlasu. Další skupinu tvořili herci, kteří neprošli žádným školením a své herecké zkušenosti nabývali v praxi (Rudolf Jurda nebo Karel Meister). Poslední výraznou skupinu tvořili čerství absolventi Janáčkovy akademie múzických umění (Oldřich Celerýn, Josef Karlík), kteří byli během studií vedeni k realistickému herectví podle metody Stanislavského, respektive podle její nivelizované podoby. V případě Josefa Karlíka je třeba ještě přičíst zkušenost, kterou tento herec získal během studia na JAMU, kdy byl angažován v Hanáckém divadle v Kroměříži. Zde se seznámil s českým činoherním herectvím.

Druhý důvod, který problematizoval cestu k přijetí epického herectví, tkvěl v samotném razantním programovém nástupu nového vedení. Ten se mohl nejnázat projevit v dramaturgii, v ideové složce divadelní tvorby. Režisér s herci tak byli postaveni před zcela nové úkoly a vzhledem k tomu, že herecké umění je jedním z nejkonzervativnějších ve smyslu obměny výrazových prostředků, proměna práce souboru probíhala několik sezón.

Jako první se k Programu přihlásili herci Rudolf Jurda, Vlasta Fialová a Josef Karlík. Toto herecké trio pak svým zájmem o odlišný druh herectví ovlivňovalo ostatní členy souboru a tvořilo most mezi režisérem a dramaturgem na straně jedné a hereckým souborem činohry na straně druhé. K těmto hercům se postupně přidávali další členové souboru. K programovému směřování se ovšem nepřidali všichni.⁴⁰⁴

V prvním doplňku k Programu z července 1960 cítil Miloš Hynšt potřebu se zaměřit na novou dramaturgii, která by postavila herce před nový úkol:

Má-li soubor dále růst, je nutno postavit v této chvíli jeho práci na jinou dramaturgickou základnu. Je nutno dát mu dramaturgii velkých pláten a fundamentálních myšlenek, která by úspěšně čelila sklonu k psychologizování a drobnokresbě. Dát mu hry s myšlenkami nikoli skrytými, ale ostře obnaženými, dát mu kladného hrdinu, nikoli uzlíček nervů.⁴⁰⁵

Zde je nutné připomenout, že práce souboru byla před Hynštovým příchodem recenzenty značně kritizována. Jedním z důvodů nízké úrovně herecké tvorby bylo nekonceptní vedení celého divadla, velký

⁴⁰⁴ Hynšt, Miloš: Brněnské divadelní bojování 1959 – 1971 /Vzpomínky a dokumenty/, Janáčkovy akademie múzických umění, Brno 1996, str. 18

⁴⁰⁵ Ibid., str. 22

podíl hereckých režii a celková stylová roztržitost. Z tohoto důvodu se jeví pochopitelné Hynštovo rozhodnutí zpevnit ideové směřování divadla vyhraněnou dramaturgií.⁴⁰⁶

Druhý doplněk z července 1961 už hovoří o schopnosti realizovat nové dramaturgické směřování hereckou tvorbou:

Je nutno pozastavit se u jednoho nedostatku, charakteristického pro současný stav naší herecké práce: odbourali jsme z ní psychologickou drobnokresbu... avšak nedovedeme vždycky celistvou postavu naplnit citovým nábojem, proto často zůstává rétorická, se sklonem ke schématu, k frázi. Mluvíme-li o tomto nedostatku, týká se to jen lepší části našeho souboru, té, která jde výš, vpřed... Naproti tomu nejlepší herci našeho souboru již překonávají i toto stadium a celistvě vyhmátnuté postavě dovedou dát i citový náboj a emotivní sílu, která není návratem k „divadlu kapesníků“, ale má již znaky emocionality vskutku nové.⁴⁰⁷

Třetí doplněk z července roku 1963 byl věnován změně politické situace v Československu. Čtvrtý doplněk napsal Miloš Hynšt v září 1967. V této sezóně v činohře z původního týmu už nepůsobil ani Sokolovský, ani Srba. Mahenova činohra měla za sebou úspěšnou inscenaci lidové hry *Komedie o umučení*, Sokolovského inscenační pokusy, které byly inspirovány Artaudovým divadlem krutosti, a uvedla hry z oblasti absurdní dramatiky. Program epického divadla přesto zůstal pevnou součástí koncepce:

Základní jistiny dosavadního Programu zůstávají tytéž:

političnost, to jest odvaha sahat do nejžhavější materie dneška, epičnost, která umožňuje polyfonní záběr složitě skutečnosti, metaforičnost, dávající přednost básnické parabolě před přímým zobrazením světa, antiiluzivnost, která jako všechny předměšťanské epochy nezapírá, že divadlo je divadlem a umožňuje občanský požitek herce...⁴⁰⁸

Než přistoupím k jednotlivým inscenacím, je třeba dodat, že vliv Programu nebyl omezen pouze na tvorbu Mahenovy činohry. Hynšt, Srba a Sokolovský (později i Karlík, Hajda, Fialová a další) působili od roku 1960 na divadelní fakultě Janáčkovy akademie múzických umění a mohli tak bezprostředně ovlivnit nastupující divadelní generaci. Na JAMU bylo díky nim otevřeno studium režie. Absolventi prvního ročníku této katedry (Peter Scherhauser, Zdeněk Pospíšil a Eva Tálská) navázali na programové úsilí svých pedagogů a společně s dramaturgem Bořivojem Srbou založili v roce 1967 Divadlo Husa na provázku, které se stalo nejvýraznějším nositelem brechtovské linie v sedmdesátých a osmdesátých letech.

Bez vlivu nemohlo zůstat ani paralelní působení Evžena Sokolovského v Satirickém divadle Večerní Brno, jehož se stal Sokolovský v roce 1962 uměleckým šéfem. O politické angažovanosti tohoto kabaretní divadla Sokolovský v roce 1965 napsal:

A v tomto punktu chápeme kabaretiérství jako specifický druh herectví, kterým lze nejen svět poznávat, ale současně i sdělovat. A nejen sdělovat, ale také změnit. A to formou vzácně zdivadelněnou, která je blízká senzibilitě inteligentního člověka.⁴⁰⁹

Důraz na divákovu schopnost kritického úsudku a snaha divadla měnit svou tvorbou svět, prokazuje Sokolovského ovlivnění Brechtovou divadelní koncepcí. Vliv Brechta je zaznamenatelný i v úvaze Lubomíra Černíka, nejvýraznější herecké osobnosti Večerního Brna. Černík, který se hlásil k tradici Osvo-

⁴⁰⁶ Ibid., str. 18

⁴⁰⁷ Ibid., str. 27

⁴⁰⁸ Ibid., str. 90

⁴⁰⁹ Sokolovský, Evžen: Výslech se nekoná; in: Kabaret Večerní Brno, Orbis, Praha 1965, str. 32

bozeného divadla Voskovce a Wericha v roce 1965 o absenci odstupu některých kabaretních herců napsal:

když něco vyprávějí, se tomu sami strašlivě smějí. Zážitek zřejmě přesahuje jejich vypravěčskou dovednost, která záleží ve schopnosti uspořádat fakta podle jiné logiky, než která jim dala vzniknout. Komik musí mít nad věcí chladný nadhled. Jako chirurg. Když někoho operuje, nemůže přece vykřikovat: koukejte, tady má tepnu! ⁴¹⁰

Brechtovské pojetí herectví (vedle metody Stanislavského) se stalo terčem satiry v inscenaci *Hamlet IV. aneb Cirkus Elsinor (aktuální cajštýk o neaktualitách)* v roce 1964, což svědčí o obecnějším povědomí brněnských diváků o této problematice.

Zadržitelný vzestup Artura Uie (18. 10. 1959)

Je příznačné, že vstupní inscenací nového vedení byla Brechtova parabola *Zadržitelný vzestup Artura Uie*. Tým zvolil programově Brechta, ale rozhodl se pro hru, která nepatří mezi inscenačně nejnáročnější. Parabola o zadržitelnosti Hitlerovy kariéry umožňovala zároveň jasné uchopení tématu a vyslovení občanského postoje. Režisér s dramaturgem jistě promýšleli i možnosti souboru, který neměl s Brechtovými texty zkušenost.

Hru, kterou Brecht psal jako varovné podobenství, jako provokativní výzvu, Sokolovský zaktualizoval pro soudobého diváka. Podobně jako mnoho dalších brechtovských inscenací v poválečném Československu i tato v závěru násilně varovala před možností návratu nacismu. V epilogu k inscenaci byly promítány dokumentární filmy zobrazující situaci v soudobé Německé spolkové republice, tedy mimo osobní zkušenost českého diváka. Další aktualizace, která již narušovala původní Brechtův záměr, měla přiblížit hru a její téma divákům mladší generace. Brecht výslovně žádal, aby postavy paraboly nepřipomínaly konkrétní historické osobnosti. Šlo mu o abstrahované typy, o určitá schémata a jednání, a zároveň o to, jaké okolnosti toto jednání umožňují. Sokolovský naopak většinu nacistických gangsterů přiblížil historickým předobrazům s využitím masky a historicky známého jednání. Arturo Ui se podobal Adolfu Hitlerovi a ostatní postavy připomínaly stylizací Röhma, Göringa, Goebbelse či Hindenburga.

Sokolovskému ovšem nešlo o zrealnění postav. Ve hře zachoval teatrální prolog, ve kterém jsou postavy představeny divákům a který následný děj o Uiově vzestupu klade do uvozovek hry ve hře. O rámcující postavě Hlasatele v podání Oldřicha Celerýna se z dobových dokumentů dočteme:

Oldřich Celerýn jako Hlasatel: svým jarmarečně dryáčnickým prologem sugestivně navozuje atmosféru gangsterské podívané /.../. ⁴¹¹

Dryáčnický vyvolává obsah kusu, obrací se adresně na jednotlivé diváky a jako zlatý hřeb svého vystoupení ukazuje hlavní aktéry: na jeho pokyn se ve strnulých pózách přibližují k rampě postupně Dogsborough, Givola, Gíri a Ui. Hlasatel je představí publiku a odešle je zase pryč. Když skončí svoje vyvolávání, neustále doprovázené hudbou zesílovanou v závěru až do forte, roztáhne teatrálním gestem oponu a zmizí. ⁴¹²

⁴¹⁰ Černík, Lubomír: Výslech s uchem přitlačeným na dveře; in: Kabaret Večerní Brno, Orbis, Praha 1965, str. 13

⁴¹¹ Kudělka, Viktor: Ve všední den, Divadelní noviny, 23. 11. 1960

⁴¹² Boková – Kamenárová, Marie: Divadlo Evžena Sokolovského, Filosofická fakulta University Karlovy v Praze, Praha 1972, str. 50

V Sokolovského pojetí se Brechtova parabola proměnila v politickou satiru. Karikatura nacistů a satirická nadsázka vyžadovaly nerealistické herectví, herectví zkratky a výrazného gesta podobně, jako by toho bylo třeba při dodržení původního Brechtova záměru. Úspěchem Sokolovského bylo, že soubor přivedl k herectví jasněho stylu:

V práci s herci, která přinesla vskutku bohatou žeň, šlo však Sokolovskému o v ě d o m é, nikoliv o ž i v e l n é odrážení životního procesu. S tím souvisí požadavek divadelnosti, výraznosti, smyslu pro styl. Vesměs jde tedy o kategorie, které byly v dosavadní práci činohry často přehlíženy.⁴¹³

Zcela ojedinělý výkon podal v postavě Artura Uie herec Rudolf Jurda, který se setkal s Brechtovým textem poprvé. Od této inscenace byl Jurda zařazován mezi „brechtovské“ herce. Roli Artura Uie lze považovat za přelomovou v jeho kariéře. Následující postavy, které herec vytvořil, byly poměřovány tímto výkonem.

V Jurdově hereckém projevu překvapovala gestická bohatost a mnohotvárnost. Postavu Uie nestavěl Jurda kompaktně, ale z jednotlivých, protikladných ploch, v nichž uplatnil hereckou zkratku a nadsázku, výrazné tělové gesto, a postupně demonstroval rozdílné podoby Uie (Hitlera):

Dal svému vůdci gangsterů cholericou výbušnost v hlase i gestu, dal mu surovost i komediantské rysy a znamenitě proměnné držení těla. Jeho postava promlouvá už chůzí – tu plíživou, tu zdrcenou a tu zase bezohledně sebevědomou.⁴¹⁴

Jurda Uie skládal do podoby Hitlera „až do udivujících podrobností gest, výbuchů, chůze, postojů, pohledů“.⁴¹⁵ Spínacím momentem, svorníkem a Jurdovým základním postojem k postavě Uie byl „břít-ký a parodující vtip“.⁴¹⁶

Literárním předobrazem Uie pro Brechta byl Shakespearův *Richard III.* Teatrální stránka diktátorství vedla inscenátory v Berliner Ensemblu a berlínského představitele Uie Ekkeharda Schalla k využití prostředků klaunského herectví inspirovaného němou groteskou (Ch. Chaplin). Brněnský tým toto klaunské pojetí odmítl ve snaze přiblížit postavu Uie historické zkušenosti, jak dokládá R. Jurda:

Dělat to jako berlínští, bylo pro naše poměry nepřijatelné. Nechtěli jsme Hitlera karikovat, dělat ho jako klauna. /.../ Nebyl to ďábel, ale normální měšťák se zcela normálními německo-rakouskými měšťáckými vlastnostmi, měl rád bílou kávu a bábovku, zvířata, byl vegetarián atd. Sehnal jsem tenkrát o Hitlerovi spoustu zajímavých informací, psychologické a historické studie, avšak v určitém okamžiku jsem tohle všechno musel odložit. /.../ Znamenalo to postupně ty jednotlivé barvy, charakterové vlastnosti přidávat, aby v závěrečném stavu to byla ta známá figura, kterou jsme vídali v žurnálech.⁴¹⁷

Nadsázka a teatrálnost gestického postoje přesto zůstaly výrazným rysem Jurdova Uie jako logická a historicky opodstatněná součást obrazu totalitního diktátorství. Na dobových fotografiích je nápadná výrazná Jurdova mimika a gestičnost. Z grimas, které Jurda „dělá“, lze odečítat jeho postoj k situaci a spoluhráčům. Pokud by člověk nevěděl, ke které inscenaci fotografie přiřadit, snadno by se mohl domnívat, že se jedná o komedii. Jurda podtrhuje teatrálnost gest a postojů. Přehrává Uiovu skromnost, smutek, pokrytecký soucit, soustředěnost. Gesta staví okázale a fanfarónsky ve smyslu teatrálnosti novodobých diktátorů.

⁴¹³ Bundálek, Karel: Slibný vzestup Mahenovy činohry, Rovníst, 20. 10. 1959

⁴¹⁴ Jeřábková, Zdeňka: Aktuální Brecht, Obrana lidu, 20. 10. 1959

⁴¹⁵ Kopecký, Jan: Bravo, brněnští!, Večerní Praha, 14. 12. 1959

⁴¹⁶ Opavský, Jaroslav: Zadržitelny vzestup Artura Uie, Rudé právo, 15. 12. 1959

⁴¹⁷ Jurda, Rudolf – rozhovor s M. Holmanem; in: Holman, Miroslav: Rudolf Jurda (pokus o monografii), Filosofická fakulta Univerzity J. E. Purkyně, Brno 1970, str. 49

Ačkoliv Sokolovský postavy hry přiblížil skutečným historickým osobám, nemůžeme jeho postup chápat jako snahu o realistický, dokumentující obraz historické skutečnosti. To koneckonců Sokolovským zamýšlená politická satira ani neumožňuje. Dvě tendence – odkaz k historické skutečnosti a snaha o postižení obecnějšího typu - kontaminovaly ve vytvoření Uie jako historického typu. Přičemž k historickému ukotvení postavy Uie přistoupili Jurda se Sokolovským až v závěru zkušebního procesu, čímž se vyhnuli i naturalistické věrnosti zobrazení:

Především bych chtěl říct, že nebylo záměrem inscenace ukázat psychologickou studii Hitlera-cholerika. Režiséru Sokolovskému i mně šlo v první řadě o to „postavit“ Artura Uie jako takového. Teprve ve třech čtvrtinách studia, kdy se práce blížila k vrcholu a kdy událost byla hluboce zažita, začal jsem jaksi samočinně přidávat vnějších znaků Hitlera, a to nikoliv od počátku, ale postupem vývoje asi od druhé poloviny hry. ⁴¹⁸

V postavě Uie rozvinul Jurda nejvýraznější rysy svého herectví, jako byly „zjednodušený výraz, smysl pro ohraničený tvar, kontrast, expresivnost až křečovitou“ ⁴¹⁹, cit pro „špičatou satiru, grotesku a útočnou karikaturu“ ⁴²⁰, a zároveň „smysl pro humor, který největší vzepětí rázem demontuje a pointou přese ne na jinou rovinu: čili, změnil pohled na postavu“. ⁴²¹

Tyto charakteristiky z pera Jana Grossmana, který se brněnské činohře věnoval v několika rozsáhlých studiích publikovaných v časopise *Divadlo*, později nalezneme v řadě kritických reflexí Jurdova herectví. Jurda se stal představitelem jedné z podob epického herectví. V trojlístku Jurda – Karlík – Fialová představuje tento herec jeho introvertní a expresivní podobu.

Kavkazský křídový kruh (14. 1. 1961)

Ve své druhé sezóně uvedl nový tým Mahenovy činohry druhého Brechta, hru *Kavkazský křídový kruh*, s ojedinělým výkonem Josefa Karlíka v roli Azdaka. Za určitou průpravu k této inscenaci je možné považovat dvě předchozí Sokolovského inscenace, ve kterých se rozvinulo Karlíkovo herectví. V Brandstatterově hře *Markoltova šibalství* byla Karlíkovi svěřena ústřední postava enšpíglorského Markolta a Karlík měl možnost prověřit si některé principy, které následně uplatnil v Azdakovi. Mezi ně patřila schopnost navázat kontakt s publikem nebo vytvořit postavu protikladných rysů. Viktor Kudělka připomíná typovou podobnost Markolta a Azdaka. O Markoltovi napsal:

Pro zazobané měšťáky a naduté šlechtické velmože – darmošlap, tluchuba a šejdř, nebezpečný výtržník a rebelant zralý pro šibenici. Pro ty druhé neúnavný šprýmař a kumpán, trochu ochmelka a hodně hazardér. Ale také a především zosobnění lidového důvtipu, symbol spravedlnosti utlačovaných a vykořisťovaných. ⁴²²

Ještě podstatnější byla Sokolovského inscenace *Mysterie-buffa* z konce první sezóny, ve které Karlík v prologu hrál klauna. Sokolovský vedl soubor ke komediálnímu a burlesknímu herectví, některé výstupy stavěl jako klaunská čísla. Jan Grossman zmiňuje ve své studii o této inscenaci i inspiraci Mejercholdovou biomechanikou. V této inscenaci se plně rozžil Sokolovského režijní rukopis tíhnoucí k extenzi, nadsazenosti a atraktivnosti jevištního zobrazení. Tyto rysy se v následující sezóně odrazily v Sokolovského inscenaci *Kavkazského křídového kruhu*:

⁴¹⁸ Rozhovor s R. Jurdou: Hra, která baví, učí i varuje (ptal se Jaromír Dufek), Rovnost, 10. 1. 1960

⁴¹⁹ Grossman, Jan: Brněnské zápisky, Divadlo, 1960, č. 1, str. 11

⁴²⁰ Grossman, Jan: Brněnské zápisky, Divadlo, 1960, č. 2, str. 9

⁴²¹ Grossman, Jan: Herec a inscenační styl, Divadlo, 1962, č. 1, str. 38

⁴²² Kudělka, Viktor: Josef Karlík a ti druzí, Divadlo, 1961, č. 9, str. 706

Sokolovský je za prvé režisér divadla komediálního a komediantského divadla, jehož vnější i vnitřní pohyblivost a napětí potřebují charakterizaci výraznou, barvitou, expresivní a nadsazenou, někdy i klaunskou a chtě-li biomechanickou. V takové divadelnosti žije pořád něco z elementární a zdravě obrodné divadelnosti masek, převleků, gagů, překvapivosti a hry, odvozené od pojmu hraní a hravosti.⁴²³

Mysterie-buffa hrála podstatnou roli i pro Josefa Karlíka. Jak dnes Karlík dokládá, cestu k Brechtovým postavám si otevíral právě přes zkušenost v inscenaci Majakovského, respektive přes klaunérii.⁴²⁴

Aniž by Sokolovský důsledně vycházel z modelové knihy, mnohé prvky má jeho inscenace shodné s berlínským provedením. Sokolovský používal točnu pro znázornění Grušiny cesty nebo polomasky pro postavy z knížecího paláce. Postavu Zpěváka situoval u levého portálu, malovaný prospekt knížecího paláce byl kombinován s reálnými objekty Grušiny pouti (dům bratra Lavrentiho apod.).

Oproti berlínské inscenaci měl ovšem Sokolovský potřebu hru dynamizovat škrty některých epizod Gruši a Azdaka. V celkové kompozici akcentoval druhou, Azdakovu část. Mohl se zde spolehnout na herectví Josefa Karlíka, které měl prověřené z *Markoltových šibalství* i *Mysterie-buffy*. Trojí alternace Gruši naznačuje kolísání buď v hereckém nebo režijním uchopení. Kritiky chválí výkony všech jejích představitelk – Heleny Kružíkové, Jany Kuršové a Vlasty Fialové. Ale chválí u nich (případně kritizují) i psychologičtější pojetí role s výrazným citovým vkladem.

V budování první části hry se Sokolovský nejvíce odklonil od Brechtova pojetí, když scény Grušina putování nepojal jako jednotlivé epizody na cestě, ale jako obrazy vysoké emocionality. Toto zvnějšnění znemožnilo představitelkám Gruši rozvíjet epický způsob hry:

Na vrcholu té stupňované vlny neklidu se náhle zjeví působivá neverbální scéna, pojednaná ryze výtvarně: je to obraz, který je pointou a završením; vedle svého konkrétního významu má i platnost symbolu. Gruša u opuštěného dítěte, Gruša proti stromům, Gruša s dítětem na zádech: tyto jevištní metafory dávají inscenaci nedefinovatelné kouzlo básnivě emocionality.⁴²⁵

Točna se v Kavkazském křídovém kruhu nepohybuje, obrazně řečeno epicky a v souhře se Zpěvákem, aby sledovala všechny fáze Grušina putování, ale „dramaticky“ a zase expresivně: je tu proto, aby ukázala uštvanou Grušu, která běží a v ostrém zasněžení se jakoby potácí v prostoru; nebo proto, aby umožnila dlouhou rozehrávku hřmotného maširování obrněných jezdců, opět až cirkusově nadsazených.⁴²⁶

Mnohem bližší Sokolovskému cítění divadelnosti a komediální antiiluzivnosti bylo rámcování hry postavou Zpěváka, která se stala jakýmsi režisérem hry, tvůrcem její celkové kompozice. Vedle hereckého výkonu Karlíka většina kritiků zmiňuje právě výkon Františka Viceny v roli Zpěváka, který s obdivuhodnou profesionalitou zvládl Dessauovy songy.⁴²⁷

Zcela zásadní byl pro inscenaci výkon Josefa Karlíka. Role Azdaka byla zároveň kruciólní pro Karlíkův herecký vývoj. V neposlední řadě Karlík tímto výkonem předznamenal nové cesty herectví celého souboru Mahenovy činohry.

Karlíkův Azdak byl „plebejec, plný dynamických protikladů“.⁴²⁸ Herec překvapoval bohatostí výrazových prostředků, které v postavě Azdaka uplatnil, schopností střihu a bleskové tělové proměny, lapičárností a nadsazeností gesta. Kritiky hovoří o celé škále gest a mimiky:

⁴²³ Grossman, Jan: Rozprava s Brnem, Divadlo, 1961, č. 7, str. 488

⁴²⁴ Z rozhovoru s Josefem Karlíkem, který se uskutečnil 6. 12. 2006.

⁴²⁵ Boková – Kamenářová, Marie: Divadlo Evžena Sokolovského, Filosofická fakulta University Karlovy v Praze, Praha 1972, str. 67 – 68

⁴²⁶ Grossman, Jan: Rozprava s Brnem, Divadlo, 1961, č. 7, str. 490

⁴²⁷ Kudělka, Viktor: Láskyplný Brecht, Divadelní noviny, 15. 3. 1961

⁴²⁸ Kopecký, Jan: Příběhy, Divadelní noviny, 26. 4. 1962

Karlíkovo herectví má jakoby nevyčerpatelnou vitalitu, je robustně zdravé a podsadité, ale lehce se rozvine až do klaunství bezmála artistního, které ve své fyzické nenasytosti lítá, skáče, padá a stále znovu naráží na svět; otevřené jeviště s proscéníem, točnami, praktikábla a bez kulís je doménou jeho expanzivnosti. ⁴²⁹

Karlíkův Azdak /.../ zaútočí na vnímavost publika hned naplno a vším: mimickým bohatstvím až obžerným; ozvláštňným gestem, do něhož se vtála myšlenka a které naráz vyjeví vnitřní protikladnost postavy; pohybovou bravúrou, která nemá chvílemi daleko k akrobatickému exhibicionismu; a především hlasem, který hřímá, kleje, zalyká se hněvem; který střídá ironii s patosem, vznešenost s obhroublostí, filosofické sentence s lascivitou. ⁴³⁰

Charakteristický je Azdakův postoj: lehce nahrben, předkloněn dopředu se svěšenými rameny, pokleslý v kolenou, je stále ve střehu, v obranné pozici, připraven k útěku. Tahle hadrová koule umí velice rychle běhat, obratně padat, plazit se, svinout se do klubička. ⁴³¹

Dobové fotografie zachycují Karlíkovu práci s mimikou a pohybové rozehrání role. Lehce pokrčené nohy v kolenou umožňoval herci hbitost a mrštnost, stejně jako připravenost k okamžité pohybové akci ve velkém jevištním prostoru.

Karlíkova živelná komediálnost byla nicméně jen východiskem k vytvoření postavy Azdaka. Tím druhým krokem byla vědomá volba prostředků, sebe-uvědomovací proces, který otevíral Karlíkovi možnost svou kreaci komentovat, vidět v protikladech, z nadhledu a zcizovat ji:

Aťsi však Karlík rozpoutá komediálnost sebevíc, ze řetězu ji nikdy nepustí. Všechny ty špílce, grimasy, klauniády, ta pohybová tornáda a pantomimická sóla /.../ směřují v Karlíkově výkonu k jedinému cíli: k maximální sdělnosti myšlenky, k ideové názornosti, málem až vtíravé. Uprostřed nejbáznivější taškařice /.../ však herec pojednou zvažní a nasadí mstivou kantilénu o prohrané válce. V tu chvíli, aniž přestane být figurou hry, je zároveň i tím, kdo ví to, co autor. ⁴³²

Na Karlíkově postavě Azdaka si český divák mohl názorně uvědomit provedení a smysl zcizujícího efektu v herecké tvorbě:

Když Azdak rozsuzuje, zda dítě patří rodné nebo adoptivní matce, navozuje komediálností prostředí orientálního divadelního kusu. A najednou přistoupí k pradeně Gruši a řekne jí ne jako Azdak, ale jako by řekl Josef Karlík na ulici občansky všedně tobě: „A ty nechceš, aby byl tvůj syn bohatý?“ Prověřuje Grušu i obecnost. Tak to je moment zcizení! ⁴³³

Postava Azdaka, respektive setkání s Brechtem, sehrálo v dalším uměleckém směřování Josefa Karlíka zásadní význam. Nejinspirativnější bylo pro Karlíka Brechtovo dialektické uvažování, dialektické a paradoxní vidění postavy, zobrazení její rozpornosti, a to výsostně herními prostředky. Herci, který z podstaty svého dramatického a hráčského talentu tíhnul k víceperspektivnímu vidění postavy a situace, umožňovala Brechtova dialektika „vidět věci ze dvou stran“. ⁴³⁴ Postavu Azdaka Karlík viděl a rozehrával v bipolaritě ⁴³⁵, v doplňující se kontrastnosti. Například v situaci Azdakova osvobození, poté, co ho vedli na popravu a kdy se Karlíkův Azdak chvěl strachy a skoro zadržoval pláč, herec hledal ve spolupráci s režisérem vyjádření Azdakovy radosti. Běžný projev radosti a smích by sice plně odpovídaly Azdakovu psychickému stavu, v herní situaci však nebyly odpovídajícím kontrapunktem. Výsledkem hle-

⁴²⁹ Grossman, Jan: Herec a inscenační styl, Divadlo, 1962, č. 1, str. 36

⁴³⁰ vk: Na rozvědce nového stylu, Lidová demokracie, Brno, 29. 7. 1961

⁴³¹ Boková – Kamenářová, Marie: Divadlo Evžena Sokolovského, Filosofická fakulta University Karlovy v Praze, Praha 1972, str. 72

⁴³² vk: Na rozvědce nového stylu, Lidová demokracie, Brno, 29. 7. 1961

⁴³³ Polešovský, Jan: Brechtovský herec Josef Karlík, Obrana lidu, 7. 2. 1961

⁴³⁴ Z rozhovoru s Josefem Karlíkem, který se uskutečnil 6. 12. 2006.

⁴³⁵ Josef Karlík používá pro doplňující, dialektický vztah termín bipolarita. (Z rozhovoru s Josefem Karlíkem, který se uskutečnil 6. 12. 2006.)

dání přesného výrazu byla erupivní Azdakova radost, tanec a salto. Herec našel expanzivní výraz, který v herní (nikoliv realistické nebo racionální) bipolaritě doplnil předchozí úzkostnost a svíravost.

Karlíkovo bipolární chápání postavy a herní situace i Brechtova dialektika a zobrazení v paradoxním a provokativním rozporu, dle mého názoru, pramení z dvojaké existence člověka v herní situaci (Fink, Eugen: *Oáza štěstí*). Tato dvojakost se nenaplnuje pouze vědomím hráče, že hraje, možností nadhledu a distance od herní situace. Herectví Josefa Karlíka, který byl nadán bohatostí výrazových prostředků a živelností jejich uplatňování, poukazuje zároveň na to, že dvojaká existence hráče umožňuje herci vědomí a sledování jím vytvářeného tvaru (ať už gesticky tělového nebo intonačního).⁴³⁶ Z toho vyplývá i Karlíkovo porozumění zcizujícímu efektu. Podle Karlíka je potřeba nejprve herním projevem zobrazit, aby bylo možné, opět herním jednáním, zobrazené zcizit. Proto Josef Karlík nepopírá nápodobu. Ta mu ale není poslední možností hereckého projevu, ale právě jeho počátkem. Intelektuálního nadhledu a kritického postoje je možné dosáhnout pouze skrze tato herní jednání, zmnožením zobrazení (jednání postavy).

Díky tomu, že Karlík vychází ze hry, z herních principů, neřeší, na rozdíl od řady svých současníků, dichotomii rozumu a citu. Tvrdí, že „zcizující efekt se dělá celým člověkem“.⁴³⁷ Zcizující efekt je podle Karlíka podmíněn vztahem k divákovi. Karlík pracoval s citovým stržením diváka a jeho následným zpochybněním, s uvedením diváka do jiné situace. Těto proměny dosahoval střihem (skokem), které neumožňuje psychologické herectví, ale herectví antiiluzivní. Dosažená proměna ve vnímání situace vedla k divákově zkušenosti bipolarity (dialektického vztahu) a z ní vyplývající distance. Protikladnost (bipolarita) vedla diváka k potřebě uvědomovat si zobrazovanou událost (jednání postavy) jako celek na vyšší úrovni. Uvědomovací akt vznikl díky distanci a zároveň distanci vyvolával.

První jízdní (7. 5. 1961)

Do dramaturgického plánu druhé poloviny sezóny 1960/61 zařadil dramaturg Bořivoj Srba Višněvského hru *První jízdní*. Hra ukazuje cestu proměny vojáka carské armády Ivana Sysojeva v dragouna Buďonného První jízdní armády. Zachycení osudu Sysojeva v kontextu historických změn v období kolem ruské bolševické revoluce v roce 1917, filmová a epizodní skladba hry a postava Vypravěče, která hrou provází, odpovídala hlavním tendencím Programu Mahenovy činohry. Režisér inscenace Miloš Hynšt ve spolupráci s Bořivojem Srbem a dramaturgem Jaromírem Vavrošem provedli řadu dramaturgických úprav, z nichž nejpodstatnější bylo spojení postav hlavního hrdiny Sysojeva a Vypravěče.

První jízdní byla jednou ze stylově nejvyváženějších a nejčistších inscenací sezóny 1960/61. Na rozdíl od vrstevnatých her Brechtových měla Višněvského hra, i po dramaturgické úpravě, jednoduchou stavbu a přímé sdělení. Režisérovi Hynštovi se podařilo nalézt sjednocující scénografický rámec, který podtrhoval ideový záměr inscenace. Ten tvořila výstava revolučních plakátů z roku 1917, jejíž návštěva je Sysojevovi podnětem k retrospektivě. Přímočarost, jasné a didaktické pointování situací, typizování postav a agitační plakátovost odpovídaly ideově revolučnímu patosu zobrazovaných historických událostí, zároveň vedly k antiiluzivnímu herectví výrazných tahů bez popisné drobnokresby (vlastně odpovídající principům plakátové grafiky).

⁴³⁶ „brechtovský herec ve své herecké postavě (vytvořené konkrétní neopakovatelnou tělesností) má možnost zcizováním hodnotit autorem vytvořenou dramatickou osobu, ale i svou hereckou postavu, vytvářenou sebou samým“ (Karlík, Josef: K některým otázkám herecké tvorby a techniky, in: Divadelní studie, DiV Janáčkova akademie múzických umění, Brno 1994, str. 19)

⁴³⁷ Z rozhovoru s Josefem Karlíkem, který se uskutečnil 6. 12. 2006)

„Je třeba dodat, že toto herecké zcizení (existuje i zcizení autorské!) je prováděno hereckými prostředky, tedy především tělesnými a motorickými – výraznou formou herecké metafory.“ (Karlík, Josef: K některým otázkám herecké tvorby a techniky, in: Divadelní studie, DiV Janáčkova akademie múzických umění, Brno 1994, str. 19)

První jízdní byla hereckou příležitostí hlavně pro Josefa Karlíka, jemuž byla svěřena dvojrole Vypravěče a Sysojeva. V brechtovském smyslu odpovídá vytvořená dvojrole Demonstrátorovi v Pouliční scéně, který z vyprávění volně přechází do demonstrační situací (nápodoby). Karlíkovi, jehož doménou jsou přechody ze situace do situace střihem, bez psychologických motivací, se dařilo s lehkostí a velkou invencí vystupovat ze situace Vypravěče, jenž se obracel přímo k publiku, do situací Sysojeva v jednotlivých epizodách.

Obdivuhodné jsou jeho přeměny, odehrávající se před divákovými očima, přeměny autorova tlumočníka, jemuž Vyšněvskij říká „naše svědomí, naše paměť, naše uvědomělost a naše srdce“, v postavu vojáka Sysojeva, člověka, který projde ve zkratce závrtným růstem od bitého, ustrašeného gardisty carského pluku, až po četaře Budonného První jízdní. ⁴³⁸

Vedle schopností proteovských proměn se v roli Vypravěče-Sysojeva uplatnil Karlíkův smysl pro styl a schopnost s ním vědomě pracovat. Karlíkova stylová kázeň umožnila přesné odlišení Sysojeva vypravujícího, evokujícího a Sysojeva prožívajícího a demonstrujícího události. Vedle toho zároveň smysl pro styl dovozoval Karlíkovi zaujetí postoje k zobrazované události:

Ve Vypravěči, orientovaném na diváka, měl herec sílu, která nezazněla falešně ani ve fortissimu a v poloze vložene agitační; v jednotlivých fázích Sysojeva, který z vydezírovaného carského vojáčka vyrůstá v sebevědomého rudého gardistu, pak dovedl pracovat úsporně, minimem detailů, využívaných s přesvědčivou intenzitou – aniž kdekoliv přešel od demonstrace do psychologického intimissima. ⁴³⁹

Totální kuropění (24. 6. 1961)

Hru *Totální kuropění* napsal Ludvík Kundera na podnět dramaturga Bořivoje Srby, který po svém nástupu do funkce šéfdramaturga činohry oslovil české básníky, aby pro Mahenovu činohru napsali hru a podpořili tak nové programové úsilí divadla. Kundera psal hru v době intenzivního překládání a studia Brechtových her. Odras Brechtova epického divadla je v *Totálním kuropění* zřetelný a Kunderou nezastíraný. Svou montážní skladbou se *Totální kuropění* přibližuje hře *Strach a bída Třetí říše*, užitím vyprávěcích pasáží, avizováním a oddělením songů od herní situace připomíná *Totální kuropění* mnohé prvky hry *Matka Kuráž a její děti*. Kundera od Brechta pochytil i patos strohé věty.

Jádrem hry je evokace válečných zážitků generace totálně nasazených do nacistického Německa. Ve hře se proto objevují dvě časové a prostorové roviny: Německo roku 1942 a Československo roku 1961. Evokování válečných událostí určuje základní princip hry – vyprávění. Hlavní postava Jiřího otevírá 2. obraz (Uvítání) epicky, jako citaci (demonstraci) minulé události. Její představitel, Otakar Dadák, se svou promluvou obracel přímo do publika:

Takhle
to začalo. Ale v hlavách těch chlapců,
jimiž jsme tehdy byli,
my, kterým je dnes kolem čtyřicítka,
usazoval se rmut, sotva vyšli
na mrazivý vzduch arbeidsamtu,
sotva je naložili do vlaků
jedoucích do neznáma. ⁴⁴⁰

⁴³⁸ Srna, Zdeněk: První jízdní v Mahenově činohře, Práce, Brno, 19. 5. 1961

⁴³⁹ Grossman, Jan: Herec a inscenační styl, Divadlo, 1962, č. 1, str. 36

⁴⁴⁰ Kundera, Ludvík: Totální kuropění (Divadlo o mnoha obrazech, s mnoha osobami a jedním jazzbandem), Orbis, Praha 1962, str. 11

Z dalších principů Brechtova epického divadla se v Kunderově hře objevuje vědomá práce se strukturou hry a přiznání Kunderova autorství. Publikovaný text *Totálního kuropění* napovídá, že herci inscenace tento princip přijali a rozvinuli v průběhu zkoušek:

Rudolf: Hájil jsi ovšem předem ztracenou věc.
 Jiří: To je moje záliba. Když se do toho zakousneš, tak z toho můžeš něco vydolovat. O tom je píseň. *(Pokyne hudbě)*
 Miloš: *(ho gestem zarazí)* To snad je trochu moc brzo! Dvě písně tak těsně vedle sebe!
 Jiří: *(pokrčí rameny)* Autor chce bourat konvenční tvary.
 Miloš: A my abychom ze zbouraného zase stavěli! No prosím, na nás to není. *(Jde s Rudolfem dozadu)*
 Jiří zpívá sám: Píseň o hájení ztracených pevností. ⁴⁴¹

Uvozující komentář v minulém čase předpokládá simultaneitu dvou herních prostorů. Ve 2. obraze stála postava Jiřího na předscéně a popisovala na scéně jednajícího Dolmeče. Vztah Jiřího k Dolmečovi je možné charakterizovat jako vztah demonstrujícího k demonstrovanému:

Jiří: Tohle byl takzvaný dolmeč, tlumočnick.
 Čech, který si zařídil živnost
 ze zprostředkování styků mezi nadřízenými
 a námi.
 Měl se dobře. ⁴⁴²

V 9. obraze (Rozprávka) se Kundera pokusil o prolnutí jeviště s hledištěm, o provokaci a aktivizaci diváka. Herci měli vyzvat publikum k diskusi:

Rudolf: *(Trochu rozpačitě)* Na tomto místě autor předepisuje takovou velice nepříjemnou věc, jakési smíšené divadlo se schůzí. Divadlo se mění v diskusní sál. Prý. Proto rozsvítili. Ale autor našťástí není přítomen, tak to snad odbudeme rychle. Je předepsáno, abych se zeptal – dokonce sugestivně! – co dosavadnímu průběhu hry říká generace o stupínek mladší. Tedy ti, kterým je dnes malounko přes dvacet – jako tehdy nám. *(Zrychlí tempo)* Hlásí se někdo? Jsou nějaké dotazy? *(Ještě rychleji, takřka bez pauzy)* Nikdo, tak tedy jedem dál. ⁴⁴³

Problematické na této pasáži je samotné předestření tématu. Kundera počítal s tím, že divák začne diskutovat na navržené téma. Pokus, rovněž inspirovaný Brechtem, se ovšem zdařit nemohl a v inscenaci nedařil. Kundera totiž opomněl fakt, že Brechtovo publikum již samo s tématem do divadlo přišlo a že toto publikum bylo politicky silně zaangažované a připravené diskutovat. ⁴⁴⁴

Z dalších brechtovských postupů je příkladné uvedení songu ve hře:

Jiří: *(věcně, s klidem)* I vyslechněte nyní píseň o veliké svini. Nikdo ji nezpíval, ale mnohému z nás bzučela v uchu skoro neustále. Dán, Francouz a Marie zpívají Píseň o veliké svini. ⁴⁴⁵

nebo využití vnitřního monologu, časových skoků ve vyprávění, nezastíraná stylová různorodost nebo možnost vrátit děj:

⁴⁴¹ Ibid., str. 33

⁴⁴² Ibid., str. 13

⁴⁴³ Ibid., str. 49 – 50

⁴⁴⁴ To se zvláště týkalo představení pro dělnické publikum, která byla hrána profesionálními i amatérskými herci.

⁴⁴⁵ Kundera, Ludvík: *Totální kuropění* (Divadlo o mnoha obrazech, s mnoha osobami a jedním jazzbandem), Orbis, Praha 1962, str. 56

Zdeněk: Jak už to vypadá, tak půjde asi těžko navěsit na to, co na tomto místě chceme říci, roucho nějakého přitažlivého děje. Dovolíte nám tedy, abychom prostě ř e k l i , co jsme tehdy cítili... Tak ještě jednou od začátku obrazu! ⁴⁴⁶

Přes všechny vyjmenované rysy epického divadla převládá ve hře lyrický tón básníka Kundery. Zvláště ve druhé polovině hry, kdy postava Jiřího stojí vedle dění a umožňuje autorovu sebereprojekci. Ludvík Kundera psal hru pro soubor, s nímž byl velmi dobře obeznámen. Věděl, že Jiřího bude hrát Otakar Dadák, talentovaný recitátor, který byl schopen poměrně zbytnělé lyrické pasáže transponovat do dramatické formy.

Totální kuropění se hrálo na takřka holém jevišti. Jedinými scénografickými prvky byly praktikáblly, bedny a trubková konstrukce naznačující místo děje. Dějiště bylo oznamováno nápisy. Jevištní prostor byl rozdělen na předscénu určenou pro komentáře, vnitřní monology nebo promluvu do publika, zpěv songů apod., hlavní prostor, ve kterém byly situace hrány, a prostor pro orchestr Gustava Broma. Stylovou různorodost hry dodržel režisér Sokolovský i v inscenaci.

Autor i režisér útočí na diváka mnoha způsoby. Žánry se na jevišti střídají. Je tu groteskní karikatura a také „statická“ pantomima, je tu holá reportážní scéna nebo jevištní ilustrace, ale i drama v kostce vedle estrádního výstupu. ⁴⁴⁷

Generační výpověď *Totálního kuropění* vedla ke kolektivnímu charakteru inscenace. Někteří z herců prošli stejnou zkušeností jako autor hry (ročníky narození 1920 – 1924). Jiní jim byli věkově blízcí. Skutečnost, že čtyřicetiletí herci v roce 1961 vyprávěli a hráli o své válečné zkušenosti totálně nasazených s dvacetiletým odstupem, vedla k historizaci událostí i zcizujícímu odstupu od postav.

V herectví některých představitelů si kritik Jan Grossman všimá civilního a věcného tónu, který vytvářel kontrapunkt nadsázce, expresi, vnějškové bohatosti projevu. U Dolmeče Rudolfa Jurdy jde o doplnění groteskní vypjatosti:

V dolmečovi z *Totálního kuropění* spolupracují opět oba póly. V základu charakterizace je zase jakási zrudná grotesknost, která okamžitě definuje kolaborantského pohůnka, ale grotesknost vedená v civilní poloze a jako by nenápadně. ⁴⁴⁸

U Jiřího Otakara Dadáka to bylo zniternění a zvěcnění lyrických pasáží:

Ale pro chórické monology – jimiž postava filosofa Jiřího umělecko vrcholí – má Dadák svoji zvláštní apelativnost: není postavena na exklamativnosti a zevním efektu, ale na prostotě, niterné civilnosti a cudné, snad i trochu plaché samozřejmosti. ⁴⁴⁹

Zcela jedinečným výkonem byla Šansoniérka Vlasty Fialové. Postavu psal Kundera přímo pro herečku, s vědomím její schopnosti střihem měnit výrazové polohy. Tímto talentem si byla Fialová blízká s Josefem Karlíkem. Na rozdíl od živelně komediálního a až dryáčnického Karlíka, uplatňovala Fialová více cit pro jevištní ironii, jemný nadhled a subtilnější kresbu, aniž by tlumila svůj bytostný temperament:

Důležitým rysem její hry je především schopnost ostré a lehce se střídající kresby, tedy schopnost kontrastu, kterým může Fialová postavu opravdu demonstrovat. Dalším rysem je pak technická suverenita a nenucenost, vypracovaná zejména v šansonech v osobitou apelativní formu. ⁴⁵⁰

⁴⁴⁶ Ibid., str. 81

⁴⁴⁷ B. M.: Podnět českého dramatu, Host do domu, 1961, č. 8, str. 376

⁴⁴⁸ Grossman, Jan: Herec a inscenační styl, Divadlo, 1962, č. 1, str. 38

⁴⁴⁹ Ibid., str. 38

⁴⁵⁰ Ibid., str. 36

Důležité bylo pro Fialovou i řemeslné vybavení – školila se v operním zpěvu u M. Řezníčkové, v mládí navštěvovala hodiny baletu I. Váni-Psoty. Ze souboru nejlépe ovládala jazzový, synkopový zpěv, což prokázala jak v *Totálním kuropění* (hudba J. Novák), tak v inscenacích s náročnými zpěvními party H. Eislera a P. Dessaua.

V *Totálním kuropění* vystoupila Fialová pouze v jediném obraze. Scéna znázorňovala nemocniční pokoj se třemi lůžky pro Jiřího, Šansoniérku a dítě. Nemocniční lůžka byla oddělena drátěnkovou stěnou, která tak vytvářela tři simultánní herní prostory. Fialová dále využívala předscény a zpěvu na mikrofon (další zvukový prostor). Tyto odlišné herní prostory a přechody z jednoho do druhého, stejně jako herní jednání jimi podmíněné Fialová opanovala s bravurou a udivující technickou jistotou.

Epické herectví umožnilo Fialové uplatnit všechny předpoklady jejího mnohostranného hereckého talentu a otevřelo cestu k postavám charakterním, vrstevnatým, vyžadujícím zapojení hereckého intelektu. Svůj vztah k epickému herectví a B. Brechtovi shrnula Fialová v rozhovoru s D. Zezulovou:

Mám-li se zabývat otázkou svého „hereckého výrazu“, řekla bych, že se mi dobře hrávalo v hrách Bertolta Brechta a dobře spolupracovalo s Evženem Sokolovským (mimo jiných). I když bylo v módě ztvárňovat brechtovské situace, přesto si myslím, že se zde šlo do hloubky, do důsledku a že se na brechtiádě naučil celý soubor. V těchto hrách jsem se cítila velmi dobře, protože se v nich zpívá; bylo to divadlo, které mně osobně vyhovovalo. „Zcizovacího efektu“ jsem se nebála, „vystoupením“ jsem sdělila myšlenku autora, řekla jsem dvě – tři věty, znovu jsem do hry vstoupila a hrála dál. A právě zde mi byla dána větší příležitost dostat s k charakternějším rolím.⁴⁵¹

Postavou Šansoniérky se Fialová definitivně postavila po bok svých kolegů Josefa Karlíka a Rudolfa Jurdy. Všichni tři reprezentují osobité projevy epického herectví jak v souboru Mahenovy činohry, tak v kontextu českého herectví šedesátých let.

Třetí inscenace Brechta *Kulatolebí a špičatolebí* z počátku roku 1963 neznamenal výraznější posun v uplatňování principů epického herectví. Z herců zaujalo trio Karlík, Fialová, Jurda. Zajímavým pokusem byla následující inscenace Kunderova *Korzára* (14. 4. 1963). Samotné rozlomení hry na dvě části podmiňovalo dvojí pohled na jednání postav. V první polovině autor sleduje v postavě Korzára životní osudy Jiřího Mahena. V druhé polovině tytéž situace nahlíží z brechtovské perspektivy. Kundera hledal jiné východisko situací vyprovokován faktem Mahenovy sebevraždy. V druhé polovině se proto ptá: Co by se stalo, kdyby se Mahen v určitých situacích zachoval jinak? Co by se stalo, kdyby v těchto situacích jednal Mahen jako Brecht?

Korzár: Našel jsem si novou rovinu. Místo rozčilování a hysterie sbírám fakta. Náruživě.⁴⁵²

Ono „kdyby“ vytváří model hry na... Zároveň se Kundera pokusil prostředky dramatické hry otevřít otázku jednání člověka a vztahu člověka ke společnosti.

Inscenace neměla odezvu Kunderova dramatického debutu. Domnívám se, že hra postrádá závěr, rekapitulaci východisek. Kundera dospěl tímto pokusem k závěru, že i v případě, že by Mahen šel cestou Brechta, dospěl by k neřešitelnému konfliktu. Kundera například zjistil, že být lstivý není řešením. Tuto odpověď ale hra nedává explicitně. Ani nemohla dát, neboť Kundera v ní absorboval zkušenost intelektuála v totalitním režimu, a právě tato zkušenost je v textu nedorečená. Hra znovu upozorňuje na problém insce-

⁴⁵¹ Fialová, Vlasta: Rozhovor, který s herečkou vedla D. Zezulová; in: Zezulová, Dana: Herečka Vlasta Fialová, Filozofická fakulta Univerzity J. Ev. Purkyně v Brně, Brno 1977, str. 12

⁴⁵² Kundera, Ludvík: *Korzár*, DILIA, Praha 1963, str. 71

nování brechtovské (a politicky angažované) dramatiky v poválečném Československu. Korzárovo vyhlášení listivého boje protivníkovi vychází z Brechtova postoje, který vyjádřil ve stati Pět potíží při psaní pravdy:

Korzár: Co já? Mám se vzdát chleba, jen abych vám poskytl ušlechtilé gesto? Ostatně důvěrně: ne-upřete mi snad právo na lest? Je to boj, ne? A v boji ...
(K publiku)
Je moudré nastavit nepříteli hrdlo?
Kousni si, jsem hrdina!
Je moudré vzdorovat ještě před bojem?
Nebo je lepší přijmout protivníkova pravidla boje a udolat ho jeho vlastními prostředky? ⁴⁵³

V totalitní společnosti je ale toto východisko absurdní. Koneckonců Brechtova vlastní zkušenost po berlínských událostech v roce 1953 to jen potvrzuje.

V inscenaci opět excelovali Karlík s Fialovou, kteří ve hře představovali několik postav:

Josef Karlík vytvořil znamenitou hereckou zkratku postavy Muže s buřinkou, ředitele cukrovaru, poslance, náčelníka gangsterů, koncipienta, šéfredaktora, žoviálního pána, vlídného radu, generálního radu, tajného radu a člena vysoké komise. /.../ Všech jedenáct postav byl v podstatě proměněný komentátor. /.../ Plynule přecházel z role Komentátora do role právě vytvářené. Doslova se vyžíval ve svém komediantství. Měnil hlas, tón a způsob řeči, chůzi, držení těla a precizně pracoval s charakteristickou rekvizitou. Plynule a logicky vpadával a vypadával z role do role. ⁴⁵⁴

Záporné role Karlíkovy dominovaly hře stejně jako oproštěný, v mnoha detailech velmi zajímavý řez profilem „ženy“ v podání Vlasty Fialové, která dovedla jít výš také v songu a stává se osobitou představitelkou Kunderových žen. ⁴⁵⁵

Matka Kuráž a její děti (16. 5. 1964)

Další hereckou příležitostí byla pro Vlastu Fialovou Anna Fierlingerová v Hynštově inscenaci *Matka Kuráž a její děti*. Fialové tehdy bylo pouhých třicet šest let. Charakteristické pro brněnskou inscenaci *Matky Kuráže* bylo hledání aktuálního smyslu hry. Miloš Hynšt tak překonal retrospektivní povahu inscenací počátečního období, za kterou byla Mahenova činohra kritizována (Jan Grossman). Markytánka Kuráž nebyla v této inscenaci příkladem člověka, který parazituje na válce a přitom se domnívá, že nad ní vyzraje, ale příkladem člověka, který se „konformuje se silou, o níž ví, že je nespravedlivá“. ⁴⁵⁶ Hynšt v programu k inscenaci přirovnává životní cestu konformní a přízřusobivé markytánky k cestě v kruhu. Morální apel inscenace se přesunul k tématu pasivního a aktivního vztahu člověka ke společnosti, ve které žije, a odpovědnosti za ni. Postava Kuráže byla demonstrací zmarnění a kapitulace lidství. Hynšt zde naplňoval Brechtovu tezi o možnosti zobrazení současného světa pouze jako změnitelného. V knize *Kapitoly proti dogmatu* o hercově občanské angažovanosti M. Hynšt píše:

Diderotův herec z pozice odstupující od postavy tuto postavu co nejvěrněji napodobil, zatím co herec Brechtův vytvářel z odstupující postavy metaforickou, jíž chtěl vypovídat o světě a aktivně jej přetvářet. Musel být proto názorově vyhraněnou a citově zaangažovanou osobností, nikoli nezúčastněným napodobitelem, strojem na mechanické předvádění typů a lidí. Epickému divadlu nejde o likvidaci emotivní složky divadelního působení, ale jde mu o prožitky nové kvality. Herec může, ba musí prožívat, ale ne jako postava hry, ale jako občan, který tuto postavu předvádí. ⁴⁵⁷

⁴⁵³ Ibid., str. 82

⁴⁵⁴ Nykodýmová, Zdenka: Zasloužilý umělec JOSEF KARLÍK, Filosofická fakulta Univerzity J. E. Purkyně, Brno 1983, str. 35

⁴⁵⁵ Pazourek, Vladimír, Svobodné slovo, Brno, 19. 4. 1963

⁴⁵⁶ Program k inscenaci *Matka Kuráž a její děti*, Mahenovo divadlo – Státní divadlo Brno, 16. 5. 1964

⁴⁵⁷ Hynšt, Miloš: *Kapitoly proti dogmatu*, Šimon Ryšavý, Brno 2002, str. 67 – 68

V inscenačním řešení se Hynšt v mnohém držel berlínského modelu. Obdobné je použití vozu, rekvizit nebo kostýmů. Mladší herecké obsazení vyžadovalo a zároveň umožňovalo použití líčené masky. Herci měli podmalované oči, v závěrečných scénách bylo silným líčením naznačeno Kurážino stáří. Maska ovšem nebyla realistická a nevedla herce k herectví realistické věrohodnosti.

Z fotografií inscenace je zřetelné, že Hynšt pracoval s prostorovou simultaneitou, kterou tato hra vyžaduje. Dbal o oddělenost jednotlivých herních prostorů a o dodržování dostatečné distance mezi postavami, která umožňuje v epickém herectví zdůraznění vztahu.

Hynšt rovněž dodržel některé prvky epického herectví, známé z berlínské inscenace. Zvláště nápadné je to u vyprávěcího gesta jako paralelní herní činnosti.

Těžištěm stylově velmi čisté inscenace byl herecký výkon Vlasty Fialové. Pro markytkánku volila Fialová tvrdý, ostrý tón, pepný humor a prostořekost. Kritiky hovoří o rozvinuté pohybové složce jejího hereckého výkonu, bohužel bez přesnější specifikace. Nejvíce si recenzenti všimají výrazové bohatosti jejího projevu a schopnosti plynule přecházet od mluveného slova k songům:

Fialová je pro tuto roli ideálně disponována; ovládla celou škálu bohaté, mnohostrunné postavy – její břitkou hubatost, krutě pravdivé dílčí poznání světa, bolestnou deziluzi (v mistrovské scéně o „veliké kapitulaci“), hluboký mateřský cit, ať se projevuje v radosti se shledání se synem Eilifem či v utajeném žalu nad mrtvým tělem mladšího Švejcara.⁴⁵⁸

Zcela výjimečná mezi českými herci byla schopnost Fialové reflektovat svou práci na inscenaci. V několika málo rozhovorech se herečka podělila se svou zkušeností, a to nám dnes umožňuje nahlédnout do zcela konkrétní problematiky epického herectví a práce se zcizujícím efektem. Tyto rozhovory jsou o to cennější, že Fialová byla vyznavačkou Brechta a jeho poetiky a nezatěžovala se apriorními úsudky a předsudky. Na otázku redaktorky brněnské *Rovnosti*, co bylo pro ni při studiu role nejobtížnější, herečka v roce 1964 odpověděla:

To byly Dessauovy songy; jsou hodně těžké. Četla jsem od svědků, kteří viděli Brechta pracovat, jak se sama Weigelová utkávala s Dessauem, odmítala songy zpívat, nakonec se je ovšem musela naučit. Dostávala jsem se do rozporu, kdy při songu z postavy vystupovat, kdy v ní zůstat. Třeba obraz o Velké kapitulaci, jehož vyvrcholením je song, musí být součástí postavy. Další úskalí – a nevím, zda jsem se mu vyhnula – bylo srozumitelně vyjádřit švejkovinu Kuráže tam, kde se za zdánlivě vážným projevem skrývá ironizování životních hodnot. Její promluvy jsou psány básnickým jazykem, ona nemluví ani čistým slangem, všechno je naznačeno sem tam v nějakém slovíčku... Obtížné bylo skloubit promluvy textu s fyzickou akcí Kuráže, která věčně pracuje, věčně je v činnosti.⁴⁵⁹

Vyvrcholením a zároveň i překročením brechtovské linie repertoáru Mahenovy činohry byla v následující sezóně inscenace Weissova *Pronásledování a zavraždění Jeana-Paula Marata* (21. 5. 1965) v režii Evžena Sokolovského. V této době, oproti předchozímu rigidnějšímu období, už pronikají do inscenační tvorby divadla nové impulsy a inspirace. Díky Janu Kopeckému se například Sokolovský seznámil s Artaudovým divadlem krutosti, politický program se v dramaturgii rozšiřuje o modelové hry západoevropských dramatiků, divadlo se důsledně vrací k burianovským impulsům v oblasti lidového barokního divadla. Silněji v inscenacích zaznívají témata absurdity a odcizení.

Toto dramaturgicko-inscenační rozšíření však nevedlo k popření principů epického divadla, které Mahenova činohra sledovala od roku 1959. Epické herectví, byť třeba jen ve vyprávěcím monologu nebo

⁴⁵⁸ Vlašín, Štěpán: Matka Kuráž v Mahenově činohře, *Rovnost*, 21. 5. 1964

⁴⁵⁹ Rozhovor s V. Fialovou (zaznamenala Sylva Bartůšková), *Rovnost*, 12. 7. 1964

skrže rámcující postavu Vyvolavače či Opovědníka, zůstalo základním rysem herectví souboru v šedesátých letech a jeho vliv dokládá režisér Pavel Hradil ještě v sedmdesátých letech, kdy se výrazně proměnila dramaturgie divadla.

V dochovaném krátkém filmovém dokumentu inscenace *Pronásledování a zavraždění Jean-Paula Marata* je brechtovská lekce patrná u Rudolfa Jurdy v roli markýze de Sade ve 21. scéně (Sade pod karabáčem). Stylově nejvýraznějším výkonem této inscenace byl Vyvolavač Miroslava Částka. Tato postava vytvářela jednu z variant divadla na divadle. Sokolovský skrže ni akcentoval rysy primitivně lidového divadla. Rámcující postava Vyvolavače měla rovněž některé rysy brechtovského demonstrátora a komentátora dění. Miroslav Částeck jako Vyvolavač:

vždy v případě potřeby vyskočil nejkratší cestou na hlavní pódium. Jinak byly jeho výstupy často situovány na proscénium do blízkosti rampy, aby se odtud mohl obracet přímo k divákům. Vyvolavač byl v podstatě duší celého představení, proto mu Sokolovský udělil výsadu kdykoliv jej přerušit. Tak se stalo v 19. obraze „Agitace Jacquese Rouxe“, kdy na Rouxův úvodní monolog rozhořčeně reagoval Coulmier se ženou, což Vyvolavač přerušil pronikavým zahvízdnutím, po němž všichni na jevišti strnuli ve „štronsu“, po Vyvolavačově komentáři a opětovném zahvízdnutí se dali znovu do pohybu.⁴⁶⁰

Podobný princip využití rámcující postavy Opovědníka můžeme nalézt v inscenaci *Komedie o umučení a slavném vzkříšení Pána a Spasitele našeho Ježíše Krista* (28. 11. 1965) a v *Komedii o Anežce, královně sicilíánské* (21. 12. 1966), obě v režii E. Sokolovského.

V *Komedii o umučení* inscenační tým zúročil zkušenosti z předchozí práce na inscenaci *Kavkazského křídového kruhu*, ve které rámcuje hlavní děj postava Zpěváka (Arkadi Čchejdze).⁴⁶¹ Opovědník Zdeňka Kampfa se pohyboval po celém prostoru divadla, včetně foyer a chodby divadla. Byl kostýmován jako venkovský učitel, písmák, který se zpravidla v historii podílel na pořádání lidových představení jako hlavní podněcovatel a organizátor. Tímto směrem byl rozšířen i skromný part Opovědníka o řadu dalších funkcí, které v knižním vydání hry popsal dramaturg Bořivoj Srba:

V naší inscenaci však Opovědník krom toho, že uváděl jednotlivé dějové sekvence a napomáhal svými promluvy charakterizovat situaci nebo postavu, někdy i prostředí, plnil i některé funkce, které vyplynuly z koncepce představení a které neměly v textu vlastně oporu. Náš Opovědník nejenom hru uváděl a končil a průběžně komentoval, nýbrž v úloze režiséra, inspicienta, rekvizitáře a herce lidových pašijových her z anno dazumal vystupoval jako organizátor celého představení, který vykonává všechno, co zájem inscenace v tu kterou chvíli vyžaduje, od její celkové organizace až po zástoj v rolích, pro než se již v souboru nenalezlo vhodných představitelů. Tato funkce Opovědníka neobyčejně vzrostla; Opovědník se stal hybným duchem představení. Především skrže něj režisér divadelně ozvlášťoval předváděný děj, poukazoval na to, že vše, co se na jevišti děje, je vlastně divadlem na druhou, že diváci přihlížejí představení lidového divadla z počátku 19. století.⁴⁶²

Postava Opovědníka v druhé z lidových her českého baroka, v *Komedii o Anežce*, byla „stylizována do úlohy pouťového vyvolavače majícího dar příznačné výřečnosti“.⁴⁶³ Sokolovský v inscenaci modifikoval rámcující postavu sobě blízkému pojetí jarmareční teatrálnosti a atraktivnosti.

Ve všech zmíněných postavách (Vyvolavač, Opovědníci) se nutně muselo uplatnit herectví výrazného tělového a orálního gesta, herectví, které se snaží na sebe strhnout pozornost a které komentuje jevištní iluzi. Herectví, ve kterém se zároveň uplatňovala gesta a intonace vedoucí k didaktické názornosti.

⁴⁶⁰ Kovářová, Klára: Weissův MARAT/SADE v inscenaci Evžena Sokolovského v Mahenově činohře, Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity, Masarykova univerzita v Brně, Brno 2004, str. 107

⁴⁶¹ Opovědník v *Komedii o umučení* mimo jiné četl z knihy, jak dokládá filmová ukázka inscenace.

⁴⁶² Srba, Bořivoj; in: *Komedie o umučení a slavném vzkříšení Pána a Spasitele našeho Ježíše Krista*, Z podkrkonošských her českého lidu pro dnešní jeviště připravil Jan Kopecký (Rozbor inscenace Státního divadla v Brně), Divadelní ústav, Praha 1968, str. 20

⁴⁶³ Rumlenová, Miroslava: Zpracování a úpravy lidových her na jevišti Mahenovy činohry a uplatnění jejich principů v Divadle na provázku, Filozofická fakulta Univerzity J. E. Purkyně, Brno 1984, str. 66

Tyto postavy situoval Sokolovský na pomezí jeviště a hlediště, jako komunikační most mezi jevištním zobrazením a divákem. Jako ztělesnění principu rampy, která podtrhuje umělost divadelní tvorby. Vvolávač a Opovědníci se obraceli do publika, komentovali a vysvětlovali děj.

Play Strindberg (3. 12. 1969)

Vrcholným projevem epického herectví Mahenovy činohry a v mnohém ohledu symbolickým ukončením slavné éry tohoto divadla byla inscenace Dürrenmattovy hry *Play Strindberg* v režii Miloše Hynšta. Na inscenaci se sešlo trio brechtovských herců Fialová, Jurda a Karlík, kteří pomáhali prosazovat nový umělecký názor činohry od samých počátků na přelomu padesátých a šedesátých let.

Původně měla být inscenace realizována jako experiment ve zkušebně na Veveří.⁴⁶⁴ Nakonec se uskutečnila v Mahenově divadle, kde jí byl prostor přizpůsoben. Boxerský ring, do kterého Hynšt hru situoval, byl vybudovaný nad orchestřištěm. Diváci ring obklopovali ze všech stran, část seděla na jevišti. Herci tak byli nuceni hrát na všechny strany ringu.

Hynštem nalezený inscenační klíč, stylizace hry podle pravidel boxerského zápasu, se setkal s Dürrenmattovým principem hry na Strindberga. Zároveň umožňoval využití epického divadla tak, jak je Brecht uplatnil např. v inscenaci *Antigony*:

Technický personál stylizuje do rolí trenérů, ringových služeb, pořadatelů apod. a umísťuje ho i s rekvizitami kolem ringu. V přestávkách mezi jednotlivými koly technika v intencích své stylizace připravuje ring pro další dění, herci se upravují a osvěžují, domlouvají s „trenéry“ na dalším postupu atd. Na počátku kola zaujímají strnulý výchozí postoj, který úderem gongu rozehrávají, na konci kola s úderem gongu okamžitě „vypadávají“ z role. Navozuje se tak atmosféra sportovního zápasu ve sportovní aréně, nic se nepředstírá, hraje se divadlo.⁴⁶⁵

Stylizace do zápasníků boxu a zápasnické postoje herců modelovaly vnitřní vztahy postav bez upadání do psychologického herectví. Herci pohybem akcí naznačovali průběh slovního zápasu. Padali do provazů po slovních (nikoliv pěstních) knock-outech. Konkrétní a reálné pohyby byly zároveň metaforickým znakem psychické reakce postavy.

Na konci šedesátých let Fialová, Jurda a Karlík ovládali principy antiiluzivního herectví a byli schopni „výrazovou zkratkou vyjádřit složité duševní procesy, třeba i ‚navodit atmosféru‘, a stejně rychle a přirozeně tento stav zrušit, negovat“.⁴⁶⁶ Karlíkům Edgar, Fialové Alice a Jurdům Kurt představovali tři ostře vyhraněné i vzájemně se doplňující typy. Zároveň každý z herců představoval jednu z podob epického herectví Mahenovy činohry. Příkladné bylo Karlíkovo „vypadávání“ z role, Fialové umění kontrastu a Jurdům ironický nadhled nad postavou.⁴⁶⁷

Ojedinělé postavení herectví Rudolfa Jurdy, Vlasty Fialové a Josefa Karlíka v kontextu českého herectví šedesátých let je dodnes nedoceněné. Jedním z důvodů bylo omezení divácké obce na brněnské prostředí. Na rozdíl od svých pražských kolegů neměli tito herci možnost vstoupit do širšího povědomí v televizních pořadech. Je však otázka, zda by byl výrazně gestický a teatralizovaný herecký projev slučitelný s televizním civilismem. Nebo zda tímto omezením nebyli brněnští herci ochráněni před devalvujícím vlivem televizního média. V následujícím vývoji se z českého herectví, právě vlivem televizní intimnos-

⁴⁶⁴ Zamýšlená experimentální scéna Mahenovy činohry se měla jmenovat Cirkus Múz. (Hynšt, Miloš: Brněnské divadelní bojovnictví 1959 – 1971 /Vzpomínky a dokumenty/, Janáčkova akademie múzických umění, Brno 1996, str. 118)

⁴⁶⁵ Hornák, Kamil: Ring volný!, Divadelní noviny, 14. 1. 1970

⁴⁶⁶ Míp: Play Strindberg, Host do domu, 1970, č. 3

⁴⁶⁷ Hornák, Kamil: Ring volný!, Divadelní noviny, 14. 1. 1970

ti, vytratily smysl pro styl a žánr a výrazný gestický projev. Výrazové prostředky mnohých herců se ztenčily na minimum a jejich herectví zcivilnělo na pověstnou „televizní šed“.

Programové přiklonění brněnské činohry k antiulizivnímu herectví na přelomu padesátých a šedesátých let můžeme dnes reinterpretovat jako programové přiklonění k herectví specificky divadelnímu. Stejně tak je možné je považovat za obranu specifiky divadla, předjímající divadelní vývoj v druhé polovině 20. století.

Brněnští herci jsou v českém kontextu ojedinejší i schopností reflektovat herectví jako svébytnou tvorbu se specifickými zákonitostmi.⁴⁶⁸ Nabourávají tak jedno z nejtrapnějších klišé české divadelní kultury, totiž názor, že herec nemusí nebo dokonce nemá přemýšlet. Příležitostné úvahy Vlasty Fialové, Rudolfa Jurdy a publikované texty Josefa Karlíka (habilitační a profesorská přednáška na JAMU z počátků devadesátých let) umožňují vhled do problematiky epického herectví. Tématicky stejně zaměřené úvahy divadelních teoretiků zpravidla vykazují fatální absenci herecké zkušenosti a mohou být v mnohém zavádějící. Reflexe brněnských herců můžeme chápat i jako jejich poučenou korekci.

⁴⁶⁸ Ta byla pravděpodobně podmíněna pedagogickým působením na brněnské JAMU v šedesátých letech.

hnutí takzvaných malých jevištních forem

V druhé polovině padesátých let se začalo formovat hnutí, které zasáhlo do divadelního vývoje v celém tehdejší Československu. Ovlivnilo jednu divadelní generaci, podmínilo další směřování oficiálních divadel a vneslo do divadelního života nové principy. Od samého počátku existence tohoto hnutí se pro něj nepodařilo nalézt přesně vymezující a uspokojující název. Používají se pro něj názvy *divadla malých forem* nebo *malé jevištní formy*. Před tato sousloví řada teatrologů dodnes klade pomocnou zkratku tzv. nebo dává termíny do uvozovek. Důvod se nenachází v neschopnosti teatrologů toto hnutí pojmově uchopit. Vyplyvá z jeho rozmanitosti a tato rozmanitost plyne ze základního rysu hnutí. Šlo totiž převážně o divadla autorská a autorův typ určoval podobu toho kterého divadla.⁴⁶⁹ I tak ovšem lze divadla tohoto hnutí a jejich jednotlivé projevy specifikovat a epické postupy v nich mají své nezastupitelné místo.

V době, kdy vznik nového divadelního souboru byl buď takřka nemožný, nebo velmi obtížný, nacházela tato divadla útočiště v malých sálech, bývalých skladištích a vinárnách, agitačních střediscích a dalších nedivadelních prostorech. Divadla malých forem zcela rezignovala na technické vybavení standardního jevištního prostoru a spokojila se s nevelkými pódii. Již od samého počátku byla tudíž předurčena k využití antiiluzivních postupů.⁴⁷⁰

Ačkoliv nástup divadel malých forem byl nenadálý a spontánní, u mnohých představitelů hnutí můžeme vysledovat inspirátory z řad české avantgardy. Svou ojedinělou a inspirativní roli sehrála u většiny tvůrců vůdčí dvojice Osvobozeného divadla Jiří Voskovec a Jan Werich. S představou vytvoření podobné klaunské dvojice oslovil v roce 1957 např. Jiří Suchý Ivana Vyskočila pro vystoupení v Redutě. Broumovské Kladivadlo nebo brněnské Divadlo poezie X 59 se vyznávají z inspirace burianovské, brněnská Ikska dokonce svým pojmenováním, kde číslice 59 určovala sezónu podobně jako kdysi Burianovo D 34. Ivan Vyskočil připomíná svou diváckou zkušenost ve válečném Větrníku. V Divadle Na zábradlí a později v Redutě v šedesátých letech uvažuje a pokouší se o spolupráci s Josefem Šmídou.⁴⁷¹

Bezprostředně před nástupem divadel malých forem, v průběhu padesátých let, byla hlavním prosazovaným a povolovaným zábavným žánrem estráda podle ruského vzoru. První amatérské estrádní skupiny vznikaly ve vojenských útvech a podílely se významně na umělecké činnosti armády, dále pak

⁴⁶⁹ „Vyplyvá přímo z povahy věci, že podoba tzv. malých divadel je v míře větší než je tomu u jiných divadelních útvarů modelována osobnostmi svých tvůrců.“ (Poledňák, Ivan; in: VI. Divadelní přehlídka a seminář – Karlovy Vary 1963, Svaz československých divadelních a filmových umělců, Praha 1964, str. 115)

⁴⁷⁰ Tento fakt je pochopitelně nutné spojovat i s nechuť mladých tvůrců ke zbytnělé iluzivnosti oficiálních scén, stejně jako s prvními vystoupeními představitelů tohoto hnutí v pražské Redutě v roce 1958, které další jeho projevy inspirovaly. O situaci na oficiálních scénách v době vzniku hnutí hovořil na divadelní přehlídce v Karlových Varech v roce 1963 Karel Kraus: „Scéna Na zábradlí vznikla v době, kdy kamenná divadla se v dramaturgických plánech ještě oháněla tvrzením, že Molièrovy komedie poučeně odrážejí zejména třídní boje ve Francii sedmnáctého století. V době, kdy mládí reprezentoval na naší první scéně Čapkův Loupežník (Karel Höger), nucený bloudit za svou Mimi v hektarech plátěného lesa. V době, kdy se pro nás pod jmény Arthura Millera, Tennessee Williamse, Ionesca nebo Dürrenmatta skrýval Zlý ve svých romantických a nejobmyslnějších podobách. Zásada aktuálnosti a společenské angažovanosti dramatického umění byla narušena rozpor mezi vykazovanou ideovostí repertoáru stálých scén a jeho skutečným dopadem na diváka.“ (Kraus, Karel; in: VI. Divadelní přehlídka a seminář – Karlovy Vary 1963, Svaz československých divadelních a filmových umělců, Praha 1964, str. 164)

⁴⁷¹ „Ivan Vyskočil Josefa Šmídu znal a znal i některé válečné a poválečné inscenace Větrníku. Jako třináctiletého ho do salonu U Topičů přivedl jeho starší bratranec. Ivan Vyskočil viděl inscenace J. Š. Kubína – J. Šmídy Přidte pobejt, Schulzův Peníz z noclehárny a Brdečkova Limonádového Joea. / . . . / Když se stal uměleckým šéfem Divadla Na zábradlí, pokoušel se navázat kontakt s Josefem Šmídou a s výtvarníkem Oldřichem Vymazalem, o jehož spolupráci měl eminentní zájem. Nikdy se to však nepodařilo.“ (Hedbávný, Zdeněk: Divadlo Větrník, Panorama, Praha 1988, str. 181)

v souborech LUT – Lidové umělecké tvořivosti. Skrze ně se prvky estrády, např. žánrová pestrost nebo postava konferenciéra, který bezprostředně komunikuje s diváky, později promítly do podoby divadelních projevů hnutí. Nezůstávaly v nich jako rezidua, ale prosazovaly se spíše v okamžicích autorské vyčerpanosti souborů v polovině šedesátých let (ostravské Divadlo pod okapem). Mnohé z divadel vznikly z ochotnických spolků, často při středních a vysokých školách, přerodem v divadla autorská.

Určujícím datem a místem vzniku hnutí je pražská Reduta na počátku roku 1958.⁴⁷² Tehdy autorská dvojice Ivana Vyskočila a Jiřího Suchého začala pravidelně vystupovat v Redutě s text-appealovými pořady. V podtitulu prvního text-appealu *O lidském trablů čili Nálady blues* připsali autoři: „jak nazýváme náš pokus o literární kabaret“.⁴⁷³ Rys literárního kabaretu pořad nesl. Střídaly se v něm pasáže mluvené s hudebními. Pořad měl jednotné téma, ke kterému se Suchý s Vyskočilem vyjadřovali, ale jinak neměl pevnější stavbu, postrádal dějovou osnovu. Nadto měl ovšem text-appeal některé rysy, které ho pevně situují do konce padesátých let dvacátého století.

Hudebně je text-appeal spjat jednak s klubovým jazzem a jeho improvizacemi. Okrajově je však spjat i s nastupující vlnou rock'n'rollu.⁴⁷⁴ Dalším z rysů, kterým text-appeal překračuje úzké hranice kabaretu a který ho vřazuje do širšího literárního kontextu padesátých a šedesátých let, je důraz na experimentaci. Tu do text-appealu vnesl předně Ivan Vyskočil. Řadu jeho povídek můžeme zjednodušeně chápat jako epické útvary. Podstatná ale pro ně byla záměrná nedopracovanost, potřeba vytváření variant za účasti a ve spolupráci s publikem:

Charakter neopakovatelnosti, improvizovanosti dávala text-appealům právě aktivní účast obecnstva i účinkujících. Každý večer byl ve svých částech, v pohledech i v celku důkladně připraven. Ovšem nebyl secvičen jako divadelní představení. Neboť nebyl představením, ale rozhovorem.⁴⁷⁵

Podle svědectví Ivana Vyskočila bylo v období od 15. ledna do 30. června 1958 „vedeno asi čtyřicet text-appealů, osm Plentuchů a čtyřikrát předčítání z deníku Jindřicha VIII. s písničkami, nazvané šest žen“.⁴⁷⁶ Během tohoto období napsal Vyskočil přes sto textů. Při prvních třech vystoupeních v Redutě, již v roce 1957, Vyskočil své příběhy říkal z paměti, vymýšlel si je a domýšlel za účasti diváků. Teprve zásahem cenzora byl donucen texty předem zapisovat, aby umožnil jejich schválení cenzorským dozorem.

Text-appealové pořady založily tradici autorského divadla a autorského herectví. Suchý-básník a textař a Vyskočil-vypravěč a přednášeč byli výhradními autory text-appealů v Redutě. Znakem autorského divadla je ztotožnění autora textu s jeho interpretem. V Redutě a jí inspirovaných divadlech vystupovali herci se svými texty – povídkami, scénkami, básničkami a písničkami. Řada divadel tohoto hnutí byla dlouhodobě kritizována pro nedostatečnost interpretačních a technických dovedností. Vždy však kritici vyzdvihovali schopnost divadel přinášet osobní sdělení a osobní výpověď.

Prvek autorství podmínil proměnu v chápání vztahu jeviště a hlediště. Nešlo jen o to, že do zdecimované dramaturgie padesátých let byla nejmladší generací vnesena osobní a současná témata. Pro autorství a autorské sdělení je podstatné autorovo ručení za sdělované. Etická závaznost autora vůči vlastnímu textu, kterým autor svědčí o sobě a o světě.⁴⁷⁷ Tato zásadní proměna vztahu ke sdělovanému textu a divákovi vyvolala spontánní zájem mladého publika o nově vznikající divadla.

⁴⁷² První odborná publikace zabývající se divadly malých forem nese výmluvný název *Začalo to Redutou*.

⁴⁷³ Vyskočil, Ivan: Jak to všechno začalo REDUTA TEXT-APPEAL TEXT-APPEALY; in: *Začalo to Redutou*, Orbis, Praha 1964, str.9

⁴⁷⁴ Jiří Suchý byl jedním z prvních interpretů rock'n'rollu již v předredutovém období, když hrál se skupinou Akord klub: „V tu dobu vystupoval se skupinou Akord klub a hráli muziku, která právě letěla, blues a rock'n'roll.“ (Vyskočil, Ivan: *O text-appealech v Redutě*; in: Vyskočil, Ivan: *Vždyť přece lézat je snadné*, Bookman, Praha 2006, str. 259)

⁴⁷⁵ Vyskočil, Ivan: Jak to všechno začalo REDUTA TEXT-APPEAL TEXT-APPEALY; in: *Začalo to Redutou*, Orbis, Praha 1964, str.11

⁴⁷⁶ *Ibid.*, str. 10

⁴⁷⁷ „Postihuje přece jenom tehdejší společný trend divadelního umění – posun k faktu, k autenticitě, k osobní odpovědnosti autora za to, co říká.“ (Císař, Jan: *Divadla, která našla svou dobu*, Orbis, Praha 1966, str. 79)

S autorstvím textu se pojí i v té době vzniklý pojem apelativnosti, respektive appealu. Vznikl pochopitelně ze slovního spojení sex-appeal a ve spojení se slovem text si měl appeal ponechat svou provokativní dráždivost a vyzývavost ke vzájemnému kontaktu. Apelativnost definovala nový vztah mezi jevištěm a hledištěm:

Zkušenost appealu, výzvy a otevřenosti ke spolupracovníkům a divákům, kdy představení přestává být jen předem připravenou „konstantou“ a stává se aktuálním procesem tvorby, dialogem v psychologickém a filosofickém smyslu slova. ⁴⁷⁸

V Redutě se rodící apelativnost je zároveň jednou z variant angažovaného vztahu divadelního tvůrce ke světu. Angažovanost divadel malých forem v totalitním Československu byla více obranou. Obranou lidství, tvořivosti a svobody. Do zorného úhlu tvůrců se dostávají projevy začínající konzumní společnosti, ztechničtění a zmechaničtění moderního člověka, jeho odcizení, životní klišé a životní masky.

Na konci roku 1958 zahajují Vyskočil se Suchým svou činnost v nově vzniklém Divadle Na zábradlí, které nabízelo standardní, byť opět velmi malý jevištní prostor. S přechodem do jiného prostoru se proměnila skladba pořadů blíže k revue a divadelní hře. Prvky společného setkávání účinkujících s diváky a autorského divadla si ale jejich představení podržela a stala se tak základním rysem nejen tohoto divadla, ale i všech dalších, která na Redutu v Praze i v mimopražských regionech navazovala.

Podstatným faktem divadel malých forem v období od roku 1958 zhruba do roku 1968 je důraz na slovní sdělení. Ať už se jednalo o písňové texty, básničky, scénky nebo povídky, slovo vždy převažovalo nad vizuální, případně pohybovou stránkou. ⁴⁷⁹

Přitom malá jeviště umožňovala jen omezenou prezentaci textů. V repertoáru malých divadel proto takřka chybí větší dramatická plocha a díky prostorovému omezení se prosazuje vyprávění a komentář situace. Jan Císař o divadlech malých forem napsal:

nezačínala od dramatu. Na prvních večerech v Redutě znělo mluvené slovo z jeviště v podobě povídky./.../ Povídkce – většinou ji četli jejich autoři – dovedl vtisknout ráz osobní zpovědi, vyjadřoval jí sám sebe. O této kvalitě malých divadel se napsalo a řeklo hodně. Byla ovšem vykládána především jeho kvalita myšlenková, společenská. Je to také kvalita estetická, divadelní. ⁴⁸⁰

Největší nárůst nově vzniklých souborů malých divadel proběhl zhruba v roce 1962. V roce následujícím začal vycházet měsíčník *Repertoár malé scény* (dále jen RMS), jehož smyslem bylo publikovat a zprostředkovávat nejzajímavější texty vzniklé v prostředí mladých autorských souborů.

Vedle původní tvorby přinesla některá čísla i texty autorů avantgardy. Redaktoři časopisu tímto způsobem poukazovali na souvislosti s obdobnými divadelními projevy předchozích generací. Bertolt Brecht byl například připomenut hned v prvním čísle, a dokonce na první straně povídkou *Voják z La Coitat*, na dalších stránkách čtyřmi texty z *Historek pana Keumera*. Ve třetím čísle prvního ročníku byla otištěna ukázka z pásma soudniček válečného *Větrníku* nebo *Burianův* překlad Brechtova a Weillova *Barbara songu*. V následujících ročnících již těmto poukazům není dán prostor. Redaktoři RMS upřednostňují původní písňovou tvorbu, poezii a překlady zahraničních textů. Po roce 1965 podíl písní a informace o jejich interpretech nabývají převahy a z RMS se postupně stává zpěvník populární a rockové hudby.

I tak jsou první tři ročníky časopisu nejpodstatnějším zdrojem informací o podobě inscenací divadel

⁴⁷⁸ Vyskočil, Ivan: Jak to všechno začalo REDUTA TEXT-APPEAL TEXT-APPEALY; in: Začalo to Redutou, Orbis, Praha 1964, str. 13

⁴⁷⁹ „Malé soubory vznikaly takřkajíc kvůli textu, na vytváření divadelní iluze nebylo ani pomyslení – možnosti prostoru, techniky, připravenost účinkujících nic takového nemohly zaručit. A tak vznikla jakoby rázem nová kvalita, jež se zásadně protivila dosavadní konvenci.“ (Heřman, Zdeněk: PARAMETRY PARAVANU; in: Začalo to Redutou, Orbis, Praha 1964, str.184)

⁴⁸⁰ Císař, Jan: Divadla, která našla svou dobu, Orbis, Praha 1966, str.28

malých forem. Epické principy určují podobu některých pásem, objevují se v dílčích scénkách a výstupech. Za epické je nutné považovat i příběhy, které se uplatňovaly v pořadech text-apelového typu. U nich však mám za to, že byly čteny, a není proto možné předpokládat u nich výraznější a bohatší herecký projev.

V prvním čísle RMS v roce 1963 byl otištěn text kabaretu z repertoáru plzeňského divadla ALFA *Kdo to udělal? aneb První čtená zkouška s dramaturgickou poradou nad texty sestavenými autorským kolektivem sestávajícím z individualit*. Text napovídá využití antiiluzivního postupu hry ve hře, respektive nehry v nehře: „Scéna nepředstavuje nic“⁴⁸¹, nebo sebezprezentaci postavy Zlého chlapečka:

Jsem zlý chlapeček
Všichni to o mně říkají.
Ledvinkovi Kájovi jsem natrhl ucho,
protože jsem mu záviděl.⁴⁸²

Text, sled scének a výstupů je vystaven jako proces přípravy inscenace. Nejzajímavější z textů z hlediště epického divadla je zdramatizovaná, lépe řečeno do scénického tvaru převedená Vyskočilova povídka *Masák*. Má postavu Režiséra, které jsou ponechány epické pasáže. Ty jsou obdobou scénické poznámky tradičního dramatického textu:

Režisér: Zasykl ředitel, vzal Pěnčovi cihlu a vyhodil ji z okna. Ozval se výkřik a pád.⁴⁸³

Ostatní herci hrají postavy příběhu (Masák, Ředitel, Pěnča, Hlavatá). Střídáním jednání postav příběhu a vyprávěcího komentáře (Režisér zastupující ve hře autorský subjekt Vyskočilův) vzniká situační simultaneita. Režisérovy repliky vyprávějí i komentují děj:

Režisér: Profesor se sápal na Masáka.
Ředitel: Pěnčo!
Režisér: Křikl ředitel a s pomocí profesorky Hlavaté povalil profesora Pěnču k zemi, přidržuje jej jednou nohou u země, pokračoval.
Ředitel: Promiňte, Masáku, kolega Pěnča je poněkud přepracován /.../.⁴⁸⁴

Ve druhém čísle prvního ročníku je otištěn text Vladimíra Rohleny *Pan Poslanec nemá čas*. Partu vypravěče a komentátora se zde ujímá blíže nespecifikovaná postava Muže, která je obdobou postavy režiséra z textu plzeňské ALFY:

Poslanec (*prochází kolem s velkou taškou a vlídně kyne*)
Muž: S hostinským rozprávěl o vážných mezerách v přísunu kvalitních nealkoholických nápojů a pak zasedl k předsednickému stolu. Na vyzvání předsedy se vztyčil nad řečnickým pultem a dojatě hovořil: Poslanec (*když hovoří, jde na něj štych, jinak je pořád ve tmě*): Ano, ano /.../.⁴⁸⁵

Z Mužova vyprávění se vylupují hrané scénky, demonstrace chování Poslance. Poslanec je přítomňuje jako jevištní postava, jejíž jednání je fragmentarizováno, a postihuje toliko typické příklady Pos-

⁴⁸¹ Repertoár malé scény, 1963, č. 1, str. 15

⁴⁸² Ibid., str. 16

⁴⁸³ Ibid., str. 19

⁴⁸⁴ Ibid., str. 19

⁴⁸⁵ Repertoár malé scény, 1963, č. 2, str. 3

lancova jednání.

Epický princip hlavní postavy, která provází diváky děním, nalezneme i v nepříliš koncizním textu ostravského Divadélka pod okapem, autorů Pavla Veselého a Luďka Nekudy (RMS 1963, č. 10). Hlavní postava pásma *Šlápoty*, Adam, prochází různými útržkovými situacemi (scénkami a výstupy). Ty mají některé rysy demonstrováného příkladu.

Několik vyprávění zahrnují do svého textu *Růže a dvě kosti stebenní* Ladislav Vencálek a Zdeněk Šlais z chomutovského Divadla z podloubí. Opět se jedná o pásmo scének a výstupů. První příběh Samaritánův a Příběh u Nezdoly jsou čistým vyprávěním. V Příběhu u Nezdoly vystupují Nezdola, jeho synek a mluvčí – tedy postava vypravěče. Příběh u Nezdoly je opatřen scénickou poznámkou: „Je možno vyprávět jako první příběh Samaritánův, nebo hrát v náznaku jako scénku.“⁴⁸⁶

V prvním a druhém čísle druhého ročníku RMS byl otištěn text Ludvíka Kundery *Historie velikého okresního Kýžala*. Text vznikl v letech 1956 – 1962, tedy v době nejintenzivnějšího Kunderova zájmu o překlady Brechtových her. Kundera Kýžalovu historii psal pro brněnské Divadlo poezie X a tvarově odpovídá zaměření tohoto souboru na přednes poezie. Převažují v něm songy, balady a neveršovaná, rytmizovaná epická vyprávění. Názvy jednotlivých částí-básní odpovídají brechtovskému sumarizujícímu titulku v záhlaví obrazů: Zrození velikého okresního Kýžala, Stopařský song, Kýžalovo snění o kladném hrdinství, Vstupní žalm Ouvejův, Sólo drobné stenotypistky, Veliký Kýžal je uváděn v úřad okresního formátu, Vynalezení Odolena, Odolen zpívá na lidovou notu.

Scénky rozehrávané z vyprávění nalezneme i v textu Václava Bárty, vedoucího souboru INKLEMO *Jak jsem hledal pravdu* (RMS, 1964, č. 5). Vyprávění jsou to drobná, jednoduchá a dílčí, aby odpovídala jevištní a herecké zkušenosti souboru, který tvořili šestnáctiletí, sedmnáctiletí učňové.

Mnohem výrazněji se uplatňuje epický princip v textu Jana Martince a Karla Friedricha *Létající tramp* souboru USMV (RMS, 1965, č. 5). Tento text má románovou epickou stavbu. Příběh je vyprávěn postavami Trampa nebo Protihráčky. Jednotlivé úseky Trampovy životní cesty (scénky) jsou uváděny cedulkou, např. Mabel jde ke dnu Tichomoří 1941, Líné spousty vod, První sen o minulosti, Konzulát u Čecháčků apod. Hraná scénka je zpravidla uvozena vyprávěním a pak je rozehrána jako výsek určité části Trampova příběhu. Je to příznačné užití epického principu v českém divadle. Z rámcujícího vyprávění se vstupuje do demonstrace, hry, nápodoby. Druhý pohyb – komentář odehraného je mnohem vzácnější a v *Létajícím trampovi* se nevyskytuje vůbec.

Posledním pozoruhodnějším textem z hlediska užití epických postupů je text Pavla Boška a Jaromíra Kincla *Co dělat po páté?* (RMS, 1965, č. 11). Některé jeho pasáže jsou vyprávěné postavou Komentátora (Rozprava 2) a Vypravěčem (Rozprava 3). Ostatní rozpravy s hlavním podílem postav Humla a Ženy, respektive socioložky, mají ráz přednášky. V textu se objevuje i jedna beseda.

Většina scénářů divadel malých forem je sestavena z různorodých scének na dané téma. Na souvislejší příběh, který by promlouval ve svém celku, například jako podobenství, autoři rezignují. Takřka všechny texty mají antiiluzivní charakter, divadelní konvence se v nich tematizuje a stává se často předmětem vtipu. V RMS najdeme i řadu textů určených pro text-appealové pořady. Autoři jako Pavel Bošek, Ivan Vyskočil, Jaromír Kincl nebo Josef Škvorecký je četli v text-appealech Paravanu v pražské Redutě.

Zajímavý je ústup od epických principů v polovině šedesátých let. Řada divadel malých forem se během poměrně krátké doby přiblížila ve svých produkcích k pořadům s prvky estrády. Scénáře těchto

⁴⁸⁶ Repertoár malé scény, 1963, č. 11, str. 28

divadel mají zpravidla konferenciérskou postavu, která pořadem provází. O tématu se referuje z této konferenciérské pozice. Scénky pracují s náznakem, ale nerozvíjejí významně hru, nehledají metaforu, stylizovaný projev. Herectví vyžadují jednoduché, až primitivní. Pořady lpí na velkém podílu písni. Nejméně nápadité jsou právě ony „chytře a vtipné“ rozhovory před diváky.

Na závěr je třeba dodat několik poznámek k herectví divadel malých forem. Jak jsem se již zmínila, soubory byly dobovou kritikou často napadány pro nedostatečné herecké schopnosti. Svou roli sehrál fakt, že malá divadla vznikala na amatérském základu a jen některá se postupem času profesionalizovala. Amatérismus to byl ovšem dvojitý. Někteří tvůrci přichází do divadel z jiných „uměleckých oborů“. Například Jiří Suchý byl vystudovaný grafik, J. R. Pick vyšel z literárního prostředí. Tito tvůrci pak překračovali úzce vymezené chápání fenoménu divadla.

S hercovým autorstvím muselo nutně dojít k narušení představy, že dramatická postava je vůdčí princip dramatického umění:

Text-appeal je elementární příležitostí k přímému dialogu mezi vystupujícím autorem a hercem, kdy se herec učí na jevišti chápat autora a autor herce. Na text-appealu, kde není možno skrýt se za „postavu“, také nejzřetelněji vystoupí rozdíl mezi hereckým v sebe uzavřeným exhibicionismem a hereckou otevřenou, věcnou sdělností.⁴⁸⁷

Herectví divadel malých forem nebylo, a ani nemohlo být tvarově bohaté (epické herectví nevyjímaje). Iniciovalo však vznik pojmů autorské herectví a osobnostní herectví, které se v průběhu šedesátých let začaly uplatňovat v české divadelní publicistice:

Herec malých divadel nevycházel na jeviště proto, aby stvořil iluzi předepsanou textem. Přinášel jenom sebe, své vnitřní kvality, svou potenci a schopnosti stvořit postavu k obrazu svému, udělat na jevišti to, co je mu vlastní – a co může žít právě jenom na jevišti. Odvracel se od tvorby dramatického charakteru jako odrazu reality textu. Hledal způsob, jak tlumočit sebe a své myšlenky, které zaujmou i jiné. Osobitost a osobnost herce malých divadel byla novým pojetím divadelnosti, která sama o sobě bez textu je schopna cosi srozumitelně sdělovat.⁴⁸⁸

⁴⁸⁷ Vyskočil, Ivan: Jak to všechno začalo REDUTA TEXT-APPEAL TEXT-APPEALY; in: Začalo to Redutou, Orbis, Praha 1964, str.13-14

⁴⁸⁸ Císař, Jan: Divadla, která našla svou dobu, Orbis, Praha 1966, str. 28

homo ludens Ivan Vyskočil

Vyskočilovo vyprávěné divadlo je pravděpodobně nejsvráznější a nejosobitější variantou epického divadla v české poválečné kultuře. O to podstatnější, že Vyskočil v sobě spojuje autora, herce a pedagoga herectví. Vyskočilova tvorba a experimentace v oblasti divadelního vyprávění se rozvíjela nezávisle na Brechtově epickém divadle a inspirovala se nejvýrazněji v české narativní tradici. Přesto je možné vlivy a paralely s Brechtovým divadlem najít, a to právě v době, kdy základní podobu svého vyprávění Vyskočil již našel a prochází obdobím její první reflexe a hledání dalších variant a možností.

Vyskočilova herecká tvorba obsahuje jak herectví prožívání, tak herectví představování, formy dramatické či epické a antiiluzivní. Tyto herecké, herní, divadelní a dramatické postupy se u něj prolínají, ale nikoliv ve smyslu eklektickém, ale ve smyslu postmoderní hravosti, citace a parodie, ve smyslu rozehrávání literárních a divadelních stylů až po využití kýče. Jediným svorníkem a základním úhlem pohledu, který používané postupy povyšuje a ve vyšší rovině sjednocuje, je dramatická hra. Zde se setkávají jako předmět hry, jako svébytná hračka a impuls i inspirace k další tvorbě hry. A ačkoliv bychom Vyskočilovo vyprávěné divadlo mohli jednoduše nazvat divadlem epickým, neboť epické postupy jsou jeho základní součástí, jedná se mnohem spíše o divadlo ludické, vyrůstající ze hry jako takové a vždy se k ní vracějící jako ke svému základnímu prameni.

Svébytná Vyskočilova tvorba je s epikou, narácí spojená od profesionálních počátků. V pražské Redutě Vyskočil četl a říkal své příběhy zpravidla monologického rázu. Příběh vyprávěl Vyskočil za postavu nebo za sebe. V Divadle Na zábradlí, které se za čtyřletého Vyskočilova vedení činoherního souboru profilovalo jako autorské divadlo, se Vyskočil uplatňoval jako autor a spoluautor her, inspirátor a tvůrce námětů. I v této své tvorbě projevoval výrazný epický talent. Epické rysy zůstaly spjaty s Vyskočilovou tvorbou i v následujícím období druhé Reduty a Nedivadla a v době tzv. normalizace, kdy se Vyskočil více zabývá fenoménem dramatické hry, respektive otevřené dramatické hry, a improvizace.

Specifikem Vyskočilových příběhů a fabulací je svobodný a hravý svět fantazie. Přitom u Vyskočila nemůžeme mluvit jen o vzletu do říše snů a fantazie, ale i o prozkoumávání jejich absurdity. Vyskočilovy příběhy se od samého počátku odpoutávají od reality ve snaze postihnout v ní to, co realistické a naturalistické zobrazení postihnout nemůže. Vyskočil hledá takové zobrazení skutečnosti, které by tuto realitu nejen účinněji a podstatněji vyjadřovalo, ale zpětně ji i zasáhlo. Od počátku zdůrazňuje umělost tohoto zobrazení ve smyslu vědomé tvorby. Odmítnutí iluzionistického postupu zobrazení vyjádřil Vyskočil již na sklonku padesátých let:

A já bych si někdy přál vedle takových her vidět nebo číst hru docela jinou. Jinou v přístupu k realitě. Která si za základ svého příběhu bere závažný, reálný vztah. A tenhle ústřední vztah zpracovává a zpřítomňuje v nových situacích. V nečekaných zvratech a protikladech. Třeba přivádí určitá jednání ad absurdum, aby v onom znesmyslnění tím jasněji ukázala a vyzdvihla smysl určitého postoje. Divák i čtenář si při tom jasně uvědomuje, že čte divadelní hru, že vidí divadelní hru, něco, co je možné právě jen na divadle, v umění. Že tím hra k němu mluví. Že se hra dotýká a chce dotýkat některých problémů nebo pocitů, že k nim zaujímá stanovisko. Dalo by se říci, že mezi hrami postrádám hyperbolické hry.⁴⁸⁹

⁴⁸⁹ Vyskočil, Ivan: diskutujeme o divadle; in: Nedivadlo Ivana Vyskočila, Český spisovatel, Praha 1996, str. 8

Fantazie a antiiluzivní postupy nejsou Vyskočilovi jen cestou k rozbití jevištní iluze a nevymezují se proti jevištnímu realismu a naturalismu z třídních pozic, jak to činili předváleční avantgardisté, kteří tuto formu mnohdy ideově a ideologicky spojovali s přežilou formou kapitalistické společnosti. Vyskočilovo filozofické zázemí je spjato s humanistickými a nehumanistickými proudy poválečného období, předně s filozofií existence a humanistickou fenomenologií. Vyskočil „má například spadeno na nej-různější formy deformace člověka, nechť už ji provádí falešná výchova (Vyskočilův přímo komplex!) nebo stroková civilizace“. ⁴⁹⁰ Reaguje na odcizující technicizaci, automatizaci, na zmechanizování evropské civilizace v poválečném období, zmrtnění totalitou a životním klišé:

Poznání odcizenosti a apel na návrat člověka k sobě samému je jedním z hlavních ideových východisek jeho her a hlavním přínosem, který do divadla vnesl Ivan Vyskočil. ⁴⁹¹

Pro Vyskočila je podstatné fabulování, rozehrávání a variování příběhu. Způsob, jak je příběh rozehráván, evokován a jak se autorovi vynořuje, určuje a naplňuje zároveň jeho sdělení. Modelovost, absurdnost a fantastičnost nejsou jen formální stránkou příběhů, stávají se sdělením i vodítkem k porozumění. O Vyskočilových výpravách do světa fantazie v roce 1963 filozof Jan Patočka napsal:

Jak se to rýmuje s Vyskočilovou fantastickou metodou? Nerýmovalo by se, kdyby to byla fantastika jako protiklad reality. Víme však, že fantazie, jak nás poučují filosofové, je ve skutečnosti půdou, na které se proniká k podstatě; fantastická variace, variace ve fantasii, učí nás podržet to, co obměnit, vyloučit, nahradit nelze, aniž se ztratila sama věc. /.../ Nejsou to tedy jen alegorie a symboly nějaké poslední pravdy, kterou by jiným způsobem zjistil a způsobem vrcholně komického výrazu, dokonalé persifláže, nám toliko sděloval. Jsou sám způsob a metoda, jak za touto pravdou jde, jak se k ní probíjí. Musí z ní lučavkou fantazie vyloučit všechno, co vůbec vyloučit lze, musí jí rozbit spojené a syntetizovat odloučené, aby přišel na to nejpodstatnější: na onu stálou a nepředstížitelnou možnost nesouladu, rozpojení a rozbití všech syntéz, kterým jsme zvyklí, na onu stálou přítomnost radikálního ne, která je v lidském životě vždycky dána jako dno, za nímž nelze již nic zahlédnout, ale zároveň dno, na kterém nelze stát. ⁴⁹²

Denaturalizaci příběhu objevuje Vyskočil už v samotném fabulování. Nelze u něj mluvit o cestě, jak reálný příběh zobrazit stylizovaně, ale o tom, že abstrahování a stylizace otevírají jiný příběh a jiný smysl. Klasickým příkladem takového ne-reálného příběhu je pro Vyskočila Kafkova *Proměna*. ⁴⁹³

Od předválečných avantgardistů se Vyskočil liší i pojetím tvorby příběhu. Vyskočilova vyprávění se rodí z řeči. Příběh je u Vyskočila evokován, vyjevován, jako by se vynořoval z autorova podvědomí, snů, fantazie a životních absurdit, hledal se. Příběhy vedou svého tvůrce podle inspirace slovem, vzpírají se konstrukci a předem danému konceptu. A ačkoliv ve svých vyprávěních obrací pozornost k momentům absurdním, jejich nejvlastnějším tématem je Vyskočilovo osobní sdělení, životní téma, příběh Ivana Vyskočila. Na otázku M. Holuba, co je Vyskočilovo základní, životní téma, v roce 1966 Vyskočil odpovídá:

To kdybych uměl říci! Víím o něm, ale... Když se na to sám sebe ptám, snad je to můj podmět. Nebo by se dalo říci, já jako příběh, který se děje. Dění Ivan Vyskočil, skrytá povídka Ivan Vyskočil. Svě knížce jsem říkal a říkám „Ivan Vyskočil a jiné povídky“. ⁴⁹⁴

Později se Vyskočil odkazuje i na definici příběhu Maxe Frische, s nímž se Vyskočil v průběhu šedesátých let několikrát setkal a s nímž vedl rozhovory právě na téma příběhu, brechtovských inspirací Frische a na téma pojetí příběhu u Brechta (Téma je zkušenost, která si hledá příběh.; Příběh je duší divadla.).

⁴⁹⁰ Sus, Oleg: *Metamorfózy smíchu a vzteku*, Krajské nakladatelství, Brno 1963, str. 95

⁴⁹¹ Hejda, Zbyněk – Hercíková, Iva: Co z toho pošlo Ivan Vyskočil v Divadle Na zábradlí, in: *Začalo to Redutou*, Orbis, Praha 1964, str. 46

⁴⁹² Patočka, Jan: *Svět Ivana Vyskočila*, Divadlo, 1963, č. 12, str. 71

⁴⁹³ Dialog Zdeňka Hoříňka s Ivanem Vyskočilem; in: *Nedivadlo Ivana Vyskočila*, Český spisovatel, Praha 1996, str. 142

⁴⁹⁴ Odpovědi Ivana Vyskočila na otázky Miroslava Holuba; in: *Nedivadlo Ivana Vyskočila*, Český spisovatel, Praha 1996, str. 121

Odlišné pojetí vzniku příběhu od pojetí konstruktivistické avantgardy⁴⁹⁵ vystihuje nejvýrazněji Vyskočilova potřeba zachytit proces jeho vzniku. Ta má dvojí podobu.

Vyskočilovy texty existují v mnoha variantách, které si jejich tvůrce jevištně prověřoval a obměňoval. A to jak v sólových text-appealových vystoupeních v padesátých a šedesátých letech, tak při společné tvorbě otevřené dramatické hry v letech sedmdesátých s různými spoluhráči, předně pak s Pavlem Boškem.⁴⁹⁶

Procesuálnost vzniku příběhu se objevuje v příbězích samotných, v jejich struktuře a kompozici. Zdeněk Hořínek klasifikuje Vyskočilovy příběhy jako díla ve stavu zrodu:

dílo ve stavu zrodu znamená především uvažování o různých příčinách, dimenzích a možnostech příběhů. Příběhy nejsou neodvolatelně dány jako iluzivní fiktivní světy, ale pouze navrhovány a prověřovány, předem i do-
datečně interpretovány.⁴⁹⁷

Jan Roubal Vyskočilovu tvorbu přiřazuje k alternativním postupům work in progress:

Nedivadlo přichází nadto s něčím novým, a tudíž skutečně jiným, alternativním: s radikálními pokusy o „zveřejnění divadelní dílny“, tedy o jistou divadelní variantu principu „work in progress“, resp. divadla in statu nascendi.⁴⁹⁸

Sám Vyskočil mluví „o zveřejnění procesu společné dramatické hry“⁴⁹⁹, o „pokusu zveřejnit zrod příběhu, společného díla, toho společného hledání, tápání, zkoušení, dorozumívání se, postupným vybíráním, ověřováním, navazováním, fixováním“.⁵⁰⁰

Pro Vyskočila totiž příběh není předem daný. Příběh se mu rodí a vyjevuje teprve sdělováním divákům, v jejich spoluúčasti, „vnímáním, přijímáním, spoluuskutečňováním“.⁵⁰¹

S obrácením pozornosti k procesu tvorby příběhu se zákonitě u Vyskočila vytrácí možnost a potřeba využít příběh ideologicky. A obráceně, nezájmem o ideologické využití traktovaného příběhu, o jeho politické či propagandistické působení, se Vyskočilův příběh nutně subjektivizuje (Příběh Ivan Vyskočil) a obrací pozornost ke smyslu svého utváření.

V tomto dramaturgickém momentu se Vyskočilova tvorba nejvýrazněji odlišuje od Brechtova epického divadla a zároveň se přibližuje tvorbě Brechtových následovníků v šedesátých a sedmdesátých letech, kteří odmítli politickou rigidnost a nechali se více inspirovat ludickými a antiiluzivními principy spojenými s epickým divadlem.

⁴⁹⁵ Vyskočil odmítá budování příběhu za jakýmkoliv vnějším účelem. Na rozdíl od Brechta, jehož příběh má jako parabola něco říkat, Vyskočil se nechá příběh říkat. Příběh se mu, slovy T. Tzary, rodí v ústech.

⁴⁹⁶ „Pro Vyskočilovo Nedivadlo je typická permanentní otevřenost, takže od každého titulu existuje nespočet variant, z nichž jenom některé jsou zapsané a dochované.“ (Čunderle, Michal: Ivan Vyskočil – Cesty ke hře; in: Čunderle, Michal – Roubal, Jan: Hra školou, Dvakrát o Ivanu Vyskočilovi, Nakladatelství Studia Ypsilon, Praha 2001, str. 15)

Editor publikace Nedivadlo Ivana Vyskočila Přemysl Rut komentuje publikované texty slovy: „posledním slovem Vyskočilových povídek bývá číslo varianty, která se tu čtenáři předkládá“ (Rut, Přemysl: Vzpomínka na Milano; in: Nedivadlo Ivana Vyskočila, Český spisovatel, Praha, 1996, str. 361)

A stejně tak prvním údajem audionahrávek Vyskočilových představení ze sedmdesátých a osmdesátých let je datace a místní určení produkce. Dalším údajem by měla být jména spoluhráčů, kteří ovlivňovali podobu příběhu svou hráčskou potencií - Pavel Bošek, Leoš Suchařípa, Vlasta Špicnerová, Barbora Hocková a Otakar Roubínek.

⁴⁹⁷ Hořínek, Zdeněk: Ivan Vyskočil (Pokus o úvod do Nedivadla); in: Nedivadlo Ivana Vyskočila, Český spisovatel, Praha 1996, str. 351

⁴⁹⁸ Roubal, Jan: Dvě alternativní tendence Nedivadla Ivana Vyskočila; in: Čunderle, Michal – Roubal, Jan: Hra školou, Dvakrát o Ivanu Vyskočilovi, Nakladatelství Studia Ypsilon, Praha 2001, str. 165

⁴⁹⁹ Vyskočil, Ivan: Vladimíre Juste; in: České divadlo 4, Nad současným českým herectvím, Divadelní ústav, Praha 1981, str. 132 – 133

⁵⁰⁰ Vyskočil, Ivan: Milý Vladimíre Juste; in: Nedivadlo Ivana Vyskočila, Český spisovatel, Praha 1996, str. 241

⁵⁰¹ Vyskočil, Ivan – Vyskočilová, Eva: Výuka herectví jako psychoterapeutická možnost (u introvertovaných, výrazně schizoidních a postschizofrenních jedinců); in: Syříšřtřová, Eva a kol.: Skupinová psychoterapie psychotiků a osob s těžkým somatickým postižením, Státní pedagogické nakladatelství, Praha 1989, str. 138

Byla již zmínka o Vyskočilově větrníkovské inspiraci (viz kapitola hnutí takzvaných malých jevištních forem). Kromě malého sálku U Topičů a s ním spojené intimní atmosféry, ovlivnilo Vyskočila především představení *Přijďte pobejt*, sestavené z podkrkonošských vyprávění lidových vypravěčů.⁵⁰² Názvem tohoto představení pojmenovává Vyskočil fenomén tradičního českého lidového vypravěčství, opomíjenou českou orální tradici, která je spjata se sousedským setkáváním:

O tohle setkání, o které, jak jsme řekli, jde v podstatě malým divadlům, malým jevištním formám, o tohle setkání také v podstatě vždycky šlo při takových událostech, jako bývaly táčky a dračky a přástky a černé hodinky a jak se tomu všemu ještě říkalo. Kde šlo o to „přijít pobejt“.⁵⁰³

První setkání Ivana Vyskočila s Brechtovou tvorbou je datováno rokem 1946, kdy E. F. Burian inscenoval svou třetí variantu *Žebrácké opery*.⁵⁰⁴ Podstatněji se s Brechtovým dílem seznamoval, podobně jako jeho vrstevníci, až na sklonku padesátých let, a to zvláště díky překladům Ludvíka Kundery a Rudolfa Vápeníka a Grossmanovu výběru Brechtových *Myšlenek*. V pozdější době se seznamoval s Brechtem i v originále. V roce 1958 viděl Vyskočil během pražského zájezdu Berliner Ensemblu inscenace *Matka Kuráž a její děti* a *Život Galileiho*. Ze svých diváckých zážitků z této doby připomíná i první dvě brechtovské inscenace brněnské Mahenovy činohry – *Zadržitelny vzestup Artura Uie* a *Kavkazský křídový krub*.

K Brechtovu dílu začal Vyskočil obracet pozornost soustavněji v době svého působení v Divadle Na zábradlí, kdy se začal hlouběji zajímat o smysl a možnosti fungování institucionálně ukotveného divadla a o divadelní tvorbu specifikovanou úzce umělecky. Právě v této době, kdy hledal jiné varianty existence tradičního oficiálního divadla, nechává se inspirovat Brechtovou ideou divadla-společné dílny a divadla-souboru, která nebyla vzdálená burianovské variantě divadla-družstva.⁵⁰⁵

V této době vzniká i Vyskočilův pojem apelativního divadla, který je de facto jednou z variant angažovaného divadla. Název vychází z původního text-apelace, z apelace textem. Inspirován Brechtovou představou společenské angažovanosti divadla, které se spolupodílí na podobě a kvalitě společnosti, rozšiřuje Vyskočil své pojetí apelativnosti na celou oblast divadelní tvorby, která má diváka podněcovat k rozhovoru a ke společenskému sebevědomí (sebeuvědomění). Rozdíl mezi Vyskočilovou apelativností a Brechtovým angažovaným divadlem pak leží v rozdílném společenském postoji tvůrců a v rozdílném chápání svébytnosti divadelní tvorby. Vyskočil nepatří k levicově orientovaným tvůrcům, odmítá Brechtovo utilitární a výrobní pojetí divadelní (umělecké) tvorby jako nástroje společenského boje. Je přesvědčen, že dramatická hra (v širším pojetí) a osobní zkušenost v ní a z ní má sama o sobě ozdravnou funkci, v případě, že se jedná o hru uvědomovanou, tedy denaturalizovanou.

Z těchto důvodů si Vyskočil na Brechtovi všimá barokních kořenů jeho didaktických her, následně odkazu jezuitského divadla, které formovalo od 17. století divadelní tradici středoevropského regionu.⁵⁰⁶ Pod vlivem Brechtových úvah studuje Vyskočil J. A. Komenského, barokní variantu naučné hry:

Tam se vykládají karty na stůl. To jsou otevřené hry. A to je náramný princip, jak překonat ztotožňující naturalismus, ztotožňující realismus. Jak z toho vyloupnout, jak tím podněcovat vnitřní dynamiku hry.⁵⁰⁷

⁵⁰² „Bez vlivu jistě není ani Větrník Josefa Šmídy s akcentem na mluvná vyprávění a především na vytváření atmosféry vybízející k tomuto povídání, jak je Vyskočil přímo zažil např. u *Přijďte pobejt*.“ (Čunderle, Michal: Ivan Vyskočil – Cesty ke hře; in: Čunderle, Michal – Roubal, Jan: Hra školou, Dvakrát o Ivanu Vyskočilovi, Nakladatelství Studia Ypsilon, Praha 2001, str. 110)

⁵⁰³ Vyskočil, Ivan: Malé jevištní formy aneb Jak na to? II., Amatérská scéna, 1978, č. 7, str. 15

⁵⁰⁴ Veškeré zde zmiňované informace o Vyskočilově vztahu k dílu B. Brechta vychází z rozhovoru, který se uskutečnil dne 15. 2. 2006. Audionahrávka je v majetku autorky.

⁵⁰⁵ Svou roli zde sehrála jistě i Vyskočilova zkušenost s válečným Větrníkem, jehož členové byli přímí Burianovi žáci.

⁵⁰⁶ Nejvýraznější jezuitské aktivity v oblastech propojujících didaxi s divadlem jsou lokalizovány na území Rakouska, Bavorska, Českých zemí a Moravy.

⁵⁰⁷ Z rozhovoru s Ivanem Vyskočilem, který se uskutečnil dne 15. 2. 2006. Audionahrávka je v majetku autorky.

Vyskočil se pochopitelně nemohl vyhnout Brechtovu zcizovacímu efektu, ústřednímu tématu poetiky epického divadla. I v něm odmítá jeho ideologický základ a sleduje zcizovací efekt v jeho potenci herní:

Iluze má ten vliv, že se ztotožní umělé s přirozeným, že tomu člověk propadá. V momentě, kdy něčemu propadnete, kdy nemáte odstup, tak nehrajete hru. Protože pro hru je charakteristické, a zároveň to dělá ozdravující funkci hry, že to neustále osciluje, že vcházíte a vycházíte z toho rozdílu, že když tomu začínáte propadat, tak to zrušíte. Musíte se z toho otrást a říct si, o čem to vlastně je. A aby to neskončilo racionalizováním, v diskusi, v polemice, v traktátu, tak se do toho musíte vrátit. Musí to být pro vás tak atraktivní, aby vás to vtáhlo nazpátek. Proto u Brechta vyznavačský vztah k příběhu. Protože příběh vás tam vtáhne. Příběh je tou ojí, která vede. Má vodivou sílu.⁵⁰⁸

Na rozdíl od značné řady českých divadelníků šedesátých let připomíná Vyskočil Brechtův humor a vztahuje ho k jeho zcizující funkci ve hře:

humor, který tam není právě pro oddálení, pro uvědomění nepodstatný. Je to, dalo by se říci, přímo metodický prvek.⁵⁰⁹

Vyskočil si osvojil princip a možnosti demonstrace a uplatnil je výrazně například ve hře *Autostop* v Divadle Na zábradlí v roce 1961 nebo v osmdesátých letech v jevištním semináři *HAPRDÁNS*. Slovo demonstrace se od šedesátých let stalo součástí Vyskočilova divadelního slovníku, a to ve vážné i parodické podobě (*O rodný ranč čili padni padouchu*).

Velkou roli pro Vyskočilovo porozumění Brechtově tvorbě a experimentování sehrálo setkání s Maxem Frischem, který s Brechtem spolupracoval na konci čtyřicátých let. Vyskočil se s Frischem poprvé setkal v roce 1962. Následovalo několik dalších setkání, která byla ukončena rokem 1969 a politickými událostmi v tehdejší Československu. Vyskočil se s Frischem bavil o Brechtově epickém divadle, fungování Berliner Ensemblu, o zkouškách, kterých se Max Frisch jako Brechtův asistent účastnil. Nejvíce ho zaujala Brechtova potřeba zkoušení různých variací i neschopnost od zkoušení ustoupit a dotvořit výsledný tvar inscenace:

Odtud mám tu představu zkoušení nikoliv jako nazkušování, ale získávání jistých pohotovostí, smyslu jak pro druh, tak taky pro žánr.⁵¹⁰

Vyskočil ve své pedagogické praxi nejčastěji zmiňuje Brechtovu stať Pouliční scéna. Odhlíží od jejího ideologického zacílení a upozorňuje na herní principy a možnosti epického divadla, jak je Brecht navrhuje. Přitom zde necítí potřebu úzkostlivě dodržovat brechtovskou terminologii jako je demonstrace, demonstrátor, chování účastníků nebo zcizující efekt. Brechtův text svobodně reinterpretuje a vřazuje do českého divadelního kontextu. V roce 1966 v úvodním textu adresovanému redaktorce knihy *Kosti* o principech vyprávěného divadla píše:

Takové vyprávěné představení, vážená paní redaktorko, vypadá asi takhle: Jeden člověk, já, začne vyprávět nějakou událost a stále vypráví, až se dostane do té události, k určitému dramatickému, významnému momentu. A tuhle pasáž, na kterou nestačí už samo vyprávění, tedy monolog, začne hrát, zpřítomňovat. Předvádí (buď sám, nebo za pomoci druhých, kteří do té chvíle poslouchali), co kdo řekl, co kdo udělal, jak to bylo a tedy je. Při tom nejen hraje, ale zároveň také komentuje to, co se děje. A když tato dramatická pomíne, když opět stačí samotné vyprávění, pokračuje ve vyprávění, třeba jen v několika větách, k další demonstraci. Stále v kontaktu s posluchači. Taková oscilace minulého a přítomného, prožívaného a konstatovaného.⁵¹¹

⁵⁰⁸ Ibid.

⁵⁰⁹ Ibid.

⁵¹⁰ Ibid.

⁵¹¹ Vyskočil, Ivan: *Kosti*, Praha, Mladá fronta 1993, str. 7

V duchu Brechtovy Pouliční scény rozvinul Vyskočil svou představu, svůj základní model divadla, který bychom mohli nazvat Barová scéna:

Můj starý sen je být barman a mít vedle baru pódium! Bar sám o sobě je už prostor pro společenství, pro určitý vztah družnosti a důvěrnosti. Je to daná a velice potentní, dramatická situace. Představuji si to tak, že bych tam měl ty lidi, se kterými je mi dobře porozprávět nebo se kterými se mi dobře pobývá. /.../ Myslím, že v určité chvíli, která by nebyla stanovena půl osmou nebo osmou hodinou – mohla by být dříve a mohla by být později, případně by k ní ten který večer nemuselo dojít vůbec, podle atmosféry, která by tam byla –, člověk by najednou zjistil, že má všechny důvody k tomu, aby se sdělil nebo aby něco sdělil. Člověk se vždycky sděluje, i když sděluje něco. Dovedu si velice dobře představit, že ke sdělení bych potřeboval určité věci ukázat daleko názorněji, daleko více v situaci, daleko více v gestu, než nakolik dostačují pouhá slova. Samozřejmě i účastníci, partneři k tomu, aby to zažili, aby pochopili určitou zvláštnost situace, si to potřebují udělat také. Mnoho věcí nepoznáte, dokud je nemáte v „těle“. Tak si představuji, že bych vylezl na pódium, když by mi nestačilo pouhé slovní sdělení, a to, co by mi nedalo, bych předvedl. Víím, že by se našli i partneři přímé hry, nebo že bych dělal i ostatní možné partnery do té doby, než by se tito přidali. Až by takové představení skončilo, šel bych zase zpátky za barový pult jako barman. Možná, že bych za něj zaskakoval i během představení.⁵¹²

Vyskočilova Barová scéna mimo jiné odkazuje k další narativní tradici v české kultuře. Ta je spjata s prostředím hospody, místem, kde se nejčastěji vypráví příběhy a anekdoty. Na rozdíl od vyprávění soudského není tato tradice dosud narušena (Hospodská historka jak o ní píše Emanuel Frynta v knize *Zastřená tvář poezie*).

Ve Vyskočilově tvorbě se jako neoriginálnější jeví koncepce trojjednosti autora-herce-diváka. Jedinečná je zvláště rozšířením obvyklého spojení autora-herce o reflexivní, uvědomovací složku hercova diváctví:

Z primariátu dramatické hry odvozuje Vyskočil rovněž jiné pojetí herectví. Především je včleňuje do trojjedného svazku autor-herce-divák. Symbióza těchto tří funkcí je pro něj nedělitelná a jedině v ní je možné být plnocenným aktérem dramatické hry. Aktér by měl být totiž osobitý a tvořivý (autorský), schopný přirozeného projevu a jednání (herectví) a schopný reflexe (diváctví). Tato trojjednost podle Vyskočila zároveň vede k tomu, že člověk bude hrát hru jako celek, a nikoli jenom jednotlivou roli v ní.⁵¹³

Koncepce diváctví herce (herce-diváka) otevírá možnosti epickému herectví a jeho postupům, jako jsou vytvoření distance od postavy, objektivace jednání postavy, vytvoření zcizujícího efektu, vztáhnutí se (vytvoření vztahu) k zobrazovanému a komentování. Vyskočil zde vychází z psychologie a logiky dramatické hry, inspiraci našel v psychodramatu. Herce-diváka uvažuje Vyskočil ve dvou rovinách. Jednou

⁵¹² Dialog Zdeňka Hoříňka s Ivanem Vyskočilem; in: Nediavlo Ivana Vyskočila, Český spisovatel, Praha 1996, str. 143
V podobném duchu se nese zážitek soukromého domácího představení, který v polovině osmdesátých let popsal Bohumil Nuska. Ivan Vyskočil mu odehrál představení *Cesta do Úbic* u kuchyňského stolu: „Ivan uvařil kotel čaje a to představení aspoň převyprávěl a přehrál doma během noci. Místo jeviště deska kuchyňského stolu /.../ Herce-vypravěč musel vše stihnout i za ty ostatní, vyložit, ukázat, hlasy měnit, hrát současně i střídavě sebe i ostatní, zaskočit své ‚spoluhráčky‘, předvádět personifikaci čekárny i nádražní kancelář. /.../ Hlas rapsóda, skandující a mezi tím prokládaný věcnými poznámkami režijní povahy, jakoby pod čarou, ztichlým a sníženým hlasem s nenapodobitelnou gestikou, a znovu poté onen rytmizovaný zvýšený hlas básníků-vypravěčů z orientálních bazarů.“ (Nuska, Bohumil: Večer s Ivanem Vyskočilem; in: Nediavlo Ivana Vyskočila, Český spisovatel, Praha 1996, str. 339 – 340)

⁵¹³ Čunderle, Michal: Ivan Vyskočil – Cesty ke hře; in: Čunderle, Michal – Roubal, Jan: Hra školou, Dvakrát o Ivanu Vyskočilovi, Nakladatelství Studia Ypsilon, Praha 2001, str. 82 – 83

Trojediný svazek vztahuje Vyskočil i na své „spisovatelství“:

Přemysl Rut: A ty si při psaní uvědomuješ toho, kdo bude číst?

Ivan Vyskočil: Já si uvědomuju, jestli ten, kdo píše, mi říká něco, co mě zajímá.

Přemysl Rut: Tedy tomu, kdo čte v tobě.

Ivan Vyskočil: Ano. Pro mě je základní trojice ten, kdo píše (vypráví, hraje), ten, kdo vnímá, a ten, kdo si představuje další možnosti: redaktor, režisér. (Rut, Přemysl – Vyskočil, Ivan: Vždyť přece létat je o hubu, Portál, Praha 2000, str. 53)

je zdvojení herce v rolích herce a diváka vycházející z dvojakosti a dialogičnosti lidské existence, ze zdvojení jako základního předpokladu vzniku dramatické hry. Zde se jedná o hercova vnitřního diváka:

Mluvíme-li – přesněji jednáme-li řečí – a při tom sebe i sdělení zároveň sledujeme, vnímáme jako posluchači, dochází k zážitku zvláštního druhu. Jako by jeden mluvil, jednal, a jako by druhý vnímal, sledoval. A někdy reagoval, odpovídal. Anebo měl na impuls odpovědět. A odpoví-li, projeví-li tak nebo onak to své, jako by došlo ke změně. K výměně rolí, k vystřídání. Ten, kdo jednal, vnímá. (Nebo by měl vnímat, je na něm, aby vnímal.) Ten, kdo vnímal, jedná. (Nebo by měl jednat, je na něm, aby jednal.) /.../ Zdvojení je zážitek toho „jako by“. Zážitek hry. /.../ Zdvojení je vlastní princip hry, té nejvlastnější múzické skutečnosti. ⁵¹⁴

Druhou variantou je přítomnost herce v roli diváka na jevišti, která otevírá jiné možnosti vnímání pro recipienty v hledišti:

Jakmile je někdo takový na scéně spontánně a autenticky, s plným zájmem, stává se pro diváky v hledišti tím vodícím kanálem. Když vnímají celek a přitom i jeho reakce, voni se vidějí! Mají v něm spojení a čekají, co udělá a co my na to. ⁵¹⁵

Ale moment diváka na scéně jde dál a má co dělat s jinou formou divadla, kdy neexistuje zákulisí a kdy herci v momentě, kdy si odehrajou svůj výstup, zůstanou na scéně a stávají se vlastně spoluúčastníky hry tím, že se na to se zaujetím sami viditelně dívají, ale že se na to dívají s opravdovým zájmem. ⁵¹⁶

Tím, že lidé na jevišti jsou rovněž v roli „diváka“, je hra otevřena divákovi v hledišti jako rovnocennému partnerovi. ⁵¹⁷

Kromě výše zmíněných možností epického herectví, připomíná hercovo diváctví Brechtovu poválečnou inscenaci *Antigony*, ve které bylo zrušeno zákulisí, nehrající herci seděli v pozadí jeviště a sledovali hru. Ještě podstatnější mi ale herecké diváctví připadá pro ty hry, kde v situacích převládají vyprávěcí pasáže některé z postav. Mám na mysli např. hru *Matka Kuráž a její děti*, jež je v některých částech tvořena výhradně z vyprávění a vyprávěnek Kuráže. Ostatní postavy (Kuchař, Polní kazatel, Yvette) jsou toliko v rolích posluchačů. Tato role a její naplnění je podstatná pro diváka (posluchače) v hledišti, pro možnost vědomějšího, uvědomělejšího vnímání zobrazovaného (sdělovaného). Přitom se zde nejedná o hraní diváka (posluchače), ale o roli diváka (posluchače). Herec vyprávějící a herec mu naslouchající vytvářejí dvě simultánní herní situace v rámci jednoho jevištního prostoru. V první situaci je sdělováno,

⁵¹⁴ Vyskočil, Ivan: Doslov; in: Frynta, Emanuel: Zastřená tvář poezie, Nakladatelství Franze Kafky, Praha 1993, str. 184
V rozpracovanější podobě: „Divák se dívá, vnímá a uvědomuje si – říká se také reflektuje – situaci. Co se děje (nebo neděje), kdo to dělá (nebo nedělá), jak to dělá (nebo nedělá) a jaká ta situace je (nebo není), případně – a to bývá důležité – jak, na co taková situace vypadá (nebo nevypadá). Divák tedy také, do jisté míry, předjímá a vysvětluje. Co by to nebo ono být mohlo. Pro náš případ je zvláště důležité, že tenhle divák (naš vnitřní divák, chceme-li) vnímá a uvědomuje si určitou situaci jakožto situaci hry. A proto taky jednáni toho, kdo je v situaci hry vnímán, jako jednáni herce. A tu to máme! Ten náš vnitřní divák z nás, neboť o nás jde, tím, že se na nás začne dívat jako na herce, že sleduje naše jednáni jako jednáni herce ve hře (záměrné a smysluplné), tím z nás udělá herce. A ze situace, ve které se nacházíme, hru. /.../ Naš vnitřní partner, náš divák nás jako herce ve hře nejen vnímá, ale on na nás jako na herce taky reaguje. Ovšem reaguje na nás „uvnitř“. Jako hlas, hnutí, pocit. Jde o to – jak už ostatně víme – tyhle jeho reakce zveřejnit. „Dát jim tělo“, dostat je „ven“, do hry. Ve chvíli, kdy se divák projeví, kdy se zveřejní, jedná a stává se tudíž hercem. Vymění si místo s hercem a herec si zase vymění místo s divákem. Z jednajícího (tedy z aktéra) se stane vnímající a z vnímajícího jednající.“ (Vyskočil, Ivan: Předmět: Jevištní improvizace, Amatérská scéna, 1976, č. 4, str. 5 – 6)

⁵¹⁵ Vyskočil, Ivan: Potom jsme dělali takové paralelní představení. . . ; in: Nevidadlo Ivana Vyskočila, Český spisovatel, Praha 1996, str. 150 – 151

⁵¹⁶ Vyskočil, Ivan; in: Vy si mne s někým pletete aneb Z besed na filosofické fakultě, Divadelní ústav, Praha 1994, str. 153

⁵¹⁷ Vyskočil, Ivan: Vladimíre Juste; in: České divadlo 4, Nad současným českým herectvím, Divadelní ústav, Praha 1981, str. 133

ve druhé vnímáno a uvědomováno. Diváctví na jevišti posiluje noetickou stránku dramatické hry, a tím také zabraňuje propadnutí sugesci divadelní iluze.

Jednou z možností, jak akcentovat umělost světa hry jakožto záměrnou lidskou tvorbu, je princip hry na... (případně dětské hry na...) a princip společné hry hráčů, aktérů (herců). Prvním programovým pokusem o takto pojatou hru byla inscenace *Autostop* v Divadle Na zábradlí v roce 1961.⁵¹⁸ V *Autostopu* Vyskočil poprvé používá termínů demonstrátor a demonstrace, což dokládá jeho zájem o Brechtovu koncepci epického divadla. V doslovu ke knižnímu vydání hry Vyskočil o principech demonstrace a hry na... píše:

Nesmíme zapomínat, že demonstrace jsou smluvenou hrou. Herci nehrají divákům charakter, ale o charakterech. Hrát o charakteru znamená znát společenský dosah a variace toho kterého charakteru jako obecného postoje a hrát nejen to, jak se tento charakter jeví, ale i to, co o tomto charakteru víme. Hrát o charakteru znamená „hrát si na charakter“ (na „ředitele“, na „otce“, na „matku“, na „dceru“ na „docenta Macka“ atd.). Před diváky a s diváky, před spoluherci a se spoluherci. Proto začíná účinkování každé postavy představením sebe jako postavy. Představení postavy by mělo být halasné, dryjáčnické, asi tak, jako když si děti na začátku hry rozdávají role. (Já budu dělat generála, já maminku, já paní učitelku atd.) Představení postav se má odlišovat ve svých prostředcích od samotné hry v příběhu.⁵¹⁹

Variantou hry na... bylo v podstatě i první představení Nedivadla *Poslední den* v Redutě v roce 1963. Celé představení je koncipováno jako model. Hráči si hrají na poslední den, kdy je možné se dorozumět řečí.⁵²⁰

Na principu dětské hry na... je vystavěna hra *Cesta do Úbic*, a to jak rozhlasová verze z roku 1967, tak její scénická podoba z osmdesátých let. Celou hru mají odehrát pouze dva aktéři, kteří postupně ztělesňují všechny dramatické postavy příběhu a zobrazují také jeho předmětový svět (telefon, čekárnu, vůni apod.). K principu hry na... patří moment ujmoutí se role, sebe prezentace postavy (zde i předmětu) a referování o postavě (předmětu) v 1. osobě prezentu, tedy zobrazení jednání vyprávěním, popisem:

- První: A já dělám Cestující s velikánským kufranem ve čtvrtém oddílu vlevo od kabiny řidiče. Vlak mnou kýve a já klimbám, ale přitom pozoruju řidiče, kterak se baví s průvodčím a nejspíš o mně. Domluvili se teď...
 Druhý: Teď já dělám Průvodčího. Jdu od Oldy z kabiny, kde jsme s Oldou měli krátkou provozní poradou, jak šikovně tady na tu zbylou jedinou cestující.⁵²¹
- Druhý: A já teď dělám VŮNI JÍDLA. Vůni guláše a řízku. Jako taková se linu. Líně linu tmou té chodby, až dolinu k cestující, kterou celou oblinu. Cestující se mě chytá, já ji zvedám, já ji táhnu...
 První: A já jsem cestující, kterou tahle libá vůně přivádí teď zase k sobě, tedy ke mně. Hladově se chytám vůně, jež mě táhne, já chci za ní, ale můj kufr, ten mě... ten mi brání!⁵²²

Označením První a Druhý nejsou hráči (aktéři) předem specifikováni. Hráči tedy nevstupují do hry jako dramatické postavy, respektive za dramatickou postavu. Tou se stávají až ujmoutím se role. Tento princip umožňuje hráči jiný vstup do hry a jiné pojetí dramatické postavy. Takový hráč může kdykoliv z role/postavy vystoupit a zase se do ní vrátit.⁵²³

⁵¹⁸ Tuto hru napsal Vyskočil společně s Václavem Havlem. Havlovy texty jsou inspirovány ionescovským dialogem a k tématu hry na... se nevztahují.

⁵¹⁹ Vyskočil, Ivan: Poznámka k *Autostopu*; in: Vyskočil, Ivan – Havel, Václav: *Autostop*, DILIA, Praha 1961, str. 70

⁵²⁰ „Dejme tomu, že vyšla taková vyhláška, takové usnesení a že touto vyhláškou, tímto usnesením se ruší od zítřka platnost dané a dosud platné řeči. To znamená, že dnes je poslední den, kdy si můžeme rozumět.“ (Vyskočil, Ivan: Program k inscenaci *Poslední den*, in: *Nedivadlo Ivana Vyskočila*, Český spisovatel, Praha 1996, str. 27)

⁵²¹ Vyskočil, Ivan: *Cesta do Úbic* (divadelní verze), in: *Nedivadlo Ivana Vyskočila*, Český spisovatel, Praha 1996, str. 308

⁵²² *Ibid.*, str. 326

⁵²³ Tento princip samozřejmě umožňuje zároveň vytvoření zcizujícího efektu.

Princip společné hry hráčů odpovídá Brechtovým návrhům na herecká cvičení. Pro tento princip je podstatný moment, kdy hráč (aktér) se vztahuje ke hře a herní situaci jako k celku. Vyskočil ho promýšlil v sedmdesátých letech, v době, kdy experimentuje s otevřenou hrou:

Jde totiž o to, abychom všichni společně vnímali, chápali a hráli hru jako celek. Abychom všichni, jeden každý z nás, hru takto tvořili a ovládali, abychom byli v pozici autorů hry, měli ke hře a ke každé její roli autorský vztah jakožto ke své hře a ke své roli. Toho asi nedosáhneme jinak, než když každý z nás bude prakticky ovládat, bude mít „v sobě“ celou hru, všechny její role, bude schopen zahrát kteroukoli roli, ať mužskou nebo ženskou. Postavy hry nás sjednotí.⁵²⁴

Na rozdíl od realistického pojetí, kdy herec hraje jednu postavu a rozvíjí její jednání v daných okolnostech herní situace z jediné perspektivy, se při společné hře a výměně rolí perspektivy zmnožují:

Moreno vycházel jako z jisté literární inspirace z Pirandella – ve smyslu výměny rolí, vidět se očima druhého, ve smyslu relativismu, reciprocity, diferenciací, toho v podstatě „sourolí“. A Brecht to má taky. /.../ Protože on si s tím hrál, on to zkoumal a dělal si etudy a zajímalo ho na tom úplně něco jiného – mně to alespoň vykládal Max Frisch, kterej u něj asi dva roky asistoval. Brecht prý chtěl, aby si herci měnili role, dětinsky se tím bavil /.../.⁵²⁵

Výměna rolí umožňuje zároveň hráči vnímat herní situaci jako umělou, to jest vytvořenou, tvarovanou strukturu, kterou může objektivovat (racionalizovat), aniž by vyšel z racionální analýzy. To je dáno vztahováním se k herní situaci z několika perspektiv skrze herní jednání.⁵²⁶

Pokud hovoříme o Vyskočilově brechtovské inspiraci, je třeba dodat, že Vyskočil je stejně tak, ne-li mnohem více, inspirován idejemi K. S. Stanislavského.⁵²⁷ Ve své tvorbě a pedagogické praxi vychází Vyskočil z řady Stanislavského pojmů. Nejfrekventovanějšími jsou pojmy přetělesnění a veřejná samota. Stručně řečeno, Vyskočil ve své tvorbě a pedagogice kontaminuje vlivy obou těchto osobností a svérázně rozvíjí svou vlastní podobu dramatické hry. Svým autorstvím je s epickým způsobem zobrazení Vyskočil spjat bezvýhradně. V rovině herectví se u něj zobrazovací principy diegese a mimese prolínají. Ve své zralé tvorbě, v sedmdesátých a osmdesátých letech, kdy experimentuje s otevřenou dramatickou hrou, Vyskočil svobodně volí ten či onen zobrazovací princip:

Teprve Proč Karolína volala dru Baxovi? dokladuje živelné prolínání obou forem, které už nemá smysl navzájem rozlišovat. Epika s dramatikou splývají v jeden souvislý proud a ten má za různých okolností formálně blíž k jednomu či druhému.⁵²⁸

Bylo již řečeno, že Vyskočilovou autorskou doménou je vyprávění, jehož některé části autor zpřítomňuje jednáním. Poměrně záhy, v první polovině šedesátých let, se ve Vyskočilově tvorbě začíná prosazovat komentář a reflexe vyprávění.

⁵²⁴ Vyskočil, Ivan: Divadlo jako hra, Amatérská scéna, 1985, č. 5, str. 4

⁵²⁵ Vyskočil, Ivan; in: Vy si mne s někým pletete aneb Z besed na filosofické fakultě, Divadelní ústav, Praha 1994, str. 153 – 154

⁵²⁶ Zkušenost a inspirace principem výměny rolí nečerpal Vyskočil z oblasti umění. Vyšel ze své zkušenosti psychologa. Po absolvování oboru herectví na Divadelní fakultě AMU studoval obor psychologie na Filozofické fakultě UK. Zabýval se psychou a dramaterapií, seznamoval se s principy psycho- a sociodramatu J. L. Morena.

⁵²⁷ Vyskočilovo studium na pražské DAMU bylo poznamenáno dobou povrchního prosazování Stanislavského metody. Vyskočil sám se ke Stanislavského herecké pedagogice později vrací a čerpá z ní.

⁵²⁸ Čunderle, Michal: Ivan Vyskočil – Cesty ke hře; in: Čunderle, Michal – Roubal, Jan: Hra školou, Dvakrát o Ivanu Vyskočilovi, Nakladatelství Studia Ypsilon, Praha 2001, str. 44

Počínaje předcházející knihou (Kosti – pozn. cituj.) se Vyskočilovi stává jedním z hlavních témat vyprávění samo. Autor totiž svá vyprávění a svůj vztah k nim stále více reflektuje. Nečiní to jenom v přísně oddělených komentářích pod čarou, ve zvlášť probíhající rovině metavyprávění. Průběžná reflexe může být i přímou součástí vyprávění.⁵²⁹

Vyprávění, zpřítomňování jednáním a reflektující komentáře se postupně stávají nerozlučnými prvky a principy Vyskočilových příběhů, respektive pokusů o otevřenou dramatickou hru, skrze kterou Vyskočil své příběhy hledá, rozvíjí a variuje. Této stránky Vyskočilových příběhů si zvláště všímá Zdeněk Hořínek:

Vyskočilovou nejvlastnější doménou je prostor a dění mezní: na hranici mezi událostmi a jejich reflexí se hledají varianty příběhů, zkoušejí se a prověřují jejich možnosti.⁵³⁰

Podstatným rysem Vyskočilových komentářů je jejich začlenění do stavby hry. Komentář hru nenarušuje, nýbrž rozvíjí ji dál. Tím mají Vyskočilovy komentáře blízko k Brechtovým, které rovněž dotváří sdělení hry.

Takový postup je v české divadelní kultuře vzácný. Většina tvůrců využívá komentáře k rámcování hry ve hře, v prologové, uvozující a navozující části. Epilogovou část, která umožňuje sumarizovat, hodnotit, zpochybňovat a vracet se, zpravidla opomíjejí. Komentář zobrazovaného nepůsobí u Vyskočila pouze antiiluzivně. Jako autonomní součást hry přináší vrstvu sdělení v dalším řádu. Vyskočil „nikdy neutilizuje z autonomie příběhu k autoreflexi spisovatele. Všechny ‚autorské komentáře‘, ‚bezbrhé improvizace‘ a ‚poznámky stranou‘ směřují k příběhu, k jeho rekonstrukci, k využití dalších alternativ, ke zpochybnění dosavadních závěrů.“⁵³¹

K brechtovské inspiraci se Vyskočil vrací v druhé dekádě normalizace. V této době již převládá na českých jevištích televizním herectvím deformovaný civilismus. Slovní sdělení a odpovědnost za ně je devalvováno, české herectví se zcivilňuje k šedivé bezvýraznosti a beztvarosti (Roubínek, časopis *O divadle*). V tomto období Vyskočil znovu upozorňuje na potřebu angažovaného vztahu divadelního tvůrce ke světu. Pokud hovoří o nespokojenosti s daným stavem světa a o potřebě jej měnit, zdůrazňuje etickou stránku autorství, odpovědnost autora a tvůrce za to, co sděluje:

Autorství není jenom věc umělecké tvorby. Je to věc postoje k životu. K vlastní existenci i k existenci ostatních. Je to odpovědnost za to, že jsem. Vším, co dělám, bych tuto odpovědnost měl prokazovat, protože autor je ten, kdo není tak docela spokojen s tím, co se mu nabízí, co už tu je. Autor má potřebu to nějak změnit, vytvořit ještě něco dalšího.⁵³²

V této době rovněž promýšlí možnosti profesionálního a amatérského divadla a dopad komercializace a institucionalizace na uměleckou tvorbu. I zde nacházíme ozvuky Brechtova pojetí divadla-souboru, respektive Burianova divadla-dílny:

Aby to nebylo rozdělený mezi v podstatě placený herce, placený režiséry, aby to byla jedna výpověď lidí, kteří se cítí ve společné situaci v tomto světě s tím, vydávají výpověď, a tím, že chtějí něco měnit, ať už to připadá komukoliv jakkoliv pošetilý, jakkoliv bláhový, tak cosi měněj.⁵³³

⁵²⁹ Čunderle, Michal: Ivan Vyskočil – Cesty ke hře; in: Čunderle, Michal – Roubal, Jan: Hra školou, Dvakrát o Ivanu Vyskočilovi, Nakladatelství Studia Ypsilon, Praha 2001, str. 27

⁵³⁰ Hořínek, Zdeněk: Úvodní poznámka k Ivanu Vyskočilovi; in: Čunderle, Michal – Roubal, Jan: Hra školou, Dvakrát o Ivanu Vyskočilovi, Nakladatelství Studia Ypsilon, Praha 2001, str. 9

⁵³¹ Rut, Přemysl: Vzpomínka na Miláno; in: Nediavlo Ivana Vyskočila, Český spisovatel, Praha 1996, str. 361

⁵³² Vyskočil, Ivan: Tak jsem začal dělat v Redutě pokusy; in: Nediavlo Ivana Vyskočila, Český spisovatel, Praha 1996, str. 133

⁵³³ Vyskočil, Ivan; in: Vy si mne s někým pletete aneb Z besed na filosofické fakultě, Divadelní ústav, Praha 1994, str. 148

V neposlední řadě u Vyskočila znovu ožívá princip ozvláštňení a zcizení. Již se ale nedá hovořit jen o ozvláštňení navyklého. V druhém desetiletí normalizace, jejímž hlavním ideologickým mottem byla stabilizace a konsolidace poměrů, jinými slovy potlačení všech duchovních výbojů, spontánnosti, živelnosti a tvořivosti, se princip ozvláštňení „konsolidované navyklosti“ jeví takřka jako politický čin:

Výchozí předpoklad je ten, že zviditelnění normálnosti je možno dosáhnout toliko jejím vyvikláním z navyklosti, která působí bezpečně, automaticky a stává se proto neviditelnou, její působení a důsledky na psychiku, její problematika bývají nepostřehnuté, nerefektované a tím také důsažnější a závažnější. Teprve odrušením „šumů“ je možno s nimi zacházet, pracovat, zkoumat je, klást produktivněji otázky, konstruktivně zneklidňovat, tedy navádět na cestu poznávání a uvědomování, tvořivé angažovanosti, o čemž už byla řeč. Jde, řečeno s Brechtem, o „zcizování“, „ozvláštňování“ stojatých navyklostí, řečeno se Shakespearem a právě s Gogolem o „nastavení zrcadla“, což je nejvládnější jedinečná humanizační, společenská funkce dramatické hry, dramatického umění, divadla.⁵³⁴

Autostop (14. 3. 1961, Divadlo Na zábradlí)

Hru *Autostop* napsali společně Ivan Vyskočil a Václav Havel. Odlišné autorství se projevuje v rozdílu mezi partem Demonstrátora (Vyskočil) a jednotlivými demonstracemi, názornými situacemi (Havel). Havelův rukopis vykazuje podobnosti s hrami E. Ionesca. O to víc je patrný vstup Brechtovy poetiky v pasážích sebezprezentace postav a uvedení do situace:

- Matka: V tomto příběhu jsem já matkou hochy, který vyhrál na sběrové losy dvě auta. Dítě moje zlaté! Jsem tudíž velice šťastna, že jsem matkou takového hochy. Juch, juch. (*Zatleská a dělá, jak mnoho je šťastna*)
- Otec: (*kteřého zřejmě ruší evoluce matky, ale začne*) V tomto příběhu jsem já otcem toho hochy, který na sběrové losy vyhrál dvě auta. Jsem velice hrdým otcem, že jsem otcem takového hochy.⁵³⁵
- Ředitel: Jsem v tomto příběhu ředitelem školy, do které chodí onen žák, jenž vyhrál ve sběrové loterii dvě auta.⁵³⁶
- Lída: V tomto příběhu hraji vychovávanou dceru Lídu Pejčovou.
- Matka: V tomto příběhu hraji vychovávající matku – Jiřinu Pejčovou. Jsem matkou nového typu. Ano. Jsem své dceři spíše přítelkyní, protože nechci, aby mi něco tajila. Vznikaly by v ní různé komplexy a deformace. Já umím vychovávat. Pozor! (*Předvádí, jak to umí*) Lído!
- Lída: A jéje, už to zase začíná. Ano, mamí.⁵³⁷

Z brechtovské poetiky vychází i princip hercova obrácení se se sdělením do publika a vytvoření simultánních herních situací:

- Otec: Ztraceně, uklidni se, třeštidlo jedno! (*K divákům*) Mohu jí říkat třeštidlo, mohu jí říkat i jinak, protože je to moje manželka.
- Matka: Ne! Musíš mi říkat slušně, protože máme dvě auta a musíme se podle toho chovat.⁵³⁸
- Otec: (*potřásá Manželovi rukou*) Hlemýžď omývá chmýří netopýra. (*K obecenstvu*) Mají taky klučka, ale nic jim nevyhrál. No. Jaký pán, takový krám.⁵³⁹

⁵³⁴ Vyskočil, Ivan – úvodní poznámka k vydání hry *Cesta do Úbic*; in: *Nevidadlo Ivana Vyskočila*, Český spisovatel, Praha 1996, str. 303 – 304

⁵³⁵ Vyskočil, Ivan – Havel, Václav: *Autostop*, DILIA, Praha 1961, str. 5

⁵³⁶ *Ibid.*, str. 16

⁵³⁷ *Ibid.*, str. 51

⁵³⁸ *Ibid.*, str. 6

⁵³⁹ *Ibid.*, str. 11

Postavu Demonstrátora hrál ve hře *Autostop* Vyskočil. Přišel na scénu z publika, sedl si na rampu a začal mluvit k divákům. Demonstrátorova řeč je určitým prologem, uvítáním se s diváky a oznámením toho, co diváky v následujícím představení čeká. Demonstrátor uvádí v průběhu hry jednotlivé demonstrace a vypráví exemplární příběh z autostopu, z něhož musí plynout, neboť tak autoři chtějí, určité poučení.

Ačkoliv pojmenování postavy odkazuje k Brechtově epickému divadlu, stejně tak je v ní možné nalézt inspirace burianovské (postava Inspicienta v *Žebrácké opeře*):

- Demonstrátor: Znáte takové nelidské oči? Ano? Takové oči vždycky signalizují, že tomu, kdo je má, se musel stát nějaký úraz, který v něm ochromil nebo zabil člověčinu. O ty oči jde. A co za nehybnýma očima může být, ale nemusí, o tom chceme uvést pár demonstrací. Moment, prosím. (*Demonstrátor se ohlédne, zakřičí za kulisy*) Připraveni? (*Vstane a jde do středu scény*)
- Herci: (*zpoza kulis*) Ano!
- Demonstrátor: (*k divákům*) Prosím. Herci jsou připraveni. Můžeme začít. Demonstrace první o tom, co za nehybnýma očima být může, ale nemusí, nazvaná ŽIVOTNÍ PERSPEKTIVA!⁵⁴⁰

Text publikované verze hry je doplněn vysvětlující Poznámkou k *Autostopu*, ve které autoři doslovně svůj záměr i navádějí, jak hru *Autostop* hrát, aby se neporušil smysl hry. Zde, v této poznámce se rodí pojem apelativní divadlo:

Autostop jako scénický útvar se skládá jednak z vyprávění, přímého hovoru k divákům a s diváky (Demonstrátor) a jednak z „demonstrací“, scénických příkladů, které mají názorně zpřítomňovat a dokumentovat obsahy hovoru. Dle žánru jde o divadlo komediální, „nedramatické“. Dle obsahu i formy můžeme nazvat *Autostop* divadlem apelujícím. Divadlem, které si žádá aktivní účast diváků, obrací se k jejich názorům a k jejich představivosti a směřuje k otevřenosti diváků. Bezprostředním nositelem „apelu“ je Demonstrátor. Má-li mít představení plně svůj ideový a „psychologický“ význam, musí být Demonstrátor s diváky ve skutečném (ne „hraném“) kontaktu, musí s nimi hovořit tak, jako by on sám byl autorem slov a nápadů právě se rodících. Jen takto „otevřený“ Demonstrátor je schopen přivést diváky k opětovné otevřenosti. Proto má být Demonstrátor více osobností, zaujatou otázkami, o kterých hovoří, a méně hercem, který „hraje“ postavu Demonstrátora.⁵⁴¹

Přes mnohé odkazy k Brechtově tvorbě se domnívám, že *Autostop* nepatří mezi hry blízké epickému divadlu.

Křtiny ve Hbřbích aneb Blbá hra (říjen 1965, Nedivadlo; sál Reduty)

Hru *Křtiny ve Hbřbích* z roku 1964 můžeme považovat za typický příklad Vyskočilova epického divadla.⁵⁴² Ačkoliv ji řadím do projevů vyprávěného divadla, hra sama je zapsána formou realistického dramatu. Realistickou konvenci ovšem dovádí ad absurdum. V tomto smyslu je hrou na realistické drama anebo též absurdní hrou na téma realistického dramatu. V inscenaci čtené motto hry odkazuje zároveň k absurdní dramatice, ale i tu vzápětí zesměšňuje:

Motto: Skoncujme již jednou s cizáckými absurdními hrami a hříčkami, které jsou duchu našeho lidu cizí, pokusme se o vlastní blbou hru.⁵⁴³

⁵⁴⁰ Ibid., str. 4

⁵⁴¹ Vyskočil, Ivan: Poznámka k *Autostopu*; in: Vyskočil, Ivan – Havel, Václav: *Autostop*, DILIA, Praha 1961, str. 69

⁵⁴² S Brechtem má ale společnou i postmoderní citaci stylů. Blbá hra je protkána narážkami na českou divadelní produkci padesátých a šedesátých let a tento princip se vyjevuje jako základní a konstitutivní pro celou hru. Vyskočil s nimi nepracuje čistě parodicky, mnohem spíše využívá stylů, druhových a žánrových trendů jako hraček, jako předmětů Blbé hry.

⁵⁴³ Vyskočil, Ivan: *Křtiny ve Hbřbích aneb Blbá hra* (Jakožto recenze s ukázkami sděláno od Ivana Vyskočila – verze k 19. 3. 1992), *Svět a divadlo*, 1992, č. 1 – 2, str. 53

Hra byla vždy prezentována, zveřejňována formou scénického čtení dvěma či více aktéry, kteří četli několik postav.⁵⁴⁴ V duchu konvencí realistického dramatu hra obsahuje seznam osob s popisem jejich sociálního zázemí⁵⁴⁵, scénickou poznámku popisující místo děje (Vávrovic rodný grunt), podrobný popis scény⁵⁴⁶ a scénické poznámky opisující jednotlivé situace.

Tyto „vedlejší texty“ byly rovněž čteny a byly pevnou součástí struktury prezentované hry. A právě jejich vřazením se hra proměňuje ve vyprávění. To, co v tištěném textu vnímáme nezpochybnitelně jako scénickou poznámku, v představení vnímal divák jako vyprávěcí pasáž s charakterem scénické poznámky.⁵⁴⁷ Ve čtené scénické poznámce se hojně vyskytuje přímá řeč, která byla jako taková čtena, zpřítomněna. To, co má v textovém zápisu podobu konvenčního realistického dramatu, se při jevištní prezentaci hry mění v tok střídavého vyprávění a zpřítomňování:

Julius: *(leží na zemi, rozpíná zešíroka paže a z hloubi duše volá)* Auu! Domov! Zatraceně, domov!⁵⁴⁸

Z hlediska rozlišení druhů zobrazení jsou vyprávěcí a zpřítomňovací postupy *Blbé hry* nečisté. Z hlediska hry se jedná o famózní oscilaci a přestupy, o neustálou proměnlivost poměru hry a jejího okomentování, zpřítomňované situace a jejího komentáře, o hravě prolínání zpřítomňujícího jednání a vyprávění na základě hry. Tyto dva způsoby zobrazení se stávají vlastním předmětem hry.

Hra je rozdělena, opět v duchu konvence realistického dramatu, na tři jednání. Ta jsou dále členěna na jednotlivé akty. Všechny akty *Blbé hry* mají svůj výmluvný název, čímž upomínají na brechtovský titulek (např. Akt první – Domove, domove!, Akt druhý – Piškot a džem, Akt třetí – Temné víry).⁵⁴⁹

Některé akty (např. Akt třetí: Temné víry) jsou takřka celé zobrazeny jako vyprávění, evokace situace nebo komentář. Některé akty se z rozsáhlejšího vyprávění rozbíhají, např. Akt druhý: Piškot a džem, jenž je otevřen evokovanou scénickou akcí. Příkladný je vstup epiky do situace ve druhém aktu. Zatímco se Julius snaží uvítat se s Maryšou, již chtivě líbá:

Julius: Za tatínka, za maminku, za babičku, za paní učitelku, za naše olympioniky...
(Otevřeným oknem vlétne oštěp a zabodne se těsně vedle Oskara.)
Oskar: *(jen vyjekne)* HEK! *(Krve by se v něm nedořezal. Nikdo to nezkouší.)*⁵⁵⁰

Zajímavé jsou ony pasáže, kdy dialog čtený hráči, přechází plynně do vyprávění jako např. v devátém aktu, neboť ho není třeba a pro rozehrání příběhu by byl retardující:

Oskar: /.../ jen se dívám na ten psací stroj, na ta různá písménka se dívám, a v duchu si říkám: Tak vidíš chlape! Tohle by mohlo být Ká. A tohle tady D a Č. To dáme na první stranu, to zalomíme na třetí... *(jeho hlas přechází v mazlivý, okouzlený šepot, Oskar se ocitá v říši snových představ)*⁵⁵¹

⁵⁴⁴ Prvním jevištním partnerem v roce 1965 byl Vyskočilovi Leoš Suchařípa.

⁵⁴⁵ K českému realistickému dramatu upomínají i jména některých osob – např. Maryša Vávrová.

⁵⁴⁶ Popis obyčejného pokoje je opět doveden ad absurdum: „sem tam, zejména v koutě za lednicí, i se stvoly rostoucího rákosu-orobince, neboť za lednicí je vlhko“ (Vyskočil, Ivan: Křtiny v Hbřbích aneb Blbá hra (Jakožto recenze s ukázkami sděláno od Ivana Vyskočila – verze k 19. 3. 1992), Svět a divadlo, 1992, č. 1 – 2, str. 4)

⁵⁴⁷ Z pouhého poslechu audionahrávky *Blbé hry* může posluchač nabýt dojmu, že se jedná o vyprávění s rozhrávanými, zpřítomňovanými situacemi.

⁵⁴⁸ Vyskočil, Ivan: Křtiny v Hbřbích aneb Blbá hra (Jakožto recenze s ukázkami sděláno od Ivana Vyskočila – verze k 19. 3. 1992), Svět a divadlo, 1992, č. 1 – 2, str. 55

⁵⁴⁹ Tyto akty patří do Prvního jednání, nejčastěji hrané části *Blbé hry*. Druhému a Třetímu jednání nebudu v následující pasáži věnovat pozornost, neboť není zaznamenáno v inscenační podobě, a nemám proto možnost srovnat zápis textu s jeho podobou zveřejňovanou hrou. Nadto se postupy a principy ve druhém a třetím jednání podstatně od prvního jednání liší.

⁵⁵⁰ Vyskočil, Ivan: Křtiny v Hbřbích aneb Blbá hra (Jakožto recenze s ukázkami sděláno od Ivana Vyskočila – verze k 19. 3. 1992), Svět a divadlo, 1992, č. 1 – 2, str. 57

⁵⁵¹ Ibid., str. 63 – 64

Text obsahuje i přednášku o „stavu velmi silné alimentární apetence“, která je opět vklíněna do vyprávění, tentokrát o stavu strýce Julia. Tato přednáška zároveň činí zpětně z předchozí (i následující) scény demonstraci biologického jevu. Stav strýce Julia je nahlédnut, po té co byl zobrazen jednáním a vyprávěním, z nového úhlu, situace je znovu opsána v duchu vědecké objektivnosti.

Jak bylo řečeno, akty *Blbé hry* nejsou stavěny buď epicky nebo dramaticky. Členění na akty je v tomto smyslu umělé, nečlení přirozeně příběh v jeho toku, člení ho ve vertikální podobě, vrství ho. Mechaničnost členění příběhu na akty se opět stává hrou na „divadelní hru“ (jakkoli blbou). K tomu poukazuje pátý akt Vzpomínky, který je celý napsán a evokován jako scénická poznámka – tedy vyprávění. Jenomže toto vyprávění překračuje do sousedních aktů. Předchozí akt je vyprávěním ukončen a následující šestý akt vyprávění otevírá. Obdobný princip nalezneme v sedmém aktu Dum Osamoceneného děkana. I tento akt má podobu scénické poznámky a přesahuje do sousedních aktů.

Proč Karolína volala dru Baxovi? (Evokace)

Proměnu podoby Vyskočilova vyprávěného divadla v sedmdesátých a osmdesátých letech částečně zaznamenává text *Proč Karolína volala dru Baxovi?*. Jedná se o dodatečný záznam představení, které se vyvíjelo v období let 1973 – 1976 z představení *Kurs* a *Rekurs Kursu*, v letech 1976 – 1980 jako cyklus *Na staré motivy* a v letech 1981 – 1989 jako cyklus *Evokace I. – V.*

Hlavním spoluhráčem a spolutvůrcem *Kursu* a cyklu *Na staré motivy* byl Vyskočilovi Pavel Bošek. Vedle něj vystupovali v cyklu *Na staré motivy* ještě Vlasta Špicnerová nebo Přemysl Rut. Po Boškově smrti v roce 1980 se Vyskočilovými partnery stali Vlasta Špicnerová, Barbora Hocková, Markéta Vyskočilová, Leoš Suchařípa a Otakar Roubínek.

Z původních představení *Kursu* a *Rekurs kursu*, koncipovaných jako přednáška s názornými příklady se postupně Bošek s Vyskočilem dobírali podoby představení jako otevřené dramatické hry:

Během jednoho představení jen málokdy byla probrána ta která lekce, většinou díky „příkladům ze života“, vymyšleným, uváděným a rozváděným pro lepší pochopení probírané látky. „Příklady ze života“, jejich domyšlení, upřesňování, zpochybňování, propojování atd. postupně vytlačovalo „probírané látky“, výuku a její formu, kurs jako takový. Převládala volná hra, fabulace, zpřítomňování, demonstrování, návraty, to typické pro cykly.⁵⁵²

Vzhledem k omezené autorské potenci spoluhráčů, se kterými Vyskočil vystupoval po Boškově smrti, cyklus se z velké části textově fixoval. Otevřen ale zůstal v rovině interpretační.

Text *Proč Karolína volala dru Baxovi?* byl sestaven s editorskou pomocí Přemysla Ruta v roce 1996. Obsahuje pět dějství v pořadí Třetí, Druhé, První, Čtvrté a Páté. Jednotlivá dějství jsou dále členěna na obrazy, scény či sekvence s příslušným názvem. Názvy scén jsou popisné. Často uvádějí jméno postavy, která zasáhne do děje nebo jejíž osobní příběh vstupuje do celkového dění, často napovídají sumárně náladu, dějový zvrat, udání času a místa (Baxovo nenadálé zjitření, Karolína, Šimáně, Kdo je Božena Langová, Tenkrát na prahu léta v Dojčbrodu, Nemoc a uzdravení, Segedínský guláš aneb Egon Šimáně zasahuje, Dohasínání krásného červnového dne na konci dubna v Szegédu, Jednoho sychravého listopadového dne na konci května v roce 1925 až 1927 s přesahem do roku 1929 v Praze apod.).

⁵⁵² Vyskočil, Ivan: *Proč Karolína volala dru Baxovi?*; in: *Nedivadlo Ivana Vyskočila*, Český spisovatel, Praha 1996, str. 155

V textu nejsou přiděleny role konkrétním postavám. Vyprávění volně přechází ve zpřítomňování a naopak. Příběhy a jednotlivé situace jsou komentovány, zpřesňovány a variovány. Ve hře se objevují vedle vyprávění v minulém čase i pasáže vyprávěné v prezentu. Mají podobu reportážního popisu dění a přinášejí do epického zobrazení provokativní a dráždivou dramatickosti:

: Brána Staroměstské radnice. Pravá veřej se pootevírá a takto vzniklou průlinou vykukují zpoza optických skel zlatého skřípce dvě modrá kukadla. Patří JUDru Karlu Baxovi, primátorovi hl. města Prahy, rodáku ze Sedlčan a z rodiny řídicího učitele tamtéž.
 : Kuk, pane primátore!
 : Kukuč, Baxo!
 : Jak opatrně, obezřetně a korektně vyhlíží!
 : A co vidí?
 : Černý, velký automobil – kabriolet zn. Tatra, opatřený na dvířkách a na chladiči emblémem hl. města Prahy (amputovaná ruka v průjezdu třímající nástroj své amputace) – toť primátorská osmiválčice! Tlumeně vrníc, čeká.⁵⁵³

Z audionahrávek cyklu *Na staré motivy* s Pavlem Boškem a *Tenkrát na prahu léta v Dojčbródu* s Otakarem Roubínkem (nahrávka z roku 1989) je patrná proměna Vyskočilova vztahování se k příběhu a vyprávění.⁵⁵⁴ Záznam s Boškem se vyznačuje rozkoší z vyprávění, fabulace, rozvíjení, rozvádění a domyšlení příběhů. V záznamu představení obdobné sekvence cyklu s Roubínkem se prosazuje Vyskočilův autorský subjekt. Ze záznamu je patrné, že Vyskočilem vytvářený a dotvářený příběh si vynucuje jako hlavní postupy komentář, opakování, opravy a návraty.

HAPRDÁNS (1980, Nedivadlo)

Geneze textu hry *Seminární cvičení se brou pana Williama Shakespeara nazvané HAPRDÁNS neboli Hamlet princ dánský ve zkratce, zkrátka méně známá verze známého příběhu, kdy tragédie přijde zkrátka*, první nápady s jejím tématem, půdorysem a základní situací spadají do roku 1959.⁵⁵⁵ Jeho finální verze je z roku 1980 a byla zamýšlena pro Pavla Boška a Vlastu Špicnerovou. V průběhu osmdesátých let ve hře vystupovali s Vyskočilem Vlasta Špicnerová, Barbora Hocková, Markéta Vyskočilová a Leoš Suchařípa.

Hra má tři části, tři vrstvy: úvodní přednáškovou prezentaci tématu, rekapitulaci Hamletova příběhu Bujón Hamlet à la Shakespeare (Loutkové divadlo s kuchyňským náčiním) a samotnou hru ve dvanácti scénách. V závěru přednáškové části prezentující téma a části Bujón je následující pasáž vždy uvedena jako možnost nahlédnout Hamletovo téma novou optikou. Zpětně se pak předchozí část jeví jako prolog další hry, dalšího pokusu o hru na téma Hamlet.

První pasáž je ukončena slovy:

A protože je to pro vás, tak přímo kuchyňsky názorné opakování. Však ono nebude tak zle. Připravili jsme pro vás snadno stravitelný a výborný vývar neboli Bujón Hamlet à la Shakespeare.⁵⁵⁶

⁵⁵³ Proč Karolína volala dru Baxovi?; in: Nedivadlo Ivana Vyskočila, Český spisovatel, Praha 1996, str. 169

⁵⁵⁴ Audionahrávky představení Nedivadla jsou v majetku I. Vyskočila.

⁵⁵⁵ Vyskočil, Ivan: Haprdáns; in: Nedivadlo Ivana Vyskočila, Český spisovatel, Praha 1996, str. 255

⁵⁵⁶ Ibid., str. 258

Po ní následuje převyprávění Hamletova příběhu formou loutkových, jarmarečních vypravěčů nebo formou populárních lidových čtení. Hamletův příběh je na jedné straně banalizován, na druhou stranu jde o citaci stylu, určitý úhel pohledu na hamletovský příběh. Loutkové divadlo s kuchyňským náčiním, s demonstracemi a prezentacemi loutek, je převyprávěn, zobrazen epicky. Tato pasáž má takřka podobu scénáře komedie dell'arte. Bujón Hamlet pak končí slovy:

Tak vidíte, kam to vede! A jak to končí! Jak by to případně mohlo končit, kdybychom s tím něco neudělali. A teď se na to všechno podívejme optikou současnosti. Dejme se do Haprdánsé! A pěkně od začátku! ⁵⁵⁷

Po něm následuje Scéna první vlastní hry. Jednotlivé scény hry ve třetí části jsou zakončovány gongem, uzavírány jako dílčí demonstrace možné varianty Hamletova příběhu. Po gongu následuje komentář, dovyprávění situace z další perspektivy. V závěru komentáře je divák opět naveden k příběhu.

Vzhledem k tomu, že ve hře vystupuje pět postav, jejichž party musely být rozděleny mezi dva hráče ⁵⁵⁸, bylo v *HAPRDÁNSÍ* hojně užíváno sebeprezentace postavy a ujmutí se (nebo opětovně ujmutí se) role:

Gertruda: Jsem královna Gertruda, o hodně mladší choť krále Hamleta, žena zralé severské krásy. A jsem velice rozrušena v očekávání věcí příštích. Již slyším kroky, tedy přichází! Ale kdo? ⁵⁵⁹

Polonius: Jsem Polonius, první dvořan na tom našem dvoře, tedy něco jako ministerský předseda, kdyby něco takového v tom zapšklém feudalismu vůbec bylo. A nemohu popadnout dech! ⁵⁶⁰

Polonius: Jsem opět neklidný Polonius. Přecházím a nevím, jak do toho. Ofélie, dceruško, doneslo se k mému sluchu, že mezi tebou a jistým... princem Hamletem má jako něco být. Prosim tě, řekni svému starému tatíčkovi, že to není pravda, že to jsou jen takové řeči.

Ofélie: Jsem opět Ofélie a dělám, že neslyším. ⁵⁶¹

Hamlet: Jsem Hamlet, princ dánský, a jestliže někomu to, co se stalo, vyrazilo dech, pak jsem to já. ⁵⁶²

Hamlet: Jsem opět princ Hamlet. Nemohu spat, bloudím chodbami Elsinoru a zastavuji se u okna v bledém svitu luny. ⁵⁶³

Obsazení herce v několika rolích (partech) umožňuje hercovu migraci ve hře – Jsem Hamletem, jsem opět Hamletem apod. To umožňuje aktérům vztahovat se ke hře jako k celku, nesledovat ji a nerozvíjet ji skrze jednání postavy, ale skrze herní, hráčské jednání. Aktér, účinkující se nejprve ocitá v herní situaci a pak teprve na sebe bere určitou roli.

V *HAPRDÁNSÍ* se opět prolíná epické zobrazení se zpřítomňováním. I zde ovšem Vyskočil zachovává ve vyprávěných částech zobrazení prezentem a vyprávění tak dramatizuje. Herec, který se ujal určité role, užívá při popisu jejího jednání ich-formu, ale o postavě referuje. Podává o ní zprávu:

Polonius: Jdu k oknu a vyhlížím. A vidím syna Laerta. Hledme, náš pan syn! ⁵⁶⁴

⁵⁵⁷ Vyskočil, Ivan: Haprdáns; in: Nedivadlo Ivana Vyskočila, Český spisovatel, Praha 1996, str. 262

⁵⁵⁸ Vlasta Špicnerová hrála part Hamleta, Gertrudy, v dialogu Claudia s Poloniem i Claudia a podílela se na komentářích. Ivan Vyskočil hrál part Polonia a Claudia a vedl komentáře. Kromě Vlasty Špicnerové a Ivana Vyskočila v Haprdánsi hráli: Leoš Suchařípa (part Claudia a komentáře), Barbora Hocková (otevírání, uvozování scén a komentář), Markéta Vyskočilová (uvozování scén a komentář).

⁵⁵⁹ Vyskočil, Ivan: Haprdáns; in: Nedivadlo Ivana Vyskočila, Český spisovatel, Praha 1996, str. 269

⁵⁶⁰ Ibid., str. 270

⁵⁶¹ Ibid., str. 277

⁵⁶² Ibid., str. 272

⁵⁶³ Ibid., str. 279

⁵⁶⁴ Ibid., str. 271

- Gertruda: Poslechni, není ti tady taky najednou nějak horko, mucí? Uvolňuji si šaty a nalévám víno do sklenice. A nemáš snad taky žízeň, mucí?
- Claudius: Kruci, mucí, to teda mám! Beru sklenku. Pozvedám tuto číši...
- Gertruda: A v tom se ozve šramot za dveřmi.
- Claudius: Slyšelas? Že to bylo zase za dveřma? ⁵⁶⁵
- Polonius: Trdlo jedno! Chudák holka... Ale stejně, Polonie... Zamyslím se, vrtím hlavou, něco si zřejmě v duchu říkám. Jenže co? ⁵⁶⁶

Toto zpředměťující pojetí postav bylo umocněno hrou s kuchyňským náčiním (loutkami-předměty), která doplňovala zobrazovací principy jednáním a vyprávěním (Hamlet – mechanický, dvojhlavý šlehač; Ofélie – šlehač jednoduchý, „metla“; Polonius – plechový, nejlépe smaltovaný cedník; Gertruda – kvedlačka; Claudius – vařečka atd.).

V roce 1988 natočil režisér Jiří Věřčák televizní verzi *HAPRDÁNSe*. Díky tomuto záznamu je dochována vrcholná podoba Vyskočilova herectví v celé bohatosti projevu. V prologovém Bujónu Hamlet je převyprávění příběhu melodikou a dynamikou blízké vyprávěním jarmarečních vyvolávačů. Vyskočil je vede ve velkém a výrazném orálním gestu, které je nutné pro zaujetí pozornosti diváků a pro navázání kontaktu. Podobně jako jarmareční vyvolavač moduluje Vyskočil příběh jako vzrušující událost plnou napětí. Události Hamletova příběhu jsou v Bujónu silně akcentovány. Místo tradičního ukazování na kreslené obrázky, používají herci kuchyňského náčiní. Oba herci, Vyskočil a Špicnerová, stojí po celý prolog za stolem, na kterém jsou připraveny jednotlivé předměty pro názornou demonstraci. Sebe prezentace postav a následný jejich dialog probíhal s „identifikujícím“ předmětem v ruce, který mohl a nemusel být použit jako loutka.

Celkový tvar inscenace je dán neustálým střídáním komentáře s rozehrávanou akcí na půdorysu semináře (přednášky). Řada situací se odehrává u stolu jako rozhovor, nicméně s plnou dynamikou, gestikou a výrazovou bohatostí.

Vyskočilovy přechody ze zpřítomňování do vyprávění a komentářů jsou herecky brilantní. Vyskočil briskně mění tělové napětí a s ním i vztah k publiku, na které se stříhem obrací. Je schopen v setině sekundy vystoupit z role a vstoupit do autorské pozice. Zpětný nástup do situace, např. v roli Polonia, probíhá okamžitě, bez motivujících rozběhů, v plném výrazu do rozehrané situace – např. demonstrací Poloniovy nervozity.

Vyskočil je v *HAPRDÁNSi* schopen přehrát sekvenci, vytrženou a bez zjevných souvislostí, jako exemplum (např. demonstrace toho, jak nemůže jako Polonius popadnout dech). Následně je schopen uvést tuto demonstraci do souvislosti hry komentářem. Vyskočil nepotřebuje rozběh, rozehřátí, motivování. Naopak je schopen motivaci si i divákovi dodat, poskytnout zpětně, uvedením do kontextu hry.

S postavou pracuje Vyskočil jako s předmětem hry. Pokud například postava Polonia nechce odejít na výzvu Klaudia, Vyskočil komentuje její jednání slovy adresovanými do publika: „Nemám se k odchodu.“, přičemž zároveň Polonia ztělesňuje. ⁵⁶⁷

⁵⁶⁵ Ibid., str. 274

⁵⁶⁶ Ibid., str. 278

⁵⁶⁷ Stejně tak Vlasta Špicnerová ukončí dialog slovy: „A jsem pryč“ a odchází z herního prostoru před stolem, čímž komentuje svůj odchod v roli Hamleta.

Cesta do Úbic (1985, Nedivadlo)

Divadelní varianta hry *Cesta do Úbic* je z roku 1985. Vyskočil se v ní vrací k příběhu, který zpracoval původně v rozhlasové verzi v šedesátých letech. O základním herním principu hry na . . . , který se v *Cestě do Úbic* uplatňuje, byla již řeč. Zbývá jen dodat, že i pro tuto hru je charakteristické prolínání vyprávěcích a zpřítomňovaných pasáží. V Předzpěvu k příběhu Cestující není dokonce patrné, zda určitá část patří k přímé řeči postavy či je již volným přechodem k vyprávění:

Musela by ale sama,
jelikož – tak jí to řekl –
on teď musí do světa,
jak mu velí povinnost,
ovšem – a to jí řek taky –
až se z toho světa vrátí,
a to bude zase záhy,
že by – pozor! – byl moc rád,
kdyby se s ní setkal v Úbic!

To jí řekl a byl pryč!
Odcestoval do světa.
Ten jeden pan inženýr.

Ach, pane inženýre! Pane inženýre... Pane inženýre?!
A co teď?!

Ta slečna nevěděla, jestli tam má jet, anebo jestli tam nemá jet. Jestli ano, nebo ne... A pořád si povídala:

Vždyť já ho znám teprv krátce!
Ale jak si rozumíme! ⁵⁶⁸

Dokumentace k představení dokládá nebývale bohatý gestický projev Vyskočila, což je o to více nápadné, když je porovnáván s divadelní produkcí těch divadel, která v sedmdesátých a osmdesátých letech propadla v herecké tvorbě televiznímu civilismu.

Z důvodu celoživotního Vyskočilova postavení mimo hlavní proudy české oficiální divadelní kultury neexistuje průběžná reflexe Vyskočilova herectví. Na konci osmdesátých let se o souhrnnou analýzu jeho herectví pokusili Zdeněk Hořínek a Sergej Machonin. Zaznamenávají gestickou bohatost jak slovního, tak tělového projevu, stylizaci, schopnost střihu, vystoupení z role. Vyskočilovo herectví vřazují do diderotovské tradice herectví představování, ale upozorňují i na postmoderní citaci stylů, využití šarže a klišé. Pro jejich obsáhlost a kompaktnost si je dovolím v závěru této kapitoly ocitovat:

expresivní a krajně instruktivní slovní projev, v jehož přehnané artikulaci se zračí úporná snaha sdělit i nesdělitelné a vysvětlit nevysvětlitelné; groteskně nadsazená a deformovaná mimika a gestikulace, přecházející někdy až do pohybových mechanismů, tiků – to vše v přetřžené montážní skladbě umožňující bleskové změny a přechody zkratkovitých charakterizací. ⁵⁶⁹

⁵⁶⁸ Vyskočil, Ivan: *Cesta do Úbic*; in: *Nedivadlo Ivana Vyskočila*, Český spisovatel, Praha 1996, str. 305 – 306

⁵⁶⁹ Hořínek, Zdeněk: *Ivan Vyskočil (Pokus o úvod do Nedivadla)*; in: *Nedivadlo Ivana Vyskočila*, Český spisovatel, Praha 1996, str. 351

maximální zhuštěností a úsečností zlomkovitých hereckých charakterizací. Arzenál výrazových prostředků je bohatý a stylově rozmanitý: na jedné straně expresivní a až polopatisticky instruktivní slovní projevy, na druhé straně groteskně hyperbolizovaná hra rukou a obličejů, parodisticky využívající i pokleslých prostředků herecké šarže.⁵⁷⁰

Ta postava má v programu jména, ale to jsou jen krycí jména pro postavu Ivan Vyskočil, který ve shodě s Diderotem je postava, zároveň se vidí, jak hraje postavu, a ještě kousek za Diderota se navíc vidí jako spisovatel, který tu postavu napsal, a nádvkem se zas ještě vidí jako někdo, kdo vede celý život s divákem nepřetržitou řeč, o kterou mu jde. Žádná emocionální sugesce, naopak: rozjasňování hlav, trénink myšlení, hravá, racionální schola ludus, bombardování divákova mozku předváděním nepředvídatelných absurdit v prostoru někde mezi legrací k popukání a napětím před chystanou vraždou.⁵⁷¹

⁵⁷⁰ Hořínek, Zdeněk: *Nové cesty divadla*, Ústřední kulturní dům železničářů, Praha 1986, str. 71

⁵⁷¹ Machonin, Sergej: *Divadlo jako sebeobrana a jako nostalgie po obyvatelném světě*; in: *O divadle 1*, Lidové noviny, Praha 1990, str. 90

herec spoluhrající s režisérem – inscenace her B. Brechta v období 1971–1989

Normalizační dvacetiletí vnáší do české kultury řadu dosud odborně neanalyzovaných aspektů. Netýkájí se pouze umělecké stránky divadelní tvorby. Normalizace postihla celou společnost, tvůrce i recipienty, herce stejně jako jejich diváky. Pokud je v padesátých a šedesátých letech divadelní kritika pod silným tlakem cenzury a autocenzury, pak v sedmdesátých letech je de facto likvidována. Mnohé podstatné inscenace nebyly kriticky vůbec reflektovány, v lepším případě existují jedna nebo dvě odborné kritiky – např. zprávy Divadelního ústavu, časopis *Tvorba*. Ty ovšem neumožňují vyvodit objektivní obraz skutečnosti. V období normalizace se kritiky zabývají, pokud si odmyslíme ideologizující pasáže, celkovou režijně-dramaturgickou koncepcí, formální, případně řemeslnou stránkou hercova výkonu. O hercově interpretaci postavy, o osobním vkladu herce se nepsalo zřejmě z důvodů ochrany. Plně popsat herecký výkon by v mnohých případech znamenalo divadlo udat. Pokud vznikala kvalitní představení, kritikou příliš chválena nebyla, aby na ně recenzent neupozorňoval dohlížecí orgány. Doplnění informací pamětníky ztrácí na objektivnosti díky příliš velkému časovému odstupu a „mýtizaci“ vzpomínek.

Na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let dochází k proměně situace díky vzniklým odborným časopisům (např. *Scéna*, samizdatový *Dialog*, po desetiletí stagnace se odborné reflexi otevírá *Program Státního divadla v Brně*, ve druhé polovině osmdesátých let pak vzniká samizdatový časopis *O divadle*). V druhé normalizační dekádě vznikají na poli divadelní kritiky dva paralelní proudy – deníková a odborná oficiální i samizdatová. Jejich odlišná ideologická a ideová východiska vedou často k naprosto odlišné reflexi brechtovských inscenací. Ve svém průzkumu jsem akceptovala jen některé recenze v denících a opřela se předně o druhou skupinu recenzentů. Důsledkem této redukce je i omezující pohled, díky kterému si mnohde netroufám předkládat objektivní tvrzení.

Tak jako byla postižena divadelní kritika, byly na počátku sedmdesátých let postiženy divadelní soubory ve všech regionech tehdejšího Československa. Zásadní pro přetržení vývoje bylo odvolání dosavadních uměleckých šéfů, kteří byli na konci šedesátých let garanty poměrně dynamických programů divadelních souborů.

Personální proměna probíhala v letech 1969 – 1972 a to úřední cestou. Vycházela z Husákova „Poučení z krizového vývoje“, ve kterém je zmíněno podcenění kádrové politiky. Od té chvíle byli do funkcí ředitelů, uměleckých šéfů, režisérů a dramaturgů dosazovány pouze tzv. nomenklатурní kádry.

Případ Mahenovy činohry Státního divadla v Brně je exemplární. Po úspěšném desetiletí musel odejít z vedení činohry režisér Miloš Hynšt. Bylo mu umožněno pracovat pouze ve Slováckém divadle v Uherském Hradišti. Z Brna do Zlína (tehdejšího Gottwaldova) odešel Hynštův spolupracovník Alois Hajda. Tito režiséři posléze v sedmdesátých letech pokračovali v „brechtovském“ programu ve zmíněných oblastních divadlech.

Na brněnském příkladu je možné poukázat na personální proměnu českého divadelnictví. Řada do té doby předních tvůrců buď odchází do emigrace nebo se uchylují do „provincií“, kde je jim umožněno pokračovat v umělecké tvorbě a odkud ovlivňují podobu českého divadla. Tato proměna centra a okraje kulturního dění je pak dalším důvodem nedostatečné reflexe ze strany kritiky. Snad jediným pozitivním rysem personálních přesunů je zvýšení umělecké úrovně regionálních divadel, zvláště pokud byl režisérův talent zaměřen i pedagogicky.

Dalším faktem, který ovlivnil tvorbu brechtovských inscenací v sedmdesátých letech, je diskriminace překladatelů Ludvíka Kundery a Rudolfa Vápeníka. Díky nim nemohl být u nás Brecht krátkou dobu hrán. Tato situace se výrazně proměnila v letech 1977 – 1979, kdy řada českých divadel uvedla alespoň jednoho Brechta v rámci oslav 80. výročí narození klasika ze spřátelené Německé demokratické republiky.

Další skutečností, kterou je třeba mít na paměti, je příklon divadel k ruské a sovětské dramatičce v průběhu sedmdesátých let. Podíl zastoupení ruské a sovětské dramatiky byl stejně jako v padesátých letech určován direktivně dohlížecími orgány. Na repertoáru se častěji objevují vedle nekvalitních her i vrcholy ruské klasiky jako jsou např. Čechovovská dramata. Uvádět nejpokrokovější autory bylo ovšem nemožné (např. Vampilov, Bulgakov). S proměnou dramaturgie bylo pochopitelně ovlivňováno i herectví. To je patrné zejména u divadel, která do roku 1968 uváděla hry stylizované, skrze antiiluzivní postupy zdůrazňující umělost divadelní tvorby. V sedmdesátých a osmdesátých letech se česká divadla odklání od modelových her Dürrenmatta, Weisse, Brechta i od absurdních her Ionescových, Beckettových nebo Mrožkových. Z repertoáru se vytrácí „západoevropská“ dramatika.

Posledním obecně společenským rysem normalizačního období, který je nutné zmínit, je „přepólování“ české společnosti. Během normalizace se značná část tradičně levicově zaměřených intelektuálů orientuje směrem k tradičním, konzervativním hodnotám.

Ideologické zaměření Brechtových her ustupuje v letech 1970 – 1989 do pozadí a vyzdvižovány jsou např. hodnoty protiměšťácké u her z dvacátých let (*Baal*, *Maloměšťákova svatba*, *Muž jako muž*). Ve shodě s celoevropským trendem je i český Brecht sedmdesátých a osmdesátých let do značné míry oideologizovaný. Brecht v tomto období přitahuje pozornost divadelníků i zcela opačných ideových pozic pro své kvality divadelní.

V normalizačním dvacetiletí brechtovské inscenace také nevyvolávají bouřlivé diskuse o vhodnosti epického zobrazení pro české divadlo. Režiséři, kteří uvádějí pravidelně jeho hry, tak nečiní, na rozdíl od režisérů brechtovské vlny konce padesátých a začátku šedesátých let, pro módnost objevovaného nového autora, ale z vnitřní potřeby. Ti, kteří se k Brechtovi pravidelně vrací, jsou obeznámeni s Brechtovou poetikou a koncepcí epického divadla. Pro inscenace těchto režisérů je charakteristické vytvoření výrazné režijní koncepce, která se opírá o antiiluzivní pojetí scénického prostoru. Tato koncepce umožňuje režisérům hledat s herci společný, nerealistický herecký styl (klaunérie, groteska, stylizace, nadsázka apod.).

Nejuváděnější hrou normalizačního období byla populární *Žebrácká*, respektive *Krejcarová opera*. Z šestnácti inscenací pouhá třetina poukazuje na rozvíjení brechtovských inscenačních postupů. Asi nejzajímavější jsou dvě inscenace režiséra Evžena Sokolovského. Jednak *Žebrácká opera* v Burianově překladu a úpravě v roce 1975 (Divadlo E. F. Buriana) a pak *Krejcarová opera* v překladu Kundery a Vápeníka z roku 1978 (Činoherní klub). Sokolovského inscenace jsou formálně značně poučené, přesto se míjejí účinkem. Vysvětlení je možné hledat ve ztrátě ideového programu Sokolovského. O *Žebrácké operě* recenzent píše:

režisér Sokolovský rozvíjí známý děj s citem pro Brechtův arzenál zcizovacích efektů, s akcentem na parodování „pokleslého“ žánru starooperetní či revuální show, se snahou po klauniádě ve scénách Macových gangsterů. Jevišťem putuje flašinetář se zpívaným komentářem, který má vytrhovat z prožitku a soucítění – ale právě o tomto prvku včerejší Burianovy úpravy jsem dnes zapochyboval. Z čeho vlastně vytrhovat, když celá stylizace představení je tak výrazná, že nějaké divácké ztotožnění s postavami či reálností příběhu vůbec nepřipouští? ⁵⁷²

Krejcarová opera v Činoherním klubu byla v prostředcích střídmější, herecká stylizace však byla nejednotná. Kritika nejvíce oceňovala herce Josefa Somra v roli Peachuma. Všimá si sólové etudy nabízení žebračkových rekvizit. Tato scéna může být považována za exemplární ukázkou epického, demonstračního herectví. Bohužel o Somrově výkonu nepodává kritika konkrétnější zprávu.

I herci v Činoherním klubu byli vedeni „k uvolněnému, komediantskému projevu, s prvky klauniády (zejména kumpáni Macheathe), se stylizovanou nadsázkou (Jakoubková, Čepek), jež u některých míří až k drastické grotesce (Peachumová J. Třebické) nebo záměrně trapné vaudevilové agresivitě (Markové Lucy)“. ⁵⁷³

Další výraznější inscenací *Krejcarové opery* byla příbramská v režii Romana Meluzína (8. 10. 1986, Krajské divadlo Příbram). Meluzín využil princip, který se v různých obdobích objevil v několika brechtovských inscenacích v sedmdesátých a osmdesátých letech:

Hlavní postavy samy uvádějí jednotlivá prostředí a obrazy, aby v nich vzápětí s fraškovitou nenuceností vytvořily své role. /.../ Při takto stylizovaně pojatém představení se divák stává citlivější na herecký projev a očekává bravurní jevištní výkon, na který příbramský soubor bohužel ještě nemá. ⁵⁷⁴

Na stejném principu postavil inscenaci hry *Matka Kuráž a její děti* v libereckém divadle F. X. Šaldy v roce 1977 režisér Karel Kříž:

to, co v originálu sdělují nápisy (plynutí času), to v jeho pojetí sdělují postavy, a tak např. nemá Katrin jako ohlašovatelka vyvolává napětí mezi svou postavou němé dívky a mezi strohou oznamovatelkou (v sestavě s ostatními), která pak vstupuje jako dramatická postava do děje. ⁵⁷⁵

Dvojitý postavení herce – vně a uvnitř příběhu se v této inscenaci týkalo většiny účinkujících. Herci zveřejňovali veškeré mezititulky a komentáře a museli vstupovat do dvou odlišných herních situací:

demonstrativní změnou mluvní a gestické polohy, kterou dosud herec vybavoval svou dramatickou roli, tentýž herec zruší, přestává být dramatickou postavou např. Polního kazatele a stává se postavou komentátora – opouští jednu polohu a vstupuje do druhé. Pouze výjimečně se tak děje i s dalšími demaskovacími momenty (zraněná Katrin „odkládá“ jizvu). ⁵⁷⁶

Kříž zdůraznil umělost předváděného příběhu Matky Kuráže i pomocí scénického řešení (J. Malina):

Kovová lanka, natažená viditelně nad hrací plochou s miniaturami řeznických háků slouží funkčně k zavěšování dekorativních prvků, ale především odhalují před očima diváků divadelní dílnu; s materií divadla se pracuje odkrytě. ⁵⁷⁷

⁵⁷² Beneš, Jiří: Rozpaky z návratu slavného zabijáka, *Práce*, 26. 9. 1975

⁵⁷³ Königsmark, Václav: Bertolt Brecht: *Krejcarová opera*, *Dialog*, 1978, č. 5

⁵⁷⁴ Kopečková, Zuzana: *Krejcarová opera*, *Tvorba*, 10. 12. 1986

⁵⁷⁵ (mik): *Liberecká Matka Kuráž*, *Lidová demokracie*, 1. 8. 1978

⁵⁷⁶ Šormová, Eva: Bertolt Brecht: *Matka Kuráž*, *Dialog*, 1978, č. 7

⁵⁷⁷ *Ibid.*

Herci vstupovali na jeviště na úvodní song *Jde jaro*, vzbud' se křesťane jako herci chóru. Postavami příběhu se stali až po tomto vstupním songu. I to podpořilo ludický princip hry a epický způsob herectví.⁵⁷⁸ Fotografie inscenace dokládají režisérovu práci se simultánními hracími prostory na relativně ho-
lém jevišti, na kterém jsou umístěny jednoduché, realisticky pojaté prvky výpravy – vůz, lavice, strom.

K příběhu Anny Fierlingerové za Třicetileté války se dvakrát během normalizace vrátil Miloš Hynšt. V inscenaci z roku 1972 v Uherském Hradišti se Hynštovi opět podařilo vytvořit stylově čistou inscenaci. Recenzent zmiňuje i schopnost pozvednout hereckou úroveň souboru.⁵⁷⁹ V roce 1984 inscenoval Miloš Hynšt ve zlínském (tehdy gottwaldovském) Divadle pracujících svou třetí inscenaci *Matky Kuráže*. Ta ovšem byla minimálně recenzována.

Stranou recenzentského zájmu se bohužel ocitla i chebská inscenace Luboše Pistoria s Vlastou Chramostovou v hlavní roli (13. 10. 1973). Evidentní prohrou pak byla Sokolovského *Matka Kuráž a její děti* v pražském Divadle na Vinohradech (23. 11. 1984), ve které Kuráž ztělesnila Jiřina Švorcová.

Z výrazné režijní koncepce, která podmiňovala výběr hereckých prostředků, vycházely inscenace *Zadržitelného vzestupu Artura Uie* ve Východočeském divadle v Pardubicích (15. 9. 1979) a ve Slovác-
kém divadle v Uherském Hradišti (21. 11. 1981).

V pardubickém divadle režisér Ivan Glanc koncipoval hru jako divadelní představení a podtrhl prologovou část:

na počátku se na jevišti objevují herci, dokončují své přípravy pro vystoupení (včetně oblékání), vše na scéně má znaky posledních okamžiků před představením, vzadu na jevišti vidíme pověšené kostýmy a pak začíná samotná hra o Zadržitelném vzestupu Artura Uie. – Prolog, kterému dává J. Klepl cirkusáckou dryáčnost a výmluvnost představuje na vyvýšené ploše jednotlivé postavy hry (včetně jejich figurín), hudba V. Klusáka navozuje svou rytmičností i hlučností atmosféru Ameriky let třicátých.⁵⁸⁰

Recenze se nezmiňují o konkrétních hereckých výkonech, ale o celkově ostře modelovaných a vyhraněných postavách, o panoptikálnosti, o herectví pouťového divadla a herectví grotesky.

V hradištské inscenaci uplatnil režisér Miloš Hynšt prvky, které zvýraznily komediální charakter gangsterské grotesky: klaunské masky nebo cirkusovou hudbu. V herectví představitele hlavní postavy si recenzent všimá vlivu Uie Jurdova, kterou herci zprostředkoval režisér:

Arturo Ui Lubomíra Vraspíra nezapírá kmotrovství Rudolfa Jurdy, které je zejména v pohybové složce patrné, na rozdíl od něho však postavu dotáhl v diki a zejména pro polohy lyricko-sentimentální ladí hlas do jakési „gangsterské cituplnosti“, kterou drží publikum v bezdeché pozornosti.⁵⁸¹

Z podobně rámcující koncepce, která podmiňuje uplatnění antiiluzivních postupů v herectví, vycházela i inscenace *Kavkazského křídového kruhu* Radima Kovala v ostravském Státním divadle (28. 1. 1978). Na jevišti umístil režisér ve spolupráci se scénografem cirkusově arénovou pistu. Zadní část byla uzavřena praktikáblovy mi stupni. Někteří z herců hráli i několik postav, čímž byl zdůrazněn princip divadla na divadle. Při vstupu na jeviště v prologové části si herci přinášeli masky a kostýmy.⁵⁸²

Vedle těchto prvků využil Koval prostor kolem manéže, kde mohli herci sedět a sledovat v „diváckém“ postavení hru. Z fotografií hlavních postav Azdaka, Šalvy a Gruši vyplývá uvolněná a živelná mi-

⁵⁷⁸ Ibid.

⁵⁷⁹ Procházka, Jan: Bertolt Brecht: Matka Kuráž a její děti, Zpráva Divadelního ústavu, 26. 6. 1972

⁵⁸⁰ (mik): Pardubická inscenace Artura Uie, Lidová demokracie, 13. 11. 1979

⁵⁸¹ Doležal, Pavel: Brecht v Uherském Hradišti, Lidová demokracie, 3. 2. 1982

⁵⁸² Procházka, Jan: Brecht v ostravské činohře, Scéna, 1978, č. 6

mika hereckých představitelů a jejich dynamické jednání. Herci ostravské inscenace se nesoustředili na vytvoření sociálního gesta postav. O to víc dbali o ansámblovou souhru a sdělnost svých postojů pro soudobého diváka. Zvláště Gruša Evy Jelínkové překvapuje i po třiceti letech oproštěným a spontánním výrazem, úsměvným a optimistickým naladěním své Gruši.

V období sedmdesátých a osmdesátých let se proměnil vztah k Brechtovi – autorovi. S většinou velkých Brechtových her byl český divák seznámen v šedesátých letech. Brecht začal být vnímán jako klasický autor, což podněcovalo divadelní tvůrce k dalším dramaturgickým počínům. Díky tomu se progresivnější tvůrce otevírají hrám Brechtovy rané tvorby. Na počátku normalizačního období uvedl Radim Vašina ve svém divadle Orfeus Brechtovu prvotinu *Baal*.

Podobným směrem vykročil v roce 1972 i režisér Alois Hajda, když ve zlínském (tehdy gottwaldovském) Divadle pracujících uvedl hru *Muž jako muž*. V následujících letech Hajda uvádí „velké“ hry. Ovšem charakteristické pro jeho inscenace zůstává originální režijní koncepce a jedinečná práce s hereckým souborem.

Díky těmto kvalitám se Hajda stal v sedmdesátých letech nejvýraznějším brechtovským režisérem u nás. Neoddělitelnou složkou jeho inscenační tvorby byla právě práce s hercem, při níž Hajda využíval své pedagogické schopnosti.⁵⁸³

Během svého nuceného pobytu ve Zlíně uskutečnil čtyři brechtovské inscenace (*Muž jako muž*, 1972; *Kavkazský křídový krub*, 1978; *Pan Puntila a jeho služebník Matti*, 1979; *Život Galileiho*, 1981), které jsou patrně nejzdařilejším počinem Brechtova epického divadla u nás. V následujících letech, kdy bylo Hajdovi umožněno hostování v Praze (*Dobry člověk ze Sečuanu*, 1980) a návrat do Brna (*Pan Puntila a jeho služebník Matti*, 1985; *Oidipus – Antigona*, 1984; *Třígrošová opera*, 1987) se mu již nedaří budovat inscenace tak kompaktní ve svém záměru a provedení. Vedle vrcholných projevů českého epického herectví v nich kritika zaznamenává herectví bezvýrazné, psychologizující a devalvované stavem české kultury a společnosti v osmdesátých letech. Z řečeného je patrné, že pro Hajdovo zlínské období byla charakteristická koncentrovaná týmová práce režiséra se souborem a že se ansámblový způsob práce osvědčil jako jedna z podmínek úspěšného uvedení Brechtových her.

Nedocenitelná byla pro Hajdu jistě i těsná spolupráce s překladatelem Ludvíkem Kunderou, kterému byla vedením Divadla pracujících umožněna externí dramaturgická spolupráce na všech brechtovských inscenacích.

Alois Hajda formuloval svůj vztah k Bertoltu Brechtovi v přednášce *Brechtovská divadelní poetika*, kterou přednesl v roce 1978 na brechtovské konferenci v Berlíně.⁵⁸⁴ Přednáška poukazuje i na Hajdovy principy práce s hercem v brechtovských inscenacích. Patrná je také proměna vztahu k Brechtovi u „druhé“ generace brechtovských režisérů. Hajda měl v sedmdesátých letech k dispozici více materiálu než jeho předchůdci na konci padesátých let. Brechtův odkaz pak může Hajda popsat jako „bohatý a ne zcela seřazený“⁵⁸⁵ a z tohoto odkazu se může nechat inspirovat těmi myšlenkami, které jsou mu blízké. V přednášce Hajda necítí potřebu setkat a utkat se s Brechtem ideologem, propagátorem komu-

⁵⁸³ O Hajdově práci s hereckým souborem Mahenovy činohry v šedesátých letech píše ve sborníku *Divadlo je divadlo* Viktor Kudělka: „jsme tu byli svědky Hajdovy (málem už zapomenuté) schopnosti očistit herecký projev od osvědčených, působivých i méně působivých šablon a vést jednotlivé představitele i soubor jako celek k emocionálnosti významů. Hajdova režijně herecká metodika není sice tak důsledná a striktní jako metodika Kaločova, nevylučuje například možnost improvizace a občas toleruje i nějakou tu šarži, přináší však většinou spolehlivé výsledky a směřuje zřetelně ke kvalitám ansámblovým.“ (Kudělka, Viktor: Pokus o specifikaci režijních rukopisů v Mahenově divadle; in: *Divadlo je divadlo*, Krajské kulturní středisko v Brně, Brno 1969, str. 71)

„všude tam, kde se může opřít o myšlenkově závažný text s obsažnými dramatickými charaktery a kde svůj režijní úkol může realizovat především s hercem a v herci.“ (Kudělka, Viktor: Pokus o specifikaci režijních rukopisů v Mahenově divadle; in: *Divadlo je divadlo*, Krajské kulturní středisko v Brně, Brno 1969, str. 71)

⁵⁸⁴ Text přednášky byl publikován ve sborníku *Divadelní studie (2)*, Brno, Janáčkova akademie múzických umění, 1992.

⁵⁸⁵ Hajda, Alois: *Brechtovská divadelní poetika*, str. 8 strojopisu, kopie v majetku autorů

nismu. Hledá a nachází u něj inspirace ryze divadelní. To, co je s Brechtovou poetikou spjaté dramaturgicky, v podstatě opomíjí. Dále Hajda odmítá závaznost modelových knih. Inscenační postupy, které z nich a z dogmatického lpění na Brechtových zásadách vycházejí, nazývá „pasívním, netvořivým přístupem, plagiátem, nápodobou, kopírováním vnější podoby Brechtových inscenací“.⁵⁸⁶

Hajda vyznává nedogmatické dodržování ducha Brechtovy poetiky a všímá si prostředků, které Brecht používá: „artistnost, brilance, suverenita, emocionalita, zábavnost, lehkost, hravost a v neposlední řadě divadelní gestus, kterými musí být divák velice silně zasahován a překvapován“⁵⁸⁷, tedy principů ludických. Za základní kameny Brechtovy divadelní poetiky pak považuje „fantazii, humor a smysl“.⁵⁸⁸

O epickém herci, který se nevciťuje do postavy, říká:

oproti herci, který se jenom vciťuje, potřebuje herec, který se do postavy vmyšluje, neobvyčejnou fantazii podloženou vyčerpávajícím poznáním nejen o své postavě, ale i postavách ostatních, jejich vztazích, o okolnostech, za kterých se ta či ona událost stala, o ekonomických a politických okolnostech dobových i současných atd. Fantazii potřebuje také k tomu, aby si uvědomil veškerou kauzalitu, nejenom prvoplánovou a povrchní, a touto sdělenou příčinností aby divákovi dal co nejpřesvědčivěji nahlédnout do myšlení postavy, a zároveň mu dal možnost zaujetí stanoviska k postavě a také k sobě, aby mu poskytl rozkoš z myšlení a poznávání.⁵⁸⁹

Příznačné pro Hajdu a další režiséry „druhé“ brechtovské vlny jsou inspirace Brechtovými inspirátory. Skrze jejich tvorbu se tvůrcům otevírají nové přístupy, které nejsou již pouhým vymezováním se proti realistické a naturalistické estetice, jak tomu bylo v mnohých případech v padesátých a šedesátých letech. Jedná se o modifikace brechtovské poetiky, které, aniž by Brechta popřely, svébytně a originálně rozvíjejí jeho podněty. Mezi Hajdovy inspirace patří dramatika W. Shakespeara, tvorba Charlie Chaplina a klaunské a kabaretní herectví vůbec.

Hajda poukazuje na nutnost číst Brechta přes Shakespeara, případně alžbětince. Poučení ze Shakespeareovských dramát se týká i pojetí postav. V rozhovoru, který mi Alois Hajda poskytl, rozvinul tuto myšlenku poukazem na podobnost Shakespeareových a Brechtových postav:

U Shakespeara jsou postavy bez zázemí. Klauni a šašci u Shakespeara nemají zázemí – rodinné nebo jiné. Jim se nedá napsat životopis. A to máte také u Galy Gaye nebo Azdaka. Azdak je úplně bez zázemí. U Gruši by se něco našlo... Zde je úplná nezbytnost číst Brechta Shakespearem.⁵⁹⁰

U Charlie Chaplina a komického herectví zmiňuje Hajda schopnost a nutnost „správného timingu pro uplatnění gagu“⁵⁹¹, tedy stránky artistní, jen zdánlivě formální nebo řemeslné. Hajda v této souvislosti píše o komickém herci, že se musí „strefit do desetiny, někdy setiny sekundy, aby gag ‚zabral‘, zapůsobil“.⁵⁹²

I tuto stránku Hajda rozvinul v již zmíněném rozhovoru. Hajda poukázal na nemožnost komika vciťovat se, neboť vciťování se s humorem popírá. Humoru musí divák rozumět:

Herci se musí zabývat artistností, precizností, to je Verfremdungseffekt. Na setinu vteřiny spočítaný gag, buďto v souhře nebo v timingu sdělení, sděleného myšlení.⁵⁹³

Ve své režijní práci neseznamoval Hajda herce s teorií zcizení, nevysvětloval Brechtovu poetiku, nenaváděl k Brechtovi, ale vedl herce k artistnosti, k vystavení gagu nebo komické situace:

⁵⁸⁶ Ibid., str. 9 strojopisu

⁵⁸⁷ Ibid., str. 10 strojopisu

⁵⁸⁸ Ibid., str. 11 strojopisu

⁵⁸⁹ Ibid., str. 16 strojopisu

⁵⁹⁰ Hajda, Alois; Z rozhovoru s A. Hajdou ze dne 7. 12. 2006, nahrávka v majetku autorky.

⁵⁹¹ Hajda, Alois: Brechtovská divadelní poetika, str. 26 strojopisu, kopie v majetku autorky

⁵⁹² Ibid., str. 26 strojopisu

⁵⁹³ Hajda, Alois; Z rozhovoru s A. Hajdou ze dne 7. 12. 2006, nahrávka v majetku autorky.

A to herci dělali rádi. A měli s tím ohromný úspěch, ale vůbec netušili... zde se nedá teoretizovat.⁵⁹⁴

První ze zlínských Hajdových inscenací Brechta byl stylizovaný *Muž jako muž* (16. 9. 1972). Režijní koncepce vycházela z chaplinovské masky hlavní postavy Galy Gaye: černý oblek, buřinka, velké boty, bílá košile s motýlkem, podmalované oči, nabílená tvář a knír: Chaplinově masce odpovídala ale i stylizace celého představení:

Režie A. Hajdy využívá prostředků adekvátních poetice dvacátých let (expresivní a groteskní stylizace hereckého projevu, náznaková, metaforická scéna, která dává hercům příležitost rozehrát proud gagů, upomínající na inspiraci hry: na filmovou grotesku), dbá však o maximální sdělnost.⁵⁹⁵

Galy Gayův kostým ovšem připomněl i maloměstáka, šosáčka rakouského ražení. Hajda se tímto způsobem snažil odklonit od interpretace Galy Gaye jako třídními poměry frustrovaného dělníka, od interpretace Galy Gaye jako sociálního případu, čímž zachoval pro jeho představitele, Antonína Navrátila, prvek lehkosti hry. Pro Galy Gaye „to byla událost jít na trh a koupit maniok a rybu. Na to se oblíknul. /.../ On se nadnášel. Ten sociálně ušlápnutý by se podnášel. On by se plížil. A tady už byl základní rozdíl v přístupu.“⁵⁹⁶

Subtilní Antonín Navrátil využil „svého bohatého pantomimického rejstříku k brilantní variaci na chaplinovské téma“.⁵⁹⁷ Berlínský recenzent píše o Navrátilově „obdivuhodné umělecké lehkosti a bravuře, přesně pointované hře a ovládnutí těla“.⁵⁹⁸

Brechtovu požadavku nekauzálních změn ve skocích odpovídala v inscenaci proměna Galy Gaye ve vojáka. Hajda s herci tuto demontáž osobnosti řešil opět přesně timovaným gagem:

Přemontování Galy Gaye na vojáka trvalo tři vteřiny. To bylo artistně provedeno třemi lidmi okolo, že z chaplinovského saka, buřinky, hůlky, on si to vyhodil herec sám zezadu, vyhodili ho, dva měli kalhoty, do kterých on spadl a navlíkl, prostě to bylo přemontování.⁵⁹⁹

V závěru inscenace Galy Gay Antonína Navrátila stál nad granátometem v uniformě, která na něm nepatřičně plandala, ověšený plnou polní. S naivním, až přihlouplým, ale vítězným úsměvem. Jako zneužitý pierot, který si hrál na vojáka.

Na rozlehlém zlínském jevišti bylo možné pracovat se simultaneitou herních situací:

Prostor všech obrazů má v podstatě simultánní charakter; exteriér v popředí (kde se konají přehlídky a kde se odehraje i proměna Galy Gaye až po jeho popravu) je od interiéru (krčma, vlak) oddělen jen pomyslnou vzdušnou stěnou.⁶⁰⁰

Součástí inscenace byla mezihra pro foyer Slůně, která byla zlínským souborem uvedena ve světové premiéře. V následujícím roce na XVII. Berliner Festtagen des Theatres und der Musik 1973 byla uvedena

⁵⁹⁴ Ibid.

⁵⁹⁵ Mráček, Vladimír, Interní hodnocení Divadelního ústavu, 3. 4. 1973

⁵⁹⁶ Hajda, Alois; Z rozhovoru s A. Hajdou ze dne 7. 12. 2006, nahrávka v majetku autorky.

Jakkoliv Chaplinova maska umožňovala inscenovat hru *Muž jako muž* jako grotesku a klaunérii, princip této stylizace svázal inscenátory v neměnné koncepci. Chaplin je reprezentantem utlačovaných v obecnější rovině než Galy Gay. Masky Chaplina nakonec znemožnila kritický pohled na společnost a její mechanismy.

⁵⁹⁷ Mráček, Vladimír, Interní hodnocení Divadelního ústavu, 3. 4. 1973

⁵⁹⁸ Krendl, Rainer: Galy Gay in der Maske Chaplins, Neues Deutschland, NDR, 18. 10. 1973

⁵⁹⁹ Hajda, Alois; Z rozhovoru s A. Hajdou ze dne 7. 12. 2006, nahrávka v majetku autorky.

⁶⁰⁰ Ptáčková, Věra, Interní hodnocení Divadelního ústavu, nedatováno

ve světové premiéře zlínským souborem v němčině. Ve foyer zlínského divadla byla mezihra hrána na jarmarečním pódiu jako poutová atrakce. Herci byli kostýmovaní do „domácích“ převleků v duchu lidového masopustního veselí (sukně pro muže apod.).

Hajdova inscenace *Kavkazského křídového kruhu* (4. 3. 1978) byla určena jednak scénickým řešením – pohyb točny nahradil žentour, jehož rameno honilo Grušu na cestě s Michajlem. Druhý princip, který určoval podobu inscenace, vycházel z Hajdova rozhodnutí obsadit herce Romana Mecnarowského do postavy Zpěváka Arkadi Čcheidze a do dalších osmi malých postav obou příběhů hry (starý rolník, stařík, handlíř, selčín muž, čeledín Lavrentiho, mnich Anastasius, Šalva). Zároveň se Mecnarowski stal hereckým partnerem obou hlavních postav hry – Gruši a Azdaka. V Hajdově koncepci nebyl Mecnarowski pouze Zpěvákem a příležitostným představitelem epizodních postav příběhu:

On hrál principála divadla, který vyprávěl příběh a zároveň ještě musel odehrát asi šest drobných postav. Princip byl, že byl principálem, on to řídil. Byl stále na scéně. Byl tam pořád bokem, odcházel se převlíknout a zase se vrátil, měl svoje místo. To byl výkon na obrovský úrovni. ⁶⁰¹

Hajda se mohl o herectví Mecnarowského i o jeho pozici v souboru opřít pro hercovo porozumění režijní koncepci, se kterou ho režisér seznámil ještě před začátkem zkoušení inscenace. Hajda si uvědomoval důležitost Mecnarowského pozice v souboru při realizaci náročných inscenací Brechtových her:

on potom táhnul soubor, to je důležitý, když herec táhne s režisérem a tlumočí slovník režiséra pro ostatní soubor. To je nesmírně důležitý mít takového herce. Což tady v Brně byl Karlík. ⁶⁰²

Dvojí postavení a vztahování se k příběhu *Kavkazského křídového kruhu* z pozice představitele jednotlivých postav a z pozice vypravěče celého příběhu vedla Mecnarowského zákonitě k epickému způsobu herectví se všemi jeho rysy. O jeho postavení ve hře recenzenti napsali:

ani nemůže jinak než pobývat střídavě „uvnitř“ a „vně“ hry, střídavě být historický a aktuální, ztělesňovat a předvádět. Roman Mecnarowski dostal tu asi technicky nejsložitější úkol své herecké kariéry, a zvládl ho s technickou bravurou jak v rajkinovsky střelbitých převlecích, tak v přednesu náročného pěveckého partu (na původní hudbu Paula Dessaua); je bezostyšně komediantský v šaržírování epizodních postav, i noblesní v promluvách k publiku, a nikde není akademicky chladný – je to zaujatý, ano, citově zaujatý svědek a demonstrátor událostí přesně ve smyslu Brechtových požadavků na herce. ⁶⁰³

Jeho zpěvák Arkadi Čcheidze dokáže stejnou měrou navázat bezprostřední vztah k divákům i k vlastnímu příběhu, do něhož vstupuje v různých postavách, které mu nabízejí příležitost k rozehrání celé škály hereckých výrazových prostředků od vroucího zjihnutí až ke komediální burlesce. ⁶⁰⁴

Principálské postavení Romana Mecnarowského v inscenaci poukazuje na princip vypravěče-demonstrátora v Brechtově Pouliční scéně. Hajda tak posílil „epický prvek představení, neboť komentátor neustále vstupuje do děje jako spoluhráč hlavních postav a neustále se vrací do své základní role zpěváka a průvodce dějem“. ⁶⁰⁵

⁶⁰¹ Hajda, Alois; Z rozhovoru s A. Hajdou ze dne 7. 12. 2006, nahrávka v majetku autorky; Důvod několikerého obsazení Mecnarowského byl koncepční i směrem k souboru: „Mecnarowski byl tak výjimečný herec v tomto souboru... z devadesáti procent to bylo proto, aby měl Mecnarowski úkol hodný jeho herectví.“ (Ibid.)

⁶⁰² Hajda, Alois; Z rozhovoru s A. Hajdou ze dne 7. 12. 2006, nahrávka v majetku autorky.

⁶⁰³ Lukeš, Milan: Měřit se s Brechtem, Tvorba, 22. 11. 1978

⁶⁰⁴ Bundálek, Karel: Úspěšná brechtovská inscenace, Rovnost, 21. 3. 1978

⁶⁰⁵ Srna, Zdeněk: Svěží barva Brechta, Scéna, 1978, č. 12

To ovšem bylo umožněno i zachováním prologu ke hře, který byl silně zkrácen na vyostřený konflikt a uchovával herní rámec, „který umožňuje epické divadlo a umožňuje jakoukoliv licenci“.⁶⁰⁶

Dalším Brechtem, kterého Hajda ve Zlíně uvedl byl *Pan Puntila a jeho služebník Matti* (20. 10. 1979). Roli Puntily svěřil Hajda opět Romanu Mecnarowskému, Mattiho hrál Karel Semerád. Oba představitelé uplatnili v inscenaci bohatou škálu výrazů komediálního herectví:

Hravá až dionýsky obžerná poloha statkáře z Puntily je nesena Romanem Mecnarowským od samého počátku ve velkém stylu, vybavena vnitřní barevností až smysly přecházejí, a rytmem podivného tance, střídajícího zběsilost s pomalými tempy odpočinku, přeryvy. Tvrdá, skřípavá a hrčivě drsná poloha střízlivého podnikatele je pro Mecnarowského hereckou virtuozitu nikoliv jen kompozičním protikladem, ale především významovou rovinou.⁶⁰⁷

Bodrá mazanost (K. Semeráda – pozn. cituj.), o níž sám Brecht hovoří, že je rodu Švejka, dostala konkrétní ztělesnění v přílehavě drsném slovním projevu i v herecky žádoucích variacích základního tónu, v hubatém odstupu, který má sloužící ke svému pánu, ať už v jakékoliv jeho metamorfóze.⁶⁰⁸

Bez reflexe recenzentů zůstala poslední zlínská Hajdova inscenace *Život Galileiho* s Romanem Mecnarowským v titulní roli.

Mecnarowského recenzenty zmiňovaná virtuozita, schopnost bleskových střihů, bleskové střídání poloh vypovídají o obecnějším charakteru jeho herectví. V brechtovských inscenacích se opíralo o schopnost rychlé proměny tělového napětí, o schopnost přetělesnit se bez vnitřní psychologické motivace, o vědomí tvaru a stylu a o cit pro gestičnost, taktéž o schopnost vstoupit do situace in media res. Takové herectví více jak na psychologických motivacích musí lpět na přesnosti tvaru a výrazu a na tělové proměně.

Na konci sedmdesátých let je Alois Hajda kritikou respektován jako brechtovský režisér neoriginálnějšího rukopisu. Je proto zajímavé, jak se proměnila Hajdova práce v divadlech, kde nemohl soustavně pracovat se souborem podobně jako ve Zlíně.

Jako hostující režisér uvedl Hajda v pražském Divadle S. K. Neumanna hru *Dobrý člověk ze Sečuanu* (11. 4. 1980). V inscenačním týmu Hajdových spolupracovníků najdeme jména tvůrců, kteří s tímto režisérem pracovali dlouhodobě, přesto vyznění inscenace nebylo zdaleka jednoznačné.⁶⁰⁹

Libeňská inscenace je jediná v dosavadní historii uvádění této hry na českých jevištích, kdy kritika vyzdvihuje u hlavní představitelky (Slávka Špánová-Hozová) stylizovaný part bratrance Šuej-Teho, ve kterém se jí dařilo „více sdělovat, víc jednat“.⁶¹⁰ Dívčí part Šen-Te sváděl představitelku k herectví vciťování a k realistické nápodobě. Špánové-Hozové se dařily i přechody mezi polohami role:

Bratrance Šuej Tu odděluje herečka od dobré Šen Te ostře a technicky bravurně; nicméně nás nenechá na pochybách, že je to převlek a předstírání, k němuž se uchyluje nerada a s největším sebezapřením.⁶¹¹

Milan Lukeš podává ve své recenzi bezděčně zprávu i o stavu pražského (českého) herectví na oficiálních scénách. Vedle výrazných hereckých výkonů zmiňuje i projevy herců, kteří jsou ke své tvorbě lhostejní:

⁶⁰⁶ Hajda, Alois; Z rozhovoru s A. Hajdou ze dne 7. 12. 2006, nahrávka v majetku autorky.

⁶⁰⁷ Srna, Zdeněk: Brecht v Gottwaldově, Rovnost, 23. 11. 1979

⁶⁰⁸ Ibid.

⁶⁰⁹ Na inscenaci se navíc pohybovou spoluprací podílel Václav Martinec, jenž se od konce šedesátých let zabýval fyzickým a pohybovým divadlem. Z této spolupráce vyplývá, jak dobře si byl Hajda vědom toho, že bez odlišného pojetí pohybové složky hereckého projevu nelze s hercem rozvíjet stylizované herectví. Ve zlínské inscenaci *Kavkazského křídového kruhu* takto pracoval Luboš Ogoun.

⁶¹⁰ Krausová, Irena: Dobrý zážitek z Dobrého člověka, Svobodné slovo, 7. 5. 1980

⁶¹¹ Lukeš, Milan: Bavít se Brechtem?, Scéna, 1980, č. 14 – 15

U Sloupa proto nejvíce vyniká, co Brecht nazýval sociálním gestem role, zatímco jinde to právě tone v psychologizování, v podrobnostech, nebo, co horšího, v rutinované povšečnosti. J. Faltýnek jako prodavač vody Wang ve vstupní klaunérii dobře začíná i v komunikaci s divákem, které se jinde dryáčnické razance nedostává, ale postupně zatemňuje postavu bolestínským psychologismem.⁶¹²

V osmdesátých letech bylo Hajdovi umožněno vrátit se do Brna. V Mahenově činohře uvedl další tři brechtovské inscenace. První z nich, *Oidipus – Antigona* (25. 5. 1984) se skládala ze Sofoklova *Oidipa* vladaře a Brechtovy úpravy Sofoklovy *Antigony*. Ani v této inscenaci, podobně jako v Praze, není názor dobové kritiky na herectví jednoznačně příznivý. Kladně je hodnoceno především herectví Josefa Karlíka v roli náčelníka chóru pro schopnost navázat bezprostřední, prostý a vřelý vztah s publikem: „z něho zejména J. Karlík oslňuje bravurní schopností kontaktovat, vlídně i ironicky diváka“.⁶¹³

K podstatnějšímu setkání brechtovského režiséra Hajdy s brechtovským hercem Karlíkem došlo v následujícím roce při práci na inscenaci *Pana Puntily a jeho služebníka Mattiho* (25. 1. 1985):

Po nevýrazném, ne příliš kvalitním a srozumitelném prologu se postupně rozpoutává na jevišti přímo smršť hereckých nápadů, kousků, fórků, i velkého gestického vyjádření, jímž ovládá scénu Josef Karlík jako statkář na Puntile /.../. Jestliže předchozí inscenaci v Gottwaldově měl režisér pečlivě vypracovanou a kolektiv herců se řídil až puntičkářsky jeho představami, zde musel nechat prostor a místo herci. /.../ Má to i své nevýhody, že Karlík zaplní každou skulinu, každý kout, který mu spoluhráči nechají.⁶¹⁴

V této inscenaci Karlík plně uplatnil své živelné, komediální herectví i artistní dovednosti, ale také schopnost střihu, kterou postava schizofrenního Puntily vyžaduje. Pro obě části role našel „řadu výrazných poloh, které oceníme zejména v okamžicích, kdy se rázem ze střízlivého statkáře stává opilec a obráceně.“⁶¹⁵

V Mahenově činohře se ovšem Hajdovi nepodařilo dosáhnout ansámblové souhry. Matti Františka Deflera se nestal skutečným Karlíkovým partnerem. Vrcholem inscenace byl výkon Karlíkův. Demontáž postavy Puntily, to, co v inscenaci *Muž jako muž* proběhlo na základě proměny kostýmu (přemontování Galy Gaye na vojáka), to Josef Karlík zobrazil „skokem“ v psychice a fyzickém jednání Puntily:

Josef Karlík jako Puntila je nejprve repetícemi služkami vyslečen ze svého mírně zdevastovaného večerního úboru, v němž doposud po scéně bujně poskakoval i nejjistě vrávoral; a neúprosně vyslečen, až do trenýrek. Nechá se zlít od hlavy k patě vodou z kbelíku a nalívat kávou z bytelné konvice. /.../ a proměna je hotová: čile těžkající Karlíkovy oči jsou odcloněny, obličejové svaly jako by ztuhly v masku, takže zuby sotva propouštějí slova, která plynou tiše, volně, sem tam rozvolněna zpěvavě farářskou intonací, ale s ledovou rozhodností.⁶¹⁶

V roce Brechtova 80. výročí narození uvedlo pražské Národní divadlo inscenaci *Zadržitelého vze-stupu Artura Uie* s Ludkem Munzarem v titulní roli (5. 1. 1978). Inscenace Jaromíra Pleskota ukazuje na problémy inscenování Brechta na oficiálních scénách v období normalizace. Podobně jako inscenace z konce padesátých a začátku šedesátých let se scestně odkazuje na neonacistické projevy mimo osobní zkušenost českého diváka (propagandisticky se zaměřuje na neonacismus v Německé spolkové republice). Vedle naprosto lhotejných výkonů mnohých herců zmiňuje oficiální a samizdatová kritika výkony Petra Svojtky v roli Givoly a Munzarova Uie. Ovšem i v reflexi výkonu Uie nejsou kritikové jednotní. Ačkoliv byl Munzarův výkon výjimečný, jeho koncepce postavy gangstera Uie je z hlediska brechtovské

⁶¹² Ibid.

⁶¹³ Lukeš, Milan: *Oidipus, náš předek*, Scéna, 1984, č. 14

⁶¹⁴ Srna, Zdeněk: *Pan Puntila v činohře*, Brněnský večerník, 28. 1. 1985

⁶¹⁵ (oj): *O statkáři a služebníkovi*, Mladá fronta, 4. 4. 1985

⁶¹⁶ Lukeš, Milan: *Puntila bez milosti*, Scéna, 1985, č. 6

poetiky zavádějící. Munzar vyložil svého Artura Uie jako maniakálního psychopata s neurotickými reakcemi, což jistě odpovídá mnohým rysům Hitlerovi osobnosti. Brechtovi přece jen ale šlo o abstrahovaný typ a o modelovost Uiova vzestupu. O zadržitelnost vzestupu Uii. Z modelu mělo vyplynout poznání o možné zadržitelnosti Hitlera a diktátorů obecně. Tento přesah byl ale na první české scéně v období totality nepřijatelný. Kritika zaznamenává hercovu mnohost pohledů na zobrazovanou postavu:

Munzar staví figuru ze segmentových prvků, jež teprve ve své kompozici vytvářejí celostný obraz spletitosti figury a jejího fungování. V každém okamžiku, v novém úhlu pohledu prezentuje herec Uie diferencovaně pojednávaným jednáním a chováním. Tyto dílčí, přetržité prvky, z nichž herec celek postavy buduje, jsou jakési stříhové záběry, zachycující vždy jeden jediný detail, který demonstruje a osvětluje figuru v nových souvislostech.⁶¹⁷

Brněnský recenzent Karel Bundálek nicméně postrádá u Munzarova výkonu i celé inscenace princip nadsázky a zcizení.⁶¹⁸ Z dobových fotografií inscenace je zároveň patrná tlumená exprese a sklon k psychologizujícímu gestu u všech postav, včetně Uie L. Munzara.

Zajímavé je i srovnání inscenací *Život Galileiho* v pražském Národním divadle (6. 9. 1984) a v Mahenově činohře Státního divadla v Brně (16. 4. 1978). Josef Somr, představitel pražského Galileia, rozhodně nebyl hercem, který by nebyl seznámen s brechtovskou poetikou. Upozornil na sebe jako Wang v *Dobřím člověku ze Sečuanu* v československé premiéře v roce 1957. V Sokolovského inscenaci *Krejcarové opery* v Činoherním klubu v roce 1975 recenzenti zmiňují jeho výstup v roli Peachuma při názorné demonstraci žebračkových rekvizit, který vyžaduje v této hře naprosté zvládnutí epického herectví. Přesto se o jeho Galileiovi dočteme:

postava Galileiho se nemůže konfrontovat s obrazem dynamického, konkrétního, zajímavého sociálního prostředí, je odkázána na sebe a do sebe se uzavírá. Josef Somr v titulní roli neunesl tuto zátěž. Kupodivu není s to prosadit ani Galileiho humor.⁶¹⁹

Radikálně odmítl inscenaci a její bezideovost Jindřich Černý v samizdatovém časopise *O divadle*:

Komu byla určena tato intelektuální kronika, kontroverzně nastolující problém svobody myšlení a bádání, vztahu vědy a moci, osamělé pravdy a obecného názoru? Jaké poselství chtěla přinést družstevníkům z Jistebnice, Kdyně a Břví? Viděli unaveného Somrova hvězdáře, jak stejně jako Jan Jakub Ryba v Noci pastýřů bojuje s církevní vrchností, neprořízne si však ani hrdlo, ani se nenechá upálit. Zalezl do kouta a cpe se. V divadle, kde se ve strachu před cenzurou ani moc vášnivě nepereme o lípu v Lucerně, má Galileo ohrožovat papežské trůny?⁶²⁰

Brněnský *Život Galileiho* se rovněž odklonil od ryze brechtovských principů. Režisér inscenace Pavel Hradil nebyl vyznavačem epického divadla.⁶²¹ Přesto se rozhodl uvést Brechtovu hru, která dle jeho názoru zachovává „hlubokou psychologickou motivaci jednání postav“.⁶²²

Z režijního vidění mohlo vyplynout utlumení rysů epického herectví. O Karlíkově Galileiovi kritik Srna napsal, že se herec snažil „postihnout lidskou jednotu této renesanční bytosti a zároveň podržet psychologickou věrohodnost jejího vývoje, aniž by se vcífoval nebo ztrácel v postavě“.⁶²³

Stejně tak se může jednat o interpretaci Karlíkovu, který režisérovo vidění bezpochyby přesahoval vzhledem ke své brechtovské zkušenosti z šedesátých let. Z dobových fotografií je vidět, že Galileiho myšlenkové

⁶¹⁷ Šormová, Eva: Luděk Munzar jako Arturo Ui in B. Brecht: Zadržitelný vzestup Artura Uie, Dialog, 1979, č. 8

⁶¹⁸ Bundálek, Karel: K problematice brechtovského herectví; in: České divadlo 4, Nad současným českým herectvím, Divadelní ústav, Praha 1981, str. 61

⁶¹⁹ Lukeš, Milan: Jednak Čechov, jednak Brecht, Scéna, 1984, č. 23

⁶²⁰ Pojkar, Vilém (Černý, Jindřich): Vystrašená činohra, O divadle, 1986, 1, červenec, str. 69

⁶²¹ S režisérem Pavlem Hradilem o brechtovské tradici (rozhovor vedla Jitka Walterová), Brněnský večerník, 17. 10. 1979

⁶²² Ibid.

⁶²³ Srna, Zdeněk: Bertolt Brecht - Život Galileiovi, Scéna, 1978, č. 20

pochody soustřeďuje herec do mimiky obličeje (mimické masky). Gesta rukou a jejich expresivita byly redukovány. Karlíkův Galilei byl člověk „hlavy a mozku“. Tlumení expresivní komediálnosti a artističnosti u jinak pohybově disponovaného a živelného Karlíka dokládají i dobové recenze:

Karlíka známe jako tvůrce znamenitě ovládajícího umění nadhledu i zcizení, které dokáže uplatnit obdivuhodným způsobem i v psychologii a symbolismu Čechovově (Trigorin v Rackovi, jehož záznam přinesla i televize). Snad právě proto volil herec cestu psychologického zřetězení epizod Galileiova zápasu a své spojení s hledištěm navazuje způsobem nikoliv okázalého atakování diváků, ale zcela nenápadného, jakoby mimovolného rozmlouvání s nimi. ⁶²⁴

Josef Karlík interpretoval Galileia jako postavu plebejskou i vášnivě zaujatou poznáním a poznáváním. Zdůrazněné zaujetí pro vědecké a filosofické poznání naplnil dialektikou epického herectví. Ve scéně po odsouzení Galileia, vyšel Karlík z jednací síně, kde na něj čekali blízcí. Protože odvolal, začali Galileiovi spílat. Karlík zvedl kámen, napřáhl se, aby ho po nich hodil. V tomto okamžiku se ale rozhodl nebýt agresivní jako oni a upustil kámen. Ale v pádu kamene se pousmál. V pádu kamene si uvědomil zákonitost zemské gravitace. Zůstal vědcem. Ostatní od Galileia odcházeli s přesvědčením, že se pomátl, protože se v této, tak vypjaté, situaci směje. Aha!-efekt poznání změnil tělové napětí herce a smysl celé situace. Galileo se během hádky proměnil v pozorovatele přírody, věčně se divícího vědce. ⁶²⁵

Ve svém Galileiovi ale Karlík utlumil konflikt a odpovědnost moderních fyziků za vědecké objevy a historizující pohled na postavu. Z inscenace se vytratilo provokativní prezentování tématu, rys, který určoval inscenační tvorbu Mahenovy činohry v šedesátých letech:

Stupeň zobecnění, který provedl režisér s hercem, je značný; nejde jim ani tak o historického Galilea, ani o zradu moderních fyziků, kteří nepochopili, že v moderním světě stává se věda materiální silou působící společenský pokrok – anebo regres. Karlíkův Galileo nese tyto významy až ve druhém nebo třetím plánu; z prvního vystupuje usměvavá prostota jeho geniality – a také chytráctví, které jako jeho lež má krátké nohy. Karlíkův Galileo je, s odpuštěním, český koumák, který nevyzrál ani na dějiny, ani na svoje svědomí; nakonec mu zbyl jen ten kus žvance, na kterém si mlaskavě pochutnává. ⁶²⁶

Na závěr této kapitoly se ještě zmíním o dvou inscenacích hry *Muž jako muž*, které poukazují na rozpětí v interpretaci a uchopení brechtovského tématu v období let 1970 až 1989.

První z nich je inscenace Činoherního studia v Ústí nad Labem v režii Ivana Rajmonta (12. 10. 1977). Tato inscenace svědčí o příklonu ke kolektivnímu a grotesknímu herectví u tehdy nastupující herecké generace i o zmenšení herecké virtuozity:

Z textu mizí některé songy i „zcizující“ výstupy, ovšem ne proto, aby se navodila iluzivní dějová skutečnost, to by se vzpíralo i poetice této scény, která pracuje se zřejmým posunem vyvážené „reality“ ke groteskní poetické stylizaci (práve především v Rajmontových režiiích). ⁶²⁷

Skromné reflektování inscenace zmiňuje jako výrazný pouze výkon Leoše Suchařípy v roli seržanta Fairchilda. Na druhé straně se inscenátoři občansky ztotožnili s tématem demontáže lidské osobnosti, které bylo v totalitním Československu plně aktuální.

⁶²⁴ Srna, Zdeněk: *Návrat Galileův*, Práce, 16. 5. 1978

⁶²⁵ Z rozhovoru a podle demonstrace této situace, které poskytl autorce Josef Karlík dne 6. 12. 2006.

⁶²⁶ Lukeš, Milan: *Měřit se s Brechtem*, Tvorba, 22. 11. 1978

⁶²⁷ Königsmark, Václav: *Bertolt Brecht: Muž jako muž*, Dialog, 1977, č. 3

Naprostým protikladem této inscenace je pak *Muž jako muž* v pražském Realistickém divadle Zdeňka Nejedlého v režii F. Laurina (27. 2. 1978). Tato inscenace jako by opakovala recidivy z padesátých a šedesátých let, kdy byly hry účelově studovány z vnějšího podnětu, bez osobitého vztahu jak k Brechtovi dramatikovi, tak k Brechtově provokativní inspiraci principy epického divadla.

studiová divadla

Řadu epických postupů je možné najít v tvorbě studiových divadel normalizačního období. Tento trend souvisí s odvratem od tradiční dramaturgie a dramatických žánrů. V koncepcích studiových divadel se na přelomu šedesátých a sedmdesátých let objevuje termín „nepravidelná dramaturgie“ (Bořivoj Srba). Soubory pracují se scénářem, jehož podoba vzniká, nebo se zpřesňuje během zkušebního procesu.

Specifikem studiových divadel, pro něž se používá i termín autorská divadla, byla rovněž autorská tvorba, a to jak ve smyslu spolupráce s konkrétním autorem, tak ve smyslu kolektivního zpracování tématu souborem. Ačkoliv se jedná o tendence, které odpovídají celosvětovému směřování alternativních divadel v sedmdesátých a osmdesátých letech, u českých divadel je nutné mít na paměti i politicko-společenskou situaci, v níž tato divadla tvořila. Neexistence fixované podoby scénáře před procesem zkoušení umožňoval souborům alespoň částečné vymanění se z tlaku cenzurního dohledu. Metoda rozpracování textové složky inscenace v průběhu zkoušení, převážně kolektivní improvizací, vedla k oslabení slovního sdělení. Řada témat byla v inscenacích doslovována až hereckou akcí či jevištní metaforou, ze složky textové se přesouvala do složky výtvarné nebo pohybové. Dochované scénáře⁶²⁸ zpravidla postrádají propracovanější a promyšlenější kompozici. Dalším jejich rysem je zjednodušení situací, a s tím spojené zjednodušení vztahů mezi postavami (aktéry). Všechna tato specifika mají pochopitelně dopad na ty inscenace, pro které inscenátoři volili epický způsob zobrazení, u něhož je slovní sdělení jedním ze základních principů.

Svou roli sehrál v normalizačním období zesílený cenzurní dohled. Vzhledem k tomu, že toto téma není doposud podrobně zpracováno, netroufám si posoudit, nakolik je dán příklon studiových divadel k pohybové a výtvarné složce celosvětovým trendem, nakolik vychází z osobního tíhnutí tvůrců, nebo nakolik byla tato tendence úhybným a obranným manévrem do těch oblastí divadelní tvorby, které nelze cenzurou postihnout. V každém případě je zřetelné, že v případě epických principů dochází k jejich zjednodušení až trivializaci.

Rozvinutější podoby epických principů nalezneme u těch souborů, které navazují, přímo nebo nepřímě, na výboje let šedesátých. Mezi ně patří Divadlo Husa na provázku nebo Studio Ypsilon. Tato divadla můžeme přiřadit k hnutí divadel malých forem. Vznikla v průběhu šedesátých let⁶²⁹ na amatérské bázi jako nestálé divadelní kolektivy. Obě divadla se na začátku normalizačního období profesionalizují⁶³⁰ a v následujících letech jsou nucena ustoupit od původní představy divadla jako otevřeného společenství, v němž významnou roli vedle divadelních tvůrců hrála širší kulturní obec (výtvarníci, spisovatelé, divadelní teoretici apod.) a která původně spoluvytvářela i specifické publikum těchto souborů. Přesto, že tyto divadelní soubory musely na mnohé původní ideje rezignovat, představovaly svérázné kulturní fenomény. V období normalizace, zvláště v jejím závěru, reprezentovaly společensky a politicky nejangažovanější divadla, která překračovala úzce vymezené estetické funkce umění.

Brechtovo epické divadlo neznamenalo v normalizačním období tak výrazný podnět jako v šedesátých letech. V českém kontextu navíc zůstává otázkou, zda vůbec bylo uskutečnitelné. Základní premisou Brechtova epického divadla je zobrazení změnitelného světa. Pro období normalizace byla příznačná stagnace a zmrtnění české kultury. V české společnosti převládal pocit nezměnitelnosti stávajících společensko-politických poměrů. Vystává tak otázka, zda v tomto bezčasí lze vůbec uvažovat Brechtův

⁶²⁸ „Východiskem dramaturgie autorského divadla nejsou tituly, ale *témata*. Materiálem, který slouží k vyjádření tématu, může být stejně hotová hra (vlastní nebo cizí, vesměs nekonvenční, často ‚nehratelná‘) jako epická, lyrická nebo dokumentární literatura. Výsledkem autorsko-dramaturgické aktivity je *divadelní scénář*, nový typ dramatického textu. (Hořínek, Zdeněk: Doslov; in: Braun, Kazimierz: Druhá divadelní reforma?, Divadelní ústav, Praha 1993, str. 161)

⁶²⁹ Studio Ypsilon v roce 1963, Divadlo Husa na provázku v roce 1967.

⁶³⁰ Studio Ypsilon v roce 1969, Divadlo Husa na provázku v roce 1972.

požadavek historizace události. ⁶³¹ Jindřich Černý ve svém interním hodnocení inscenací ústeckého Činoherního studia o komentátorské postavě Kibice v inscenaci *Troilus a Kressida* (1979) příznačně napsal:

Suchařípův Kibic sdílí s námi stanovisko, že celá ta šaškárna za jeho zády je k zblití. /.../ šašci jsou ti, co tu hru hrají – člověk stojí mimo. ⁶³²

Vystoupení z nepřijatelné hry je vyjádřením postoje k ní. Jenže má ještě možnost člověk, který stojí mimo hru, do ní zasahovat?

Ypsilonka

První inscenací Studia Ypsilon byla mozaikovitá koláž *Encyklopedické heslo XX. století* z roku 1964. Princip montáže či koláže různorodého materiálu se stal hlavním principem tvorby Studia a uplatňoval se i v osmdesátých letech v inscenacích, které měly sevřenější tvar nebo vycházely z předem daného dramatického textu.

Dalším rysem, který spoluurčuje podobu inscenací Studia Ypsilon a svébytného ypsilonského herectví, byla kolektivní hra a kolektivní improvizace. Zvláštním rysem herectví Ypsilonky je princip sebehry:

Z nich zvláště pozoruhodný je princip sebehry, autostylizace, navíc i její nadsázky, a to nejen sebestylizace tvůrce Studia, Jana Schmida, nýbrž i všech členů Y-souboru. ⁶³³

Tyto postupy doplňoval i ludický princip hry na... , v němž se uplatňoval jiný vztah herce k celku hry:

A všechno, co se nám dneska zdá na inscenaci technicky komplikované, náročné, víme, že vyplynulo docela organicky a „nekomplikovaně“ ze společné práce, z týmové hry na Michelangela, na Uba, Juana, na Ostapa Bendera, na Traviatu, na Lásku k bližnímu, na Touhu chycenou za ocas, na Ghelderoda, na Fjodora Michajloviče Dostojevského, na slepou bábu... ⁶³⁴

Encyklopedické heslo XX. století předznamenalo zájem Jana Schmida, zakladatele Studia Ypsilon a tvůrce jeho poetiky, o možnost encyklopedického postižení dobového kontextu. Tento postup se promítl zejména do těch inscenací, které přibližovaly a zobrazovaly výraznou uměleckou osobnost (Michelangelo Buonarroti, Karel Hynek Mácha, Jaroslav Hašek). Zachycení dobového pozadí života těchto historických postav umožňovalo víceperspektivní vidění, prolnutí lidského osudu a dobové společnosti i zachycení atmosféry doby. O inscenaci *Michelangela* Jan Schmid napsal:

Renesanci je třeba na jevišti představovat samu o sobě, a teprve od ní můžeme odvozovat osobnost Michelangela, aby nakonec tenhle velikán mohl svou dobu daleko překročit. Jistě vás zase hned napadne, pane profesore, že to nějak podobně vymyslel už (zase) Bertolt Brecht. Musím vám přiznat, že jste velmi bystrý. Ale ujišťuji vás, že to Brecht vymyslel z jiných pohnutek, skrze jinou tvůrčí metodu, a hlavně na pozadí docela odlišné poetiky. ⁶³⁵

⁶³¹ V současné chvíli není dostatečně zpracováno ani téma vzniku paralelní polis, která v jistém smyslu naplňovala požadavek angažovaného vztahu tvůrců k mimodivadelní realitě. Kvalitativní odlišnost struktury společnosti v totalitním režimu nutně podnítila i jiné pojetí vztahu umění ke společnosti.

⁶³² Černý, Jindřich: Divadlo zdravého rozumu; in: Tichý, Zdeněk, A. a kol.: Ivan Rajmont, Režisér a jeho divadlo, Nakladatelství Pražská scéna, Praha 2005, str. 76 – 77

⁶³³ Nuska, Bohumil: Něco o počátcích (Zrození režiséra); in: Dvořák, Jan – Etlík, Jaroslav – Nuska, Bohumil a kol.: Jan Schmid. Režisér, principál, tvůrce slohu, Pražská scéna, Praha 2006, str. 31 – 32

⁶³⁴ Schmid, Jan: Dodatečně k inscenaci Michelangela; in: Schmid, Jan: Můj divadelní svět (možná nejen divadelní), Studio Ypsilon, Praha 2006, str. 126; studie byla napsaná v roce 1975

⁶³⁵ Ibid.

Podobně se Schmid vyjádřil i ke své haškovské anabázi:

vidění na průsečících doby, na dobovém pozadí. Nejdříve je třeba zprostředkovat jeho dobu, a teprve na ní vidět naivního chlapce, potom bouřliváka, anarchistu a bohéma, čilého humoristu a novináře – v „lepších“ kruzích většinou jen outsidera, opilce a „apače“⁶³⁶

Hereckou metodu Studia Ypsilon charakterizuje Zdeněk Hořínek jako uvolnění vztahu herce k roli:

herecká metoda Ypsilonky je prvotně dána uvolněným vztahem herce k roli – herec si hraje s rolí. To vytváří podmínky pro rozvinutí celé řady stylizačních možností. Východiskem je naivní, bezpředsudečný, hledající postoj k věcem a lidem, jehož rubem je však nedůvěřivá a zvídavá ironie. Toto paradoxní spojení umožňuje vedle základní polarity herecké hry a „civilního“ komentáře (herec mluví za postavu – herec mluví za sebe) začlenit do hry četné další výrazové prostředky, souladné i rozporné. Herec může parodisticky ocitovat tradiční hereckou charakterizaci, šarži (Oldřich Kaiser hrající čarodějnici, shrbenou a chrchlavou), aby se vzápětí osobně distancoval od tohoto způsobu herectví; herec může střídát hysterické afekty s formálním ritualismem (Jiří Lábus jako Nero)⁶³⁷

Mnohočetná a víceperspektivní zobrazení postavy na způsob kubistického malířství zachycuje postavu v inscenacích Studia v relativně malých plochách. Obraz je tak neustále tříštěn a znovu spojován. Herci Studia Ypsilon užívají zcizovacího efektu. Na rozdíl od brechtovského epického herectví, které pracuje předně se zcizením jednání postavy, začleňuje herec Ypsilonky princip zcizení do kolektivní tvorby a tvorby celé hry (hry na. . .).⁶³⁸ Pro porozumění užití epických postupů v některých inscenacích sedmdesátých a osmdesátých let je zajímavý postřeh předního herce Ypsilonky Jiřího Lábusa. Herec souvisle pracující s Janem Schmidem více jak dvacet let si všimá montážnosti a roztržitosti zobrazení v těch složkách divadelní inscenace, které podmiňují a nejvíce určují hereckou tvorbu:

on nedokáže udělat například dlouhý dialog, to je minuta a už se musí stát něco jiného, nevěří dialogu, nevěří situaci, nevěří vztahu, neustále to musí nějakým způsobem ozvláštňovat, zpochybňovat, ironizovat, glosovat. Je to nervní, on tu inscenaci vlastně rozkládá, nahlíží z mnoha dalších úhlů, je to jako u kubistického obrazu, dělá takový kubismus na jevišti.⁶³⁹

Dochované scénáře dřívějších inscenací Studia Ypsilon nefixují a nezahrnují podobu herecké tvorby. Z tohoto hlediska jsou kusé. To je například patrné u hry-scénáře *Třináct vůní (z deníku žákyně)* z roku 1975. Touto hrou provázela diváky postava třináctileté Marušky a Schmid v jejím partu zcela přirozeně uplatňoval epické postupy jako jsou časové skoky ve vyprávění, hra na. . . , ujmoutí se role nebo prezentace postav. Ovšem Schmid i u nich provádí demontáž, rozkládá i tento způsob zobrazení a znovu ho sestavuje v dalším řádu. K inscenaci se nezachoval takřka žádný dokumentační materiál, který by upřesnil způsob herecké práce.

⁶³⁶ Schmid, Jan: Na okraj anabáze Jaroslava Haška; in: Schmid, Jan: Můj divadelní svět (možná nejen divadelní), Studio Ypsilon, Praha 2006, str. 126; studie byla napsaná v roce 1983

⁶³⁷ Hořínek, Zdeněk: Proměny divadelní struktury, Ústřední kulturní dům železničářů, Praha 1988, str. 25

⁶³⁸ Zdeněk Hořínek poněkud nepřesně, přesto návodně charakterizuje rozdíl mezi Brechtovým epickým herectvím a montážním herectvím Studia Ypsilon: „Při charakterizaci montážní metody herectví nevystačíme s obvykle v těchto souvislostech užívaným brechtovským pojmem „zcizování“. Technika hereckého zcizování, tj. používání zcizovacích efektů při výkonu role, předpokládá dualismus souvislého, kontinuitního podání dramatické postavy a přerušování této souvislé linie různými komentáři, jejichž cílem je rušit iluzivnost herecké postavy. Tento dualismus však u montážního herectví v plném smyslu toho slova neexistuje: postup, při němž je postava průběžně nazírána z různých hledisek a demonstrována různými způsoby (byť byl jeden z nich dominantní) se už do pojmu zcizování nevejde.“ (Hořínek, Zdeněk: Nové cesty divadla, Ústřední kulturní dům železničářů, Praha 1986, str. 74)

⁶³⁹ Lábus, Jiří: Schmid je pořád nějak napřed, pořád předbíhá. . . aneb Pětatřicet let spolupráce; in: Dvořák, Jan – Etlík, Jaroslav – Nuska, Bohumil a kol.: Jan Schmid. Režisér, principál, tvůrce slohu, Pražská scéna, Praha 2006, str. 172

„Nejepičtější“ inscenací Studia Ypsilon se stala hra *Voni jsou bodnej chlapec aneb Anabáze Jaroslava Haška* (1983). Vznikla v období, kdy se Schmid přiklání k pevnějšímu tvaru výchozího textu:

Do dramatické struktury založené původně na čistém montážním principu pronikají postupně prvky fabulace, nejdříve zlomkovitě, později souvisleji, ale uvolněně, s četnými časovými návraty a skoky. /.../ Jde ovšem o mozaiku ve stálém pohybu, tedy spíše kaleidoskop, v němž otáčením, změnou úhlu pohledu jednotlivé plošky mění nejen místo, ale i uspořádání a vzájemné vztahy.⁶⁴⁰

Konečná podoba textu této inscenace vznikala v procesu zkoušení v autorské spolupráci Jana Schmida a členů celého souboru.⁶⁴¹ Text poukazuje k použití řady epizujících postupů, které umožňovaly několikaperspektivní vidění životní anabáze Jaroslava Haška. Již samotné zobrazení historické postavy Haška dvěma hereckými postavami a dvěma herci (Bronislav Poloczek hrál Haška z reálného času na Lipnici na počátku dvacátých let a Ondřej Havelka Haška ml. ze vzpomínek a evokací) umožňovalo historizaci Haškovy životní pouti:

Několik časů se tu neustále střetává. Longen vzpomíná jakoby už po Haškově smrti, Šura a Štěpánek jsou v reálném čase – ráno na Lipnici. Hašek je teď tady s nimi i v minulosti, a když se hodí, i v budoucnosti.⁶⁴²

Dvojí obsazení postavy Haška umožňovalo přebírání role a komentování děje z odstupů:

Další děj převezme Hašek ml. s Jarmilou. Hašek st. se na všechno dívá a volně s nadhledem může glosovat.⁶⁴³

Tuto polaritu rozšiřovala řada komentářů ostatních postav/hráčů, nejvýrazněji pak komentáře postavy Haškova přítele Longena (J. Lábus). Jiří Lábus z pozice pozorovatele komentoval dění na okraji jevištního prostoru.⁶⁴⁴

Scénář hry obsahuje princip sebezprezentace postav a uvedení místa děje:

Štěpánek: Jsme na Lipnici. Já jsem Štěpánek.⁶⁴⁵

Diváci byli uvedeni do „hry na Haška“ postavami Uvaděčky a Pořadatele. Princip hry na ... se vy-skytoval i uvnitř inscenace. Jako hru na zatýkání, v jistém smyslu i jako citaci vzpomínky na událost, můžeme chápat rekonstrukci zatýkání Haška v jeho anarchistickém období.

Longen: Zatýkání Haška probíhalo asi takhle. (*Předvádí rekonstrukci*) – Pište, Martičko!⁶⁴⁶

Od Brechtova epického divadla se inscenace odlišuje svou skladbou. Scénář je spíš sledem situací než příběhem. Ten jako by proběhl dříve a inscenátoři pouze zmnožují jeho podobu dalšími fakty. Odkrýva-

⁶⁴⁰ Hořínek, Zdeněk: Cesta Jana Schmida dramatika; in: Schmid, Jan: Třináct vůní. Hry a texty z Ypsilonky, Československý spisovatel, Praha 1992, str. 379 – 380

⁶⁴¹ Schmid, Jan: Rozhovor na pokračování; in: Schmid, Jan: Třináct vůní. Hry a texty z Ypsilonky, Československý spisovatel, Praha 1992, str. 317

⁶⁴³ Schmid, Jan: Voni sou hodnej chlapec aneb Anabáze Jaroslava Haška; in: Schmid, Jan: Třináct vůní. Hry a texty z Ypsilonky, Československý spisovatel, Praha 1992, str. 278

⁶⁴² Ibid., str. 264

⁶⁴⁴ Ibid., str. 263

⁶⁴⁵ Ibid., str. 263

⁶⁴⁶ Ibid., str. 275

jí jeho rubovou stranu. Odlišný je i způsob evokování minulých událostí skrze postavu Neznámého (J. Wimmer). Tato postava je evokována snově, jako halucinace a delirická fantasmagorie Haška. Zobrazuje různé osoby, se kterými se Hašek v životě setkal, ale můžeme ji chápat i jako Haškovo alter ego, které si vzpomíná či evokuje vzpomínky. Toto vyvolávání vzpomínek je další společnou hrou, hrou na minulé situace. Vzpomínky nemají objektivní charakter. Ačkoliv se Hašek rozpomíná na to, jak to skutečně tehdy bylo, zachovávají si znejišťující snovou podobu.

Inscenace začínala společným nástupem herců z hlediště.⁶⁴⁷ Tento společný vstup do jevištního dění ještě podstatněji podtrhl princip hry na. Jiří Lábus v úvodní postavě Pořadatele prologově uvítal publikum a přečetl scénickou poznámku. Poté přešel, už jako postava Longena (pozorovatel dění), na levou stranu jeviště. Pozice na rozhraní jevištního dění a hlediště mu umožňovala zaujetí diváckého postoje.

Evokace událostí Haškem na Lipnici vytvářela jakýsi rámec hry, ze kterého herci vstupovali do situací, do přítomnosti děje hry. Většina komentářů probíhala tak, že herec vystoupil z postavy, přešel na forbinu a s komentářem se obracel do publika.⁶⁴⁸

Dvojí obsazení Haškovy osoby a princip evokace vzpomínek z mládí umožňoval například Bronislavu Poloczekovi sledovat situaci Haška ml. v diváckém postoji a komentovat ji. Poloczek využíval prostor po pravé straně jeviště. Ve scéně, která evokovala výlet Haška ml. a Jarmily, využíval Poloczek celého jevištního prostoru a zpovzdálí sledoval a komentoval tuto scénu. I tento moment napovídá užití simultánních prostorů.

Uvedené principy epického herectví se v menší míře objevují i v dalších inscenacích Studia Ypsilon (např. *Matěj Poctivý* z roku 1985). Je pravděpodobné, že se objevovaly již v inscenacích libereckého období. K nim se ovšem nedochoval adekvátní dokumentační materiál a kritická reflexe herecké tvorby Studia Ypsilon je po roce 1968 a v průběhu sedmdesátých let minimální až nulová.

Provázci

Zakladatelé Divadla Husa na provázku Eva Tálská, Zdeněk Pospíšil a Peter Scherhauser byli prvními studenty a absolventy katedry režie, kterou na brněnské Janáčkově akademii v roce 1961 otevřeli Bořivoj Srba a Evžen Sokolovský. Již během studia byli přítomní řadě zkoušek inscenací Evžena Sokolovského v Mahenově činohře a v Satirickém divadle Večerní Brno. Bořivoj Srba byl v prvním období existence souboru jeho dramaturgem. Proto nepřekvapuje, že řadu dramaturgických a ideových východisek Mahenovy činohry přejalo i Divadlo Husa na provázku. Mezi nimi má epické divadlo Bertolta Brechta podstatné místo.

Výchozí bod nového souboru snad nejlépe vystihuje pojem nepravdivost. Nepravdivost se totiž netýkala pouze dramaturgie, pro niž Bořivoj Srba razil právě tento termín. Zasahovala rovněž do uspořádání prostoru v nevidadelním sále brněnského Domu umění, ve kterém Husa na provázku působila do roku 1989. Nepravdivost pronikla i do personálního složení souboru, který byl původně koncipován jako širší sdružení brněnských umělců. Pevné jádro souboru mělo být rozšiřováno o herce angažované pouze na konkrétní inscenace.

Jakkoliv Srbův termín nepravdivost dramaturgie znamenal odklon od tradičního tvaru dramatu a hledání textových předloh pro inscenace v oblasti poezie, prózy, publicistiky, literatury faktu nebo fil-

⁶⁴⁷ K inscenaci existuje videonahrávka, Divadelní ústav Praha, nedatováno; podle obsazení a dobových reálií vznikla před rokem 1989.

⁶⁴⁸ Malý prostor, ve kterém byla hra *Voni jsou bodnej chlapec* realizována, znejasňuje užití simultánních herních prostorů. Potřeba oddělit hru a komentář k ní přechodem na forbinu nicméně na tento princip poukazuje.

mových scénářů, hlavním rysem dramaturgické a inscenační praxe divadla se stal rozvolněný vztah k textové předloze a posílení oblasti tématické. Text v jakékoliv podobě se stal výchozím bodem, na jehož základě se ve spolupráci s herci v procesu zkoušení rozvíjela jeho konečná podoba. Mnohdy byla textová složka dotvářena improvizací i v průběhu reprízování v přímém kontaktu s publikem. Tato otevřenost a uvolněnost ve vztahu k textu otevírala tvůrcům nové tématické oblasti, mnohdy chápané jako nedivadelní a nedramatizovatelné. Příkladná je v tomto smyslu jedna z prvních inscenací Petera Scherhaufera *11 dní křížníku kníže Potěmkin Tauričovský*. Výchozí scénář byl sestaven na základě knihy I. Ponomareva, filmového scénáře S. M. Ejzenštejna a deníku Kyrilla. Scénář zachycoval situace pouze v útržcích a náznacích. Ty byly tvarovány a rozvíjeny až ve spolupráci režiséra a herců.

Nedivadelní (nekukátkový) sál Domu umění si vynucoval různorodé uspořádání prostoru. Režiséři, ve spolupráci se scénografy, řešili pro každou konkrétní inscenaci jiné uspořádání vztahu jeviště a hlediště. Herci Divadla Husa na provázku tak byli vystaveni proměnlivému vztahu k publiku, jehož jedinou konstantou byla až intimní blízkost tvůrců a recipientů, takřka na dosah ruky:

Čtvrtá stěna neexistuje v Divadle na provázku ani ve smyslu způsobu hraní, protože herci Divadla na provázku se nikdy úplně neproměňují v předváděnou osobu. Blízkost publika by to ani neumožnila a odhalila by každou hereckou faleš a každé „schovávání se“ do postavy.⁶⁴⁹

Inscenační tvorba Divadla Husa na provázku se shoduje s tvorbou jiných studiových divadel (Studio Ypsilon, Ha-divadlo aj.) v totožných užití postupů při hledání a budování tvaru inscenace. I v tomto divadle hrál zásadní roli princip rozvíjení tématu kolektivní improvizací. I zde se jako hlavní forma zobrazení prosadila montáž a koláž. V Programových východiscích Divadla na provázku z roku 1975 je montáž charakterizována jako možnost dialektického a víceperspektivního zobrazení určitého tématu:

Metoda práce na inscenaci se bude stále více přiklánět k pokusům s mnoha obměnami jednotlivých sekvencí i celku, neboť vycházíme z předpokladu, že myšlenku, motiv či téma lze vyjádřit dialektickou řadou způsobů, z nichž každý v sobě nese určitou míru pravdivosti a dovoluje jiný úhel pohledu. Tvar inscenace nebude uzavírán a definitivně fixován ani v době premiéry, ale ponechá si prostor pro další improvizaci rozvíjení, které může překročit až k vytváření nových inscenačních variací na výchozí téma.⁶⁵⁰

Kolektivní tvorbu a kolektivnost chápali tvůrci v širším smyslu. V jejich prohlášeních zaznívá několik vlivů. Jednak je to Brechtova angažovanost, s níž souvisí občanský vztah herce k tvorbě a publiku divadla.⁶⁵¹ Dalším vlivem byla Burianova idea divadla-dílny a chápání divadelního souboru jako společenství:

⁶⁴⁹ Scherhaufner, Peter: Brecht Tage'81, Program (Státní divadlo v Brně), 1981, č. 8, duben, str. 281

V pasáži zmiňované termíny faleš a schovávání se za postavu používá při definování epického herectví Provázek i dramaturg Petr Oslzlý. Hovoří o autentickém sebeodhalování:

„I když inspirace brechtovskými hereckými postupy, uplatňovanými v Divadle na provázku, umožňují odstup a přítomnost herce i postavy v scénickém prostoru jaksi ‚vedle sebe‘, jde vždy o autentické sebeodhalení / . . .“ (Oslzlý, Petr: Smysl nepravdivosti, Program Státního divadla v Brně, 1982, zvláštní číslo vydané k patnáctiletému výročí Divadla na provázku, str. 6) Zjevně zde pronikají do koncepce epického herectví odlišné principy blízké zejména Goffmanově sociálnímu pojetí masky a role (*Všichni brajeme divadlo*):

„Stejně jako dramaturgie a prostor otevírá se i herec, který se přestává ukrývat za masku role, ale předstupuje před diváky jako konkrétní člověk a jejich současník, s vědomím veškeré zodpovědnosti, která z toho vyplývá. Jeho projev, který můžeme nazvat autentickým, nevychází ani tak z opozice proti tradičnímu či oficiálnímu hereckému stylu, jako ze snahy hledat možnost navázání upřímnějších mezilidských vztahů a ze snahy žít uprostřed společnosti bez nasazování psychologických masek i bez zastíracích komunikačních klíšé, jež vedou k naprostému neporozumění.“ (Oslzlý, Petr: K novému divadlu, Program Státního divadla v Brně, 1983, č. 3, str. 141)

⁶⁵⁰ Programová východiska Divadla na provázku, Program Státního divadla v Brně, 1981, č. 5, leden, str. 164

⁶⁵¹ Tento rys hrál v tvorbě Divadla Husa na provázku vždy významnou roli. Vyvrcholil v druhé polovině osmdesátých let a během listopadových událostí roku 1989.

Husa na provázku není divadlem, nýbrž divadelním kolektivem, a chce být hnutím. Kolektivem je především prostřednictvím syntetické umělecké práce.⁶⁵²

A poslední vliv či rys je nutné spojit s hnutím alternativních divadel šedesátých a sedmdesátých let. Divadlo Husa na provázku je nutné chápat jako generační kulturní fenomén. Mělo komunitní ráz a usilovalo o rovnocennější komunikaci tvůrců a recipientů:

A ideálem, ke kterému se snaží přiblížit aktivita Divadla na provázku, je, aby představení bylo každý večer přátelským setkáním herců a diváků a jejich společným dialogem nad vybraným tématem (dialogem, který se uskutečňuje, i když diváci celé představení mlčí).⁶⁵³

V Programových východiscích se Divadlo Husa na provázku hlásí k navazování na tvorbu E. F. Buriana, J. Honzla, V. Mejercholda, A. Tairova a B. Brechta. Ale již v průběhu sedmdesátých let pronikají do tvorby divadla další inspirace, v nichž divadlo, podle slov Petra Oslzlého, hledalo „zdroje nové divadelnosti“:

v středověkém divadle, v renesanční komedii dell'arte, v nejrůznějších karnevalových a lidových divadelních projevech.⁶⁵⁴

Všechny zmíněné vlivy, inspirace, rysy se v provázkových inscenacích prolínají a ačkoliv je toto divadlo často chápáno jako jedno z pokračovatelů brechtovské tradice u nás, brechtovské epické herectví v ryzí podobě v něm nenalezneme. Dlužno dodat, že tento fakt potvrzuje hledačskou a experimentátorskou povahu Divadla Husa na provázku, a tedy kvalitu jeho tvorby.

V roce 1981 se Divadlo Husa na provázku zúčastnilo berlínského festivalu Brecht Tage'81 s inscenací *Svatba*. Peter Scherhauser na festivalu přednesl příspěvek na téma vztahu Divadla Husa na provázku k odkazu Bertolta Brechta. Příspěvek byl otištěn v měsíčníku Program Státního divadla v Brně a můžeme jej chápat i jako Scherhauserovo vyznání a přiznání se k Brechtovi.

V období 1967 – 1989 uvedlo divadlo pouze tři Brechtovy hry (*Svatba*, *Obchod s chlebem* a *Balet Makábr*). Původní představa byla ovšem odlišná:

Jedním z prvních uvažovaných titulů Divadla na provázku byl Baal B. Brechta, v dalších plánech se objevovaly Muž jako muž, Vzestup a pád města Mahagony a brechtovský projekt „Jak jsem psal Galileia“. Ovšem z různých důvodů k realizaci těchto titulů nikdy nedošlo.⁶⁵⁵

V berlínské přednášce zmiňuje Scherhauser Brechtovy texty, které ovlivnily inscenační tvorbu divadla (Sedm básní o divadelním umění, Malé divadelní organon, Krátký popis herecké techniky, která vyvolá zcizovací efekt), a poukazuje na užití epických postupů v nebrechtovských inscenacích:

Také inscenace vyloženě založené na principu ř í k á n í s c é n i c k ý c h p o z n á m e k, jako např. Velký vandr nebo Profesionální žena, tvoří znatelné úsilí dramaturgie Divadla na provázku v intencích poetiky B. Brechta.⁶⁵⁶

Výraznou složkou inscenací Divadla na provázku jsou zpěvy a hudba vůbec. Z p ě v y j s o u o d d ě l e n y a velmi často jsou komentářem k odehrané situaci, nebo jejím shrnutím.⁶⁵⁷

⁶⁵² Program Státního divadla v Brně, 1982, zvláštní číslo vydané k patnáctiletému výročí Divadla na provázku, str. 34

⁶⁵³ Oslzlý, Petr: Smysl nepravdivosti, Program Státního divadla v Brně, 1982, zvláštní číslo vydané k patnáctiletému výročí Divadla na provázku, str. 6

⁶⁵⁴ Oslzlý, Petr: Úvodem k inscenaci Hry a hříčky (Pět etud) v Divadle na provázku, Program Státního divadla v Brně, 1982, č. 7, březen, str. 247

⁶⁵⁵ Scherhauser, Peter: Brecht Tage'81, Program (Státní divadlo v Brně), 1981, č. 8, duben, str. 281

⁶⁵⁶ Ibid., str. 281

⁶⁵⁷ Ibid., str. 282

Zajímavá je i Scherhaufierova poznámka k užití epických postupů v procesu zkoušení:

Ve zkouškách, zvláště v tzv. oprašovacích, se běžně užívá technika převedení textu do třetí osoby nebo převedení do minulého času, jako nevhodnější metoda pro udržení stále co nejčerstvějšího přístupu ke hře i k samotnému hraní a jako záruka toho, že se nedostaví stereotyp a zmechanizování hraní, tak časté u mnohých repertoárových divadel.⁶⁵⁸

Z provázkových inscenací jsem pro následující analýzu vybrala předně ty, u nichž existuje video-nahrávka, tedy ty, které vznikly až v osmdesátých letech. Důvodem je nedostatečná písemná reflexe inscenací v letech sedmdesátých. Shodou okolností se jedná o inscenace Petera Scherhaufiera. Zdeněk Pospíšil byl v této době již v emigraci a Eva Tálská ve svých poetických kolážích zřetelně inklinovala k inspiraci burianovské, nikoliv brechtovské.

V roce 1978 inscenoval Peter Scherhaufier Brechtovu ranou aktovku *Svatba*. Text, který Brecht napsal v roce 1919, v době svého mnichovského působení, má relativně tradiční dramatickou formu. Scherhaufier proto hru přetavil podle svého divadelního vidění a společně s herci vnesl do hry prvky provázkové poetiky:

Řešení nabídlo studium dalších materiálů, zvláště pak o mnichovském kabaretiéru K. Valentinovi, jehož hrou byl B. Brecht inspirován k napsání tohoto textu. To, že těžištěm Valentinových výstupů byly klaunsko-kabaretní čísla, poukazovalo na možné formální prostředky pro chystanou inscenaci, a když pak padlo rozhodnutí dívat se v rámci lidového pořekadla na svatbu jako na cirkus, bylo rozhodnuto o základních předpokladech inscenace.⁶⁵⁹

Metafora cirkusové manéže, v níž se svatební cirkus odehrával, rámcovala inscenaci a umožňovala včlenit do děje různá cirkusová čísla a atrakce. V televizním studiovém záznamu z roku 1981 herci vbíhají na začátku inscenace na jeviště jako do manéže, žonglují, roztáčejí talíře na hůlkách, dělají přemety, rozehrávají gagy, rvačky a honičky. Scénář pro televizní podobu inscenace předepisoval:

nástup svatebního průvodu na scénu = do bytu novomanželů za doprovodu hudby; všichni předvádějí varietní čísla (žonglování s klobouky, květinami, talíři a noži, nanosení nového nábytku)⁶⁶⁰

Tento nástup můžeme chápat jako prolog ke hře, rušné a hlučné opanování prostoru za zvuku cirkusového orchestru. V průběhu inscenace nevstupovala cirkusová a klaunská čísla nebo cirkusová hudba přímo do situací. Vytvářela mezi nimi předěly nebo členila inscenaci do menších celků. Uvnitř situací se mnohem výrazněji uplatňovalo herectví inspirované gagy německé filmové grotesky nebo komedie dell'arte.⁶⁶¹ Režisér Scherhaufier s dramaturgem Oslzlým redukovali v předloze vyprávěcí pasáže (např. v pokusech Otce bavit společnost vyprávěním historek) a akcentovali groteskní situační komiku a momenty trapasů. Na několika místech scénář předepisuje rozehrávání lazzi (lazzi „kašlání“, lazzi „kravata“).

Metafora svatebního cirkusu zároveň předurčila dynamiku inscenace. Hrála se v prudkém rytmu a v groteskní stylizaci. Ty ovšem nedávají herci příliš velký prostor ke komentáři nebo zcižování. Nejvýraznějším ozvláštňujícím prvkem inscenace bylo obsazení Jiřího Pechy do ženské postavy. Dalším zcižujícím momentem byla pro zahraniční zájezdy připsaná postava Anděla, která některá klíčová místa

⁶⁵⁸ Ibid., str. 282

⁶⁵⁹ Ibid., str. 282

⁶⁶⁰ Scénář Petera Scherhaufiera Československé televize Brno *Svatba* (mikrokomedie), říjen 1981, str. 2

⁶⁶¹ „Fyzická kondice, mrštnost a tělesná obratnost většiny členů Divadla na provázku je vsutku účtyhodná a umožňuje jim se zdarem nastudovat i předlohy typu cirkusové či varietní klaunerie, plné judistických rvaček a pádů, přízemní akrobacie, žonglování a stepování, manipulátorských kejklů, karatistických exhibicí /.../“ (Závodský, Vít: Za experimentálním divadlem dneška, Program Státního divadla v Brně, 1981, č. 5, leden, str. 159 – 160)

inscenace překládala do cizího jazyka. Anděl tlumočící i dublující sdělení vytvářel paralelní herní prostor a přímo komunikoval s publikem.

V druhé brechtovské inscenaci uvedlo divadlo fragment hry *Obchod s chlebem* (1981). K této inscenaci neexistuje dostatečný dokumentační materiál, proto se omezím pouze na některé její rysy. Ústřední postavení měl v inscenaci Chór nezaměstnaných. Byl odcizujícím průvodcem dějem a zároveň tvořil rámec představení:

Z toho rámce vystupují všechny postavy, kterých je zapotřebí, vracejí se do něho, když se s nimi děj rozloučil, a vydávají se znovu na jeviště pod novým jménem a v nové úloze. Nazývají se Chór nezaměstnaných.⁶⁶²

Na dobových fotografiích je gesto herců nadsazené, herecký projev je groteskně stylizovaný a pohybově bohatý. I v této inscenaci použil režisér zcizujícího principu obsazení herce do role opačného pohlaví (M. Donutil v roli slečny Hiplerové z Armády spásy).

K výraznému posunu došlo v interpretaci hry, jak doložil v roce 1987 Milan Uhde:

Obchod s chlebem vznikl v období takzvaných lehrstücků, v nichž Mistr usiloval nikoli o to, aby jeho postavy byly alespoň do jisté míry individualizovány, nýbrž je naopak schématisoval ve srozumitelné, vysoce estetizované znaky. Ty jsou ovšem v Brně výrazně významově posunuty, a to od sociální drastičnosti k drastičnosti fyzické a biologické.⁶⁶³

V roce 1984 uvedlo Divadlo Husa na provázku operu *Chameleon aneb Josef Fouché*. Autorem hudby byl Miloš Štědroň, autory libreta Ludvík Kundera, Miloš Štědroň, Petr Oslzlý a Peter Scherhauser. Již samotný útvar opery předpokládal stylizovaný projev, bohatost výrazu a několikvrstevnaté členění inscenace.⁶⁶⁴

Libreto (scénář) opery předepisovalo postavu Vypravěče a sbor, přičemž v záměrech inscenace uvažoval Peter Scherhauser i o 2 až 8 postavách opovědníků, kteří by byli průvodci dějem. Autoři opery při psaní vycházeli z historického románu Stefana Zweiga o rozporuplné osobnosti Josefa Fouchého. Historičnost tématu a rozlehlost děje (od francouzské revoluce po napoleonské války) si vyžádaly mnohé epizační postupy. Historická postava Fouchého byla svěřena dvěma hercům. Miroslav Donutil hrál Josefa Fouchého, který jako vypravěč (ceremoniář) provázel dějem a vstupoval do některých scén. Jaromír Dulava hrál „Fouchého“. Uvozovky připsané ke jménu poukazují k principu citace a demonstrace historické postavy a jejího jednání. V dvojím zobrazení hlavní postavy J. Fouchého se promítl i vztah demonstrátora k demonstrovanému (Pouliční scéna).

V libretu opery má výrazné postavení sbor. Přejímá text Vypravěče i jeho roli komentátora, popisuje dění, uvádí místo a čas:

Sbor: Rok 1788. Ve Francii se zvedá sociální vichřice.⁶⁶⁵

Sbor popisuje dění v časovém přítomném, jako současné. Vročení a popis v přítomném čase umožňoval hercům vtáhnout diváka do hry na rok 1788.

Mnohé pasáže výchozího scénáře předpokládají dotvoření a kolektivní rozehrání až v procesu zkoušení inscenace. Scénář v těchto místech nepředepisuje postavám konkrétní jednání, ale navrhuje pouze

⁶⁶² Uhde, Milan: Bertolt Brecht jako desperát, in: O divadle 1, Lidové noviny, Praha 1990, str. 338

⁶⁶³ Ibid., str. 338

⁶⁶⁴ M. Štědroň využil v hudebním zpracování rozdílné hudební techniky druhé poloviny 20. století – serijní hudbu, aleatoriku, songy a písně. Navazoval i na tvorbu P. Hindemitha a K. Weilla.

⁶⁶⁵ Chameleon. Nová opera o 16 obrazech, DNP, Brno 1984, str. 2

obraz, téma, obrys situace (např. „Fouchého vztah k Charlotě“). Tyto pasáže měly být rozehrány nebo zobrazeny pantomimicky. Rozlehlost tématu až několik desetiletí nedovolila autorům scénáře pečlivější propracování postav hry. Výjimku tvoří part Vypravěče, průvodce dějem.

K inscenaci se dochovala videonahrávka z roku 1986, díky níž je možné vyvodit epické postupy a epický formát celé opery. Jevištní prostor byl rozčleněn na několik prostorů herních. Dominantou bylo vyvýšené pódium, rozčleněné oponou na přední a zadní část.⁶⁶⁶ Další hrací prostor se otevíral pod pódium do tří stran. Zvláštní místo zaujímal nalevo od hracího prostoru orchestr. V opeře byl kombinován zpěv, mluvené slovo a recitativ. Hudba strukturovala veškeré scénické dění.

Inscenace byla uvedena větou: „Můžeme začít, pane Fouché!“⁶⁶⁷, načež Miroslav Donutil jako Josef Fouché, a zároveň divákův průvodce jeho životem, otevřel hru. Vyprávěcí a komentátorský part Donutila byl stylizovaný do podoby ceremoniáře dvorských divadelních slavností. Herec byl oblečený do bílého rokokového fraku, jeho gesta byla slavnostní.

Postavení ceremoniáře mimo dění umožňovalo herci prezentovat postavy hry na pódium, procházet celým jevištním prostorem i skrze situace, volně přecházet k divákům a odtud komentovat jevištní dění. Například při setkání „Fouchého“ s Napoleonem stál Donutil za herci, sledoval jejich hru a komentoval jejich jednání do publika.

Postava Josefa Fouchého se stala i organizátorem hry. Donutil například vyzval herce, aby ukázali (demonstrovali) „Fouchého“ rozchod se Charlotou. Herec dění vracel a vybízel spoluhráče k opakovaní situace, neboť chtěl, aby se odehrála jinak.

Ke komentování rozšiřující faktografické informace nebo reflektující události přecházeli i ostatní herci, zpravidla ve sborových pasážích. Někdy se sbor připojoval k Donutilovu partu, jindy měl herec funkci předříkavače sboru. Sborové zpěvy se střídaly se sólovými, mluvené slovo se zpívaným.

Donutilovy komentáře byly stavěny věcně a nestylizovaně jako kontrapunkt zpěvné, stylizované složky opery. Donutil v žádné scéně nepřechází do fortissima, nepointuje situace výraznou a expresivní intonací nebo gestem. Jeho projev je umírněný. Jako by stál Josef Fouché vedle dějin a nebyl do nich vtážen. Donutilova věcnost a umírněná, zklidněná emocionalita zároveň kontrastovala s revoluční exaltovaností postav hry.

Zhruba od poloviny hry se Donutilovo postavení vně příběhu vytrácelo a postava Josefa Fouchého byla stále více vtahována do dění, do revolučního nadšení a extatičnosti. To mělo za následek určité zne-
přehlednění dění. Zvláště v závěru inscenace, kdy byly scény úryvkovité, absence postavy komentátora znemožnila výraznější členění děje.

Operou *Chameleon* se Divadlo Husa na provázku dotklo v normalizaci aktuálního tématu policie, svobody projevu nebo udavačství, jehož byl Josef Fouché, bezohledný kariérista, člen osmi francouzských vlád, ztělesněním. Podobné téma se objevilo i v inscenaci *Prodaný a Prodaná*, kde je představoval Karel Sabina. Obě inscenace jsou tak dokladem angažovaného vztahu ke společnosti a naplněním programových východisek souboru:

Herec Divadla na provázku vědomě přistupuje na dodržování Programových východisek, které jej zavazují především k zaujímání společensky angažovaného stanoviska.⁶⁶⁸

⁶⁶⁶ V průběhu představení se uspořádání jeviště měnilo. Zvláště pódium bylo v druhé polovině představení několikrát přestavěno.

⁶⁶⁷ *Chameleon aneb Josef Fouché*, videonahrávka ze dne 3. 4. 1986, archiv Divadla Husa na provázku

⁶⁶⁸ Scherhaufner, Peter: Brecht Tage'81, Program (Státní divadlo v Brně), 1981, č. 8, duben, str. 282

Že tak divadlo činilo na materiálu historickém a v jistém smyslu metaforickém je východiskem daným dobou.

Původně pro mezinárodní projekt, iniciovaný polským divadelním souborem z Lodži, vznikla inscenace *Labyrint světa aneb lustbauz srdce* s podtitulem „Theatrum didacticum aneb Světlé vymalování na motivy děl J. A. Komenského“ (1983).

První verze hry vznikla již v šedesátých letech ve spolupráci s dramaturgickou dílnou Mahenovy činohry. Divadlo Husa na provázku uvedlo její čtvrtou verzi, na které se dramaturgicky podílel Petr Oslzlý. V této verzi se hra svou podobou opět blíží scénáři. Situace jsou mnohdy útržkovité, vybízejí k dotvoření scénickými prostředky. A naopak, původní Kunderův rukopis, i v této čtvrté verzi textu obsažený, je v mnohých scénách výsledné inscenace potlačen (např. niterně reflektující lyrismus Poutníka).

V Komenského barokní pouti světem využil režisér Scherhauser různorodé divadelní postupy a inspirace – lidové divadlo, princip divadla na divadle, pantomimu a epické a didaktické divadlo. Ačkoliv Poutníkova cesta labyrintem světa přímo vybízí k užití epizujících postupů, Scherhauser stavěl inscenaci montážně a jednotlivá zastavení pojímal metaforicky. Poutníkova zastavení a ukázky chodu světa byly akční a groteskně stylizované, mísily zpěv, pantomimu nebo kolektivně rozehrávané gagy. Tím byla potlačena názornost zobrazení a pojetí jednotlivých zastavení jako exempl. Epický princip se prosadil předně v postavách Poutníkových průvodců Všeživěda a Mámení a v prologovém otevření hry.

Zvláště zajímavé je na této inscenaci fakt, že přes mnohé svéráznosti provázkové poetiky se Komenského principy didaktického divadla vyjevily pro porozumění Poutníkova příběhu labyrintem světa jako konstitutivní a závazné. A tyto principy se ukázaly jako závazné i v herectví, ba dokonce si vyžádaly herectví určité kvality.

Úvodní scény organizoval Scherhauser na způsob jarmarečního divadla na pódiu, kolem kterého diváci stáli. Nejprve na něm vystoupil prologový Poutník Jiřího Pechy, který vysvětlil divákům důvody, pro které se rozhodl vydat se na pouť světem. Po něm vstoupil na pódium Poutník Petra Oslzlého a s ním se na pódiu objevili i jeho budoucí průvodci, Všeživěd Miroslava Donutila a Mámení Aleny Ambrové. V této scéně byly divákům sděleny pravidla hry, způsob, jakým se Poutník bude s pomocí svých průvodců dobírat poznání. Teprve po těchto dvou scénách byli diváci vyzváni, aby se posadili a sledovali hru.

Všeživěd a Mámení zprostředkovávali v inscenaci racionalizující polohu, která dodávala akčně rozehrávaným ukázkám názornost. Komentovali, vysvětlovali a glosovali jednotlivé situace, a tím rozšiřovali jejich význam o exemplární funkci (Exemplum ryňku světa, Schola apod.). Průvodci ale byly zároveň mostem mezi Poutníkem a světem, mezi Poutníkem a jeho právě zažitou zkušeností. Z tohoto pohledu vyplňovali tedy nejen funkci uvědomovací, ale i navádějící, upozorňující a zdůrazňující, tedy funkci pedagogickou.

V herectví Donutila a Ambrové se tato funkce naplňovala četným užitím ukazovacího gesta, jehož výmluvnost by mohla charakterizovat slova „pohled“ nebo „všimni si“. Miroslav Donutil se k hercům a situacím nadto vztahoval jako k obrazům nebo předmětům. Ukazoval na ně, dotýkal se jich jako předmětů poznání, čímž upozorňoval na to, čeho si má Poutník všimnout. Vysvětlující a ukazující gestika rukou byla provázena i promluvami typu: „Dobře se dívej!“. Takto chápaná spektakulárnost hry (pohled!, všimni si!) je v úzkém vztahu s Brechtovým pojetím naučného divadla, které koneckonců nacházelo inspiraci v podobách barokního didaktického divadla.

V této části by se patřilo zmínit i hereckou a autorskou tvorbu Boleslava Polívky, zvláště kultovní inscenaci osmdesátých let *Šaška a královnu*, ve které Polívka použil některé postupy epického divadla i přímé odkazy na Brechta a jeho zcizovací efekt. Domnívám se ale, že tuto inscenaci je nutné nazít již estetikou divadelní postmoderny, neboť v ní Polívka nejen syntetizuje různorodé styly a žánry, ale činí je předmětem své velkolepé hry, Brechta nevyjímaje.

a ještě...

Zcela svěbytnou podobu vyprávěného divadla představují inscenace *Jakub Fatalista* a *Na Candida*. První z nich měla premiéru v roce 1975 v ústeckém Činoherním studiu v režii Ivana Rajmonta. *Jakuba Fatalistu*⁶⁶⁹ napsal Milan Kundera v roce 1971. Zdramatizoval román Denise Diderota, přičemž se snažil při transponování románu do dramatické formy uchovat jeho epickou strukturu. Vyprávění šesti vypravěčů, kteří se navzájem přerušují, vybízejí se k vyprávění dalších příběhů nebo vrací se k nedopovězeným příhodám, Kundera přenesl i do dramatizace. Jeho hru je možné nazvat vyprávěním o vyprávění.

V dramatizaci se vyskytují i mnohé rysy Diderotova pikareskního románu, které jsou blízké postupům známým z Brechtových her (nejvýrazněji ve hře *Matka Kuráž a její děti*). Kundera, a před ním Diderot, zachytil své postavy Jakuba a jeho Pána na cestě. O jejich zázemí se ve hře nic konkrétního nedozvíme.⁶⁷⁰

Zásadní odlišnost mezi Kunderovou hrou a brechtovským epickým divadlem vidím v převzetí konceptu barokní teatrality a konceptu teatru mundi, v pojetí lidského života a celého běhu světa jako naplnění předem předepsaného scénáře. Toto pojetí se promítlo i do názvu inscenace.

Potřeba zachovat členitou stavbu vzájemně se prolínajících vyprávění s četnými návraty, skoky a opakováním⁶⁷¹ vedla dramatičtara k tomu, že do textu vkomponoval formou scénické poznámky rozčlenění scénického prostoru tak, aby předjímal princip hry ve hře nebo divadla na divadle, a to hned v několika rovinách:

Dekorace: Během všech tří jednání se scéna nemění; jeviště je rozděleno na dvě části: přední je nižší, zadní část je vyvýšená, tvoří jakési velké pódium. Vpředu se odehrává veškerý přítomný děj; v zadní, vyvýšené části jeviště se odehrávají vyprávěné příběhy z minulosti. Úplně v pozadí vyvýšené části jeviště jsou schůdky nebo žebřík vedoucí na půdu (kterou může a nemusí být vidět). Většinou je scéna (která má být co nejjednodušší a nejabstraktnější) docela prázdná. Jen při některých epizodách si tam herci sami (služebníci) přinesou nutné rekvizity, třeba stůl, židli a podobně.⁶⁷²

Dvojí i trojí simultánní herní prostor na jevišti umožňoval nejen rozehrávání vyprávěného příběhu v dalším hracím plánu, ale též dvojí roli Jakuba a Pána. Ti byli jevištními autory svých příběhů, tvůrci, vypravěči, kteří iniciovali zpřítomnění příběhu hrou. Ale byli zároveň i diváky příběhů.

⁶⁶⁹ Pod tímto názvem byla hra uváděna. V knižním vydání zní titul *Jakub a jeho pán*.

⁶⁷⁰ „Diderot vytváří prostor, který v dějinách románu před ním neexistoval: je to *holá scéna bez dekorace*: odkud přišli? Neví se.“ (Kundera, Milan: *Jakub a jeho pán*, Pocta Denisi Diderotovi, Atlantis, Brno 1992, str. 13)

⁶⁷¹ Příběhy nejsou rozvíjeny lineárně. Pán například přerušuje Saint-Quena z vlastního příběhu jen proto, aby si doposlechl příběh Jakubův:

Saint-Quen: Teď jen přemýšlím o pomstě! Ta ničemnice se provinila na nás na obou a my se jí společně pomstíme!
Rozkazujte jen, co mám udělat!

Pán: (*zaujat Jakubem a jeho příběhem, Saint-Quenovi*) Až pak, dopovíme to až pak!

Saint-Quen: Ne, teď hned! Udělám všechno, co budete chtít! Jen řekněte, co chcete!

Pán: Ano, ale až pak. Teď se chci dívat, jak to dopadlo s Jakubem.

(Kundera, Milan: *Jakub a jeho pán*, Pocta Denisi Diderotovi, Atlantis, Brno 1992, str. 47)

⁶⁷² Kundera, Milan: *Jakub a jeho pán*, Pocta Denisi Diderotovi, Atlantis, Brno 1992, str. 21

Několikeré členění scénického prostoru na jednotlivé simultánní prostory herní umožňovalo hercům oddělovat situace vyprávění a přítomňování, vstoupit a vystoupit z role, oddělit čas přítomný od minulého času vyprávěného příběhu. Stejně tak umožňovalo členění jevištního prostoru herci glosování a komentování situací a jednání postav. Zmíněné principy odpovídaly základnímu modelu epického divadla, jak je Brecht popsal v Pouliční scéně.

Rajmontova inscenace *Jakuba Fatalisty* byla natolik výjimečná, že se udržela na repertoáru Činoherního studia čtrnáct let. Díky tomu se zachovala i její podoba na videonahrávce. Záznam derniéry z roku 1989 poukazuje k dalším epickým postupům, které se v inscenaci objevily. Vzhledem k tomu, že se derniéra uskutečnila 3. 2. 1989, záznam vypovídá i o interpretaci Kunderovy hry a dobovém kontextu inscenace.

Jakubovo a Pánovo vyprávění bylo velmi blízké žánru vyprávěné hospodské historky (E. Frynta), která nepostrádá šťavnatý humor. Demonstrace příběhů s uvozující otázkou „jak to bylo“, nebo „jak vypadala žena, kterou Jakub potkal“, vnesla do vyprávění princip citace. Ta přirozeně vedla herce k akcentování exemplárnosti a názornosti jednání postav, z něhož mělo vyplynout poučení z příběhu. Mnohá poučení říkali Jiří Bartoška (Jakub) a Karel Heřmánek (Pán) do publika. Ale moment didaxe byl obsažen již v promluvách postav:

Pán: To je báječná historka, Jakube.
 Jakub: Já jenom přemýšlím o tom, jaké má výchovné poslání.⁶⁷³

S didaxí se prolínají komentáře a glosování situací. Jiří Bartoška v postavě Jakuba například sledoval rozehrávaný Pánův příběh, přerušil demonstraci a okomentoval právě viděné, neboť se mu nelíbilo jednání Pánova přítele.

Komentáře byly umožněny přiznaným diváckým postojem Pána a Jakuba v přední části jeviště, mimo vyvýšené pódium. Sem byly situovány komentáře, diskutování o příběhu a jeho smyslu, hodnocení a posuzování postav a jejich jednání, argumentace a pře o smysl příběhu.

Brechtovsky návodné bylo vyprávění Hostinské (v záznamu Marie Spurná). Hostinská používala k demonstraci svého příběhu o markýzi des Arcis a markýze de la Pommeray mansionů s oponkou. Sama na sebe brala roli markýzy. Tě se ujala tak, že si oblékla markýzin plášť. Vyprávění Hostinské a přítomňování příběhu hrou bylo několikrát přerušeno postavou sluhy. Herečka pak přerušovala hru (demonstraci), vystoupila z role markýzy a sluhovy odpovídala v roli Hostinské.

Zajímavé jsou souvislosti Diderotova románu a dějinné situace normalizačního Československa. Milan Kundera volil pro dramtizaci román racionalistického století, který byl naplněn „duchem rozumu a pochyby“.⁶⁷⁴

Do Rajmontovy inscenace se ale mnohem výrazněji promítla filosofická skepse a cynismus, rubová strana osvěceného století. Již samotná fatální neměnnost životního osudu, příčin a následků lidského jednání musela nechtěně získat v sedmdesátých letech trpkou příchut'. Zvláště Jiří Bartoška doplnil Jakubovu žoviálnost a ukecanost o hořký a cynický tón. Svou plebejskou postavu obdařil smutným intelektem.

V roce 1980 uvedla hradecká Beseda, studio Divadla Vítězného února, inscenaci *Na Candida*, jež vycházela z předlohy dalšího reprezentanta francouzského racionalismu A. M. Voltaira. V této inscenaci

⁶⁷³ Videonahrávka inscenace *Jakub Fatalista* ze dne 3. 2. 1989 v Činoherním studiu v Ústí nad Labem, Divadelní ústav, Praha

⁶⁷⁴ Kundera, Milan: Úvod k jedné variaci; in: Kundera, Milan: *Jakub a jeho pán*, Pocta Denisi Diderotovi, Atlantis, Brno 1992, str. 9; „Když tíživá ruská iracionalita dopadla na mou zemi, pocítil jsem instinktivní potřebu nadýchat se zhluboka ducha západního Novověku. A zdálo se mi, že není koncentrován nikde s takovou hutností jako v tom karnevalu inteligence, humoru a fantazie, jímž je Jakub fatalista.“ (Ibid.)

nalezneme prvky pikareskních románů a barokní teatrality. Životní pouť hlavního hrdiny je pojímána jako iniciace a cesta za poznáním. Tato cesta je členěna na řadu epizod. Dvojice Candida a doktora Panglose zprostředkovává dvojí pohled na události, kterými Candide prochází. Jejich dialog je v určitém smyslu rozepsanou samomluvou (soliloque) do dvou postav. Tak jako Jakubův plebejský pohled v *Jakubovi Fatalistovi* umožňoval racionalizaci a reflexi životní zkušenosti, tak je filozofická reflexe a racionalizace zkušenosti v inscenaci *Na Candida* umožněna postavou doktora Panglose.

Autoři scénáře Petr Matásek, Josef Krofta a Miloslav Klíma nazvali inscenaci *Na Candida* a zdůraznili tak ludický princip hry na. V prologu inscenace byl převyprávěn úvod do příběhu a byly prezentovány postavy hry. Herci vstupovali na jeviště ve smyslu vstoupení do „hry na Candida“ a oblékali se do kostýmů jim přidělených postav před zraky diváků. Skrze tento vnější znak (kostým) přijímali přidělenou roli.

Ačkoliv inscenace *Na Candida* užívala epického herectví v mnohem menší míře než inscenace *Jakub Fatalista*⁶⁷⁵, je zajímavá právě postavou komentujícího doktora Panglose. Její představitel, Pavel Rímský, se obracel se svými komentáři ke Candidovi nebo do publika. Ke Candidově životní pouti vytvářel simultánní herní prostor.⁶⁷⁶

I v této inscenaci je bezděčně akcentována politická a filozofická skepse, tak charakteristická pro normalizační bezčasí. Zásadně protibrechtovský se jeví názor doktora Panglose na změnitelnost světa:

Candide: Doktor Panglos vychází z toho, že uspořádání světa je dáno a nelze ho změnit.⁶⁷⁷

Domnívám se, že obě inscenace vycházející z děl francouzských racionalistů nepoukazují tolik na možnosti epického herectví v sedmdesátých a osmdesátých letech, jako spíše na mimoumělecké souvislosti. Odkrývají duchovní klima, ve kterém tvůrci pracovali. Téma, které se zde otevírá, nelze, dle mého názoru, zpracovat bez podrobného průzkumu sociologického a antropologického. O možnosti plně realizovat koncepci Brechtova epického divadla v normalizačním období nicméně leccos napovídají.

⁶⁷⁵ To vyplývá i ze spolupráce a propojení činoherního souboru Divadla Vítězného února s režisérem a scénografem loutkového divadla Drak.

⁶⁷⁶ Simultaneita herních prostorů byla dána Matáskovou konstrukcí.

⁶⁷⁷ Videonahrávka inscenace *Na Candida*, Československá televize 1981, Divadelní ústav, Praha

epilog

Pro čtenáře může být zavádějící titul této práce, neboť „zdravá schizofrenie“ by mohla poukazovat k rozdvojenosti a rozpolcenosti. V citaci z knihy Eugena Finka *Oáza štěstí*, kterou je tato práce uvozena, je „zdravá schizofrenie“, ona dvojitá existence hráče ve hře, popsaná Finkem jako základní situace hry. Domnívám se, že mnohé Brechtovy experimenty a objevy v oblasti herecké tvorby vychází právě z uvědomění si této hercovy dvojdomosti. Brecht z ní těží nové podněty a inspirace. Díky ní nabízí herci nové vyjadřovací prostředky. Díky ní objevuje vrstevnatější způsob divadelního zobrazení.

Brechtovi šlo o člověka společenského, vsazeného do vztahů. Zcizující efekt, vytvoření distance od hercem zobrazeného jednání postavy, chápu primárně jako navození a vytvoření vztahu, vztažení se k vlastní tvorbě. Pak ovšem ve „zdravé schizofrenii“, v oné hráčské dvojdomosti, nemůže jít o rozpolcenost, ale naopak o celek, o zahrnutí rozdílných tvůrčích mohoucností, včetně intelektu a kritického postoje, do hercovy tvorby.

Za základní herecké postupy, které tvoří páteř epického herectví, považuji simultaneitu herních prostorů, popis události, prezentaci a sebeprezentaci postavy, hercovu prezentaci postavy ve třetí osobě, přímé oslovení publika, divácký postoj herce, princip citace a demonstrace (události, děje nebo stylu), zveřejnění autorství, fragmentární a nekauzální zobrazení postavy, princip hry na... , didaktičnost a názornost zobrazení a pochopitelně užití zcizujícího efektu a vystoupení z role.

Ačkoliv práce nese podtitul *Vlivy Brechtova epického divadla a zcizujícího efektu v českém moderním herectví*, leckde se může zdát, že se jedná jen o lehké názvuky a doteky. Vliv Brechta v českém divadle vnímám ve dvou podobách. Prvním případem jsou dílčí inscenace, ve kterých se herci s Brechtem seznámili vytrženě a jen letmo se dotkli jeho poetiky, jako by byl Brecht pouze jedním z mnoha autorů, které je možné v repertoárovém divadle uvést. Analýza této zkušenosti poukazuje na problematičnost a těžkosti Brechta inscenovat i k neduhům českého herectví. Zde je vlastně Brecht konfrontován s průměrnou českou divadelní produkcí. V druhém případě se jedná o osobité interpretace, absorbování Brechtových podnětů či o tvořivé vymezování se vůči nim. V tomto případě jde vlastně o diskusi s Brechtem, o prodiskutování základních otázek dramatické kultury, umění a jeho postavení ve společnosti. Nepochybuji o tom, že by se jí Brecht rád zúčastnil.

Co se do práce nevešlo?

Zaměřením na hereckou tvorbu a herní principy jsem se musela, pro šíři tématu, vyhnout mnohým dramaturgickým, tedy i ideovým východiskům. Z tohoto důvodu práce např. opomíjí inscenace dramatiků, kteří přímo na Brechta navazovali. Z nich zde pouze uvedu několik nejvýznamnějších z německé jazykové oblasti – Friedrich Dürrenmatt, Max Frisch, Peter Weiss, Helmut Baierl, Friedrich Wolf, Johannes R. Becher, Claus Hubalek nebo Heinar Kipphardt. Stejně tak nebylo možné pečlivě studovat vliv brechtovské poetiky v dramatech českých autorů, a následně vliv na inscenační praxi a hereckou tvorbu.

Uvědomuji si, že práce do značné míry opominula kontinuitu brechtovského vlivu u více generací. Mám na mysli přesnější a hlubší popis pedagogické praxe tvůrčího týmu Mahenovy činohry na brněnské JAMU v šedesátých letech nebo pedagogické působení Evžena Sokolovského na pražské DAMU v letech osmdesátých. Ve spolupráci s Janem Císařem včlenil Sokolovský do studijního programu studentů DAMU (P. Kracik, P. Poledňák, H. Burešová a další) opětovně brechtovské podněty a ovlivnil další generaci divadelních režisérů.⁶⁷⁸ Zcela opomenuto zůstalo pedagogické působení Ivana Vyskočila na Lido-vé škole umění (Specializované účelové studium – Kursy pro pracující) v sedmdesátých a osmdesátých letech i Vyskočilův vliv na řadu amatérských souborů a tvůrců.

Dále se práce, z pochopitelných důvodů, nezabývá inscenacemi loutkového divadla, byť i zde jsou vlivy brechtovské poetiky zřetelné (hradecký DRAK nebo liberecké Naivní divadlo).

Práce se nezabývá interpretacemi zcizujícího efektu v jeho zdevalvované či nivelizované podobě. V českém prostředí pro mnohé divadelní tvůrce splývá pojem zcizení s podehráváním (understatement) nebo s obrácením se do publika s civilní promluvou (např. M. Horníček). Opomíjena je v nich tvarová a stylová bohatost epického herectví.

Rozpracovat se mi rovněž nepodařilo téma „sociální gestus“, o kterém padne v kritikách inscenací tu a tam zmínka, ale výrazně není nikým (teoretiky, ani divadelními tvůrci) interpretováno. Důvodem mohla být i společensko-politická situace v poválečném Československu a nezáměr o sociologické vědní obory ve společnosti, která usilovala o beztrádnost.⁶⁷⁹

Jedno z velkých Brechtových témat, které mne osobně zajímá a které souvisí s herními principy, je požadavek zpomalení a zklidnění dynamiky herecké akce. V druhé části práce se tohoto tématu nedotýkám, neboť je české divadelní kultuře vzdálené. Domnívám se, že je to způsobeno lyrizujícími tendencemi v českém divadle, pocíťovanou absencí dramatičnosti, která je na jevišti vyvažována právě zvyšovanou dynamikou, forzírováním, akčností hereckého projevu, tedy pohybem protikladným Brechtovu požadavku.

Ačkoliv Brecht nemá v Čechách na různých ustláno, věřím, že podněty jeho divadelní reformy působily v české divadelní kultuře vždy ozdravně. A jsem přesvědčena, že rozpomenutí se na mnohá Brechtova východiska dnes, v medializovaném a globalizovaném světě by nepůsobily jinak. Nezbývá mi doufat, že tato práce k ozdravení české divadelní kultury skromně přispěje.

⁶⁷⁸ „Pro mě a spolužáka Petra Kracika byl rozhodující vstup do třetího ročníku na DAMU, kdy jsme dostali na režii Evžena Sokolovského. Vyburcoval nás a naladil určitým směrem a pamatuji si velmi živě, že, když jsme spáchali takový brechtovský večer složený ze dvou aktovek Kupování mosazi a Obchod s chlebem, Sokolovský nám řekl: „... pamatujte si hoši, že divadlo je úžasná zbraň.“ Já byl tenkrát ohromně nadšen, že se učím v oboru, jehož výsledek lze takto chápat a použít. To se psal rok 1983 a lidi byli našťvaný a zoufalí a byli dvojnásobně našťvaný a zoufalí, protože žádnou zbraň neměli. My jsme tu zbraň dostali do ruky a Sokolovský nás naučil, jak ji používat. Takhle nějak jsem chápal divadlo, když jsem do Ústí přišel, a to se hodilo, protože dějinná nálada v souboru už po léta byla obdobná. Takže Ajtmatov: o vzorových občanech Sovětského svazu, takže Weiss: o smutných osudech všech revolucí, takže Beránek: současná věc o poměrech v tehdejším Československu. Tím jsme začínali.“ (Poledňák, Petr; in: 30 let Činoherního studia, Činoherní studio, Ústí nad Labem 2002, str. 79)

⁶⁷⁹ Sociologickým disciplínám se dnes věnují např. na berlínské Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“. Tato akademie částečně pokračuje v německé brechtovské tradici a ukazuje další cesty a možnosti navazování na ni.

Použité zdroje (výběr)

Literatura

- 10 let Osvobozeného divadla 1927 – 1937 V + W, Borový, Praha 1937
30 let Činoherního studia, Činoherní studio, Ústí nad Labem 2002
Ad honorem Bořivoj Srba, Janáčkova akademie múzických umění, Brno 2006
Adorno, Theodor Wiesengrund: Estetická teorie, Panglos, Praha 1997
Aktiv o herectví, Svaz čs. divadelních umělců, Praha 1961
Antigonemodell 1948, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, Berlin 1955
Aristoteles: Poetika, Orbis, Praha 1964
Aufbau einer Rolle – Galilei, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, Berlin 1956
Avantgarda bez legend a mýtů, Československý rozhlas, Praha 1967
Bogatyrev, Petr: Souvislosti tvorby, Odeon, Praha 1971
Boková – Kamenárová, Marie: Divadlo Evžena Sokolovského, Filosofická fakulta University Karlovy v Praze, Praha 1972
Braun, Kazimierz: Druhá divadelní reforma?, Divadelní ústav, Praha 1993
Brdečka, Jiří: Limonádový Joe Zabijácká suite, ARTUR, Praha 2004
Brecht, Bertolt – Scherhauser, Petrer: Pekařství (Obchod s chlebem), nedatováno
Brecht, Bertolt – Scherhauser, Petrer: Svatba, Československá televize, Brno 1981
Brecht, Bertolt – Weill, Kurt – Burian, E. F.: Žebrácká opera, DILIA, Praha 1961
Brecht, Bertolt – Weill, Kurt – Burian, E. F.: Žebrácká opera, Praha 1936
Brecht, Bertolt – Weill, Kurt – Burian, E. F.: Žebrácká opera, text je uložen v Literárním archívu Památníku národního písemnictví
Brecht, Bertolt – Weill, Kurt – Burian, E. F.: Žebrácká opera; nápovědní kniha, text je uložen v Literárním archívu Památníku národního písemnictví
Brecht, Bertolt: Bertolt Brecht Werke. Band 21 (Schriften 1: 1914 – 1933), Berlin und Weimar: Aufbau – Verlag; Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992
Brecht, Bertolt: Bertolt Brecht Werke. Band 22.1 (Schriften 2: 1933 – 1942), Berlin und Weimar: Aufbau – Verlag; Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993
Brecht, Bertolt: Bertolt Brecht Werke. Band 22.2 (Schriften 2: 1933 – 1942), Berlin und Weimar: Aufbau – Verlag; Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993
Brecht, Bertolt: Bertolt Brecht Werke. Band 23 (Schriften 3: 1942 – 1956), Berlin und Weimar: Aufbau – Verlag; Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993
Brecht, Bertolt: Bertolt Brecht Werke. Band 24 (Schriften 4: Texte zu Stücken), Berlin und Weimar: Aufbau – Verlag; Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991
Brecht, Bertolt: Bertolt Brecht Werke. Band 25 (Schriften 5: Theatermodelle), Berlin und Weimar: Aufbau – Verlag; Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994
Brecht, Bertolt: Divadelní hry 1, SNKLHU, Praha 1963
Brecht, Bertolt: Divadelní hry 2, SNKLHU, Praha 1959
Brecht, Bertolt: Divadelní hry 3, SNKLHU, Praha 1961
Brecht, Bertolt: Divadelní hry 4, Odeon, Praha 1984
Brecht, Bertolt: Divadelní hry 5, Odeon, Praha 1978
Brecht, Bertolt: Her Puntila und sein Knecht Matti (mit Szenenfotos), Aufbau-Verlag, Berlin und Weimar 1978
Brecht, Bertolt: Kavkazský křížový kruh, Orbis, Praha 1963
Brecht, Bertolt: Kupování mosazi, strojopis, nedatováno, kopie v majetku autorky
Brecht, Bertolt: Myšlenky, Československý spisovatel, Praha 1958
Brecht, Bertolt: O divadelnom umeni, Slovenské vydavateľstvo krásnej literatury, Bratislava 1959
Budský, František: Hraje, zpívá a tančí El-Carova parta, Orbis, Praha 1960

- Caillois, Roger: Hry a lidé, Nakladatelství Studia Ypsilon, Praha 1998
Císař, Jan: Divadla, která našla svou dobu, Orbis, Praha 1966
Couragemodell 1949, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, Berlin 1958
Černý, Václav: První a druhý sešit o existencialismu, Mladá fronta, Praha 1992
České divadlo 4, Nad současným českým herectvím, Divadelní ústav, Praha 1981
České divadlo 5, Emil František Burian a jeho program poetického divadla, Divadelní ústav, Praha 1981
Čunderle, Michal – Roubal, Jan: Hra školou, Dvakrát o Ivanu Vyskočilovi, Nakladatelství Studia Ypsilon, Praha 2001
Dědrasbor, Ústřední dům lidové umělecké tvořivosti, Praha 1971
Dějiny českého divadla / IV, Academia, Praha 1983
Diderot, Denis: O umění, Odeon, Praha 1983
Divadlo je divadlo, Krajské kulturní středisko v Brně, Brno 1969
Divadlo nové doby 1945 – 1948, Panorama, Praha 1990
Dürrenmatt, Friedrich: Play Strindberg, DILIA, Praha 1969
Dvořák, Jan – Etlík, Jaroslav – Nuska, Bohumil a kol.: Jan Schmid. Režisér, principál, tvůrce slohu, Pražská scéna, Praha 2006
Engels, Bedřich: Ludvík Feuerbach a vyústění klasické německé filosofie, Nakladatelství Svoboda, Praha 1946
Fialová, Pavla: Inscenace Bertolta Brechta na brněnských jevištích, Filozofická fakulta Univerzity J. Ev. Purkyně v Brně, Brno 1980
Fink, Eugen: Oáza štěstí, Mladá fronta, Praha 1992
Frejka, Jiří: Smích a divadelní maska, Jos. R. Vilímek, Praha 1942
Frisch, Max: Deník (1946 – 1949), ERM, Praha 1995
Frynta, Emanuel: Zastřená tvář poezie, Nakladatelství Franze Kafky, Praha 1993
Gersch, Wolfgang: Werkstatt Bertolt Brecht, Goethe-Institut, München 1997
Grossman, Jan: Analýzy, Československý spisovatel, Praha 1991
Hajda, Alois: Brechtovská divadelní poetika, strojopis, nedatováno, kopie v majetku autorky
Hedbávný, Zdeněk: Divadlo Větrník, Panorama, Praha 1988
Holman, Miroslav: Rudolf Jurda (pokus o monografii), Filozofická fakulta Univerzity J. E. Purkyně, Brno 1970
Hořínek, Zdeněk: Divadlo jako hra, Blok, Brno 1970
Hořínek, Zdeněk: Divadlo mezi modernou a postmodernou, Nakladatelství Studia Ypsilon, Praha 1998
Hořínek, Zdeněk: Nové cesty divadla, Ústřední kulturní dům železničářů, Praha 1986
Hořínek, Zdeněk: Proměny divadelní struktury, Ústřední kulturní dům železničářů, Praha 1988
Hynšt, Miloš: Brněnské divadelní bojování 1959 – 1971 /Vzpomínky a dokumenty/, Janáčkova akademie múzických umění, Brno 1996
Hynšt, Miloš: Kapitoly proti dogmatu, Šimon Ryšavý, Brno 2002
Jan Grossman / 4 Texty o divadle / první část, Pražská scéna, Praha 1999
Jan Grossman / 5 Texty o divadle / druhá část, Pražská scéna, Praha 2000
Just, Vladimír – Schonberg, Milan – Suchý, Jiří – Suchý, Ondřej – Taussig, Pavel: Jiří Voskovec a Jan Werich v divadle, ve filmu, v soukromí, Brána, Praha 2001
Just, Vladimír: Proměny malých scén, Mladá fronta, Praha 1984
Kabaret Večerní Brno, Orbis, Praha 1965
Kalvodová, Dana: Asijské divadlo na konci milénia, Academia, Praha 2003
Karlík, Josef: K některým otázkám herecké tvorby a techniky; in: Divadelní studie, DiV Janáčkova akademie múzických umění, Brno 1994
Klíma, Miloslav – Makonj, Karel a kol.: Josef Krofta – inscenační dílo, Pražská scéna, Praha 2003
Komédie o umučení a slavném vzkříšení Pána a Spasitele našeho Ježíše Krista, Z podkrkonošských her českého lidu pro dnešní jeviště připravil Jan Kopecký (Rozbor inscenace Státního divadla v Brně), Divadelní ústav, Praha 1968
Konference o činoherní kritice, Svaz čs. divadelních umělců, Praha 1959
Kovářová, Klára: Režijní postupy Evžena Sokolovského v Satirickém divadle Večerní Brno, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně, Brno 2002
Kovářová, Klára: Weissův *MARAT/SADE* v inscenaci Evžena Sokolovského v Mahenově činohře; in: Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity, Masarykova univerzita v Brně, Brno 2004

- Král, Petr: Grotteska čili Morálka šlehačkového dortu, Národní filmový archív, Praha 1998
- Král, Petr: Voskovec a Werich čili Hvězdy klobouky, Gryf, Praha 1993
- Kundera, Ludvík – Oslzlý, Petr – Scherhauser, Peter: Labyrint světa a lusthauz srdce, DNP, Brno, nedatováno
- Kundera, Ludvík: Brecht, Janáčkova akademie múzických umění, Brno 1998
- Kundera, Ludvík: Korzár, DILIA, Praha 1963
- Kundera, Ludvík: Řečiště, Rovnost, Brno 1993
- Kundera, Ludvík: Totální kuropění (Divadlo o mnoha obrazech, s mnoha osobami a jedním jazzbandem), Orbis, Praha 1962
- Kundera, Milan: Jakub a jeho pán, Atlantis, Brno 1992
- Lenin, Vladimír, I.: Dětská nemoc „levičáctví“ v komunismu, Svoboda, Praha 1950
- McLuhan, Marshall: Jak rozumět médiím: Extenze člověka, Odeon, Praha 1991
- Nedivadlo Ivana Vyskočila, Český spisovatel, Praha 1996
- Nykodýmová, Zdenka: Zasloužilý umělec JOSEF KARLÍK, Filozofická fakulta Univerzity J. E. Purkyně, Brno 1983
- O divadle 1, Lidové noviny, Praha 1990
- Oslzlý, Petr a kol.: Divadlo Husa na provázku 1968 (7) – 1998, Centrum experimentálního divadla, Brno 1999
- Pavis, Patrice: Divadelní slovník, Divadelní ústav, Praha 2003
- Peníz z noclehárny, text z pozůstalosti V. Brodského, nedatováno, v majetku Evy Semrádové
- Piscator, Erwin: Politické divadlo, Nakladatelství svoboda, Praha 1971
- Postavy brněnského jeviště I., Státní divadlo v Brně, Brno 1984
- Prach, Václav: Řecko – český slovník, Vyšehrad, Praha 1998
- Protokol V. řádného sjezdu Komunistické strany Československa (18. – 23. února 1929), Nakladatelství svoboda, Praha 1978
- Reich, Bernhard: Bertolt Brecht, Orbis, Praha 1964
- Romance Nesentimentální; text z pozůstalosti V. Brodského, nedatováno, v majetku Evy Semrádové
- Roubal, Jan: Ludická koncepce nedivadla Ivana Vyskočila; in: Kontext(y) I, Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc 1999
- Rumlenová, Miroslava: Zpracování a úpravy lidových her na jevišti Mahenovy činohry a uplatnění jejich principů v Divadle na provázku, Filozofická fakulta Univerzity J. E. Purkyně, Brno 1984
- Rut, Přemysl – Vyskočil, Ivan: Vždyť přece létať je o hubu, Portál, Praha 2000
- Rutte, Miroslav: O umění hereckém – K estetice a psychologii divadelní a filmové tvorby, Jos. R. Vilímek, Praha 1946
- Sentimentální romance, text z pozůstalosti V. Brodského, nedatováno, v majetku Evy Semrádové
- Schmid, Jan: Můj divadelní svět (možná nejen divadelní), Studio Ypsilon, Praha 2006
- Schmid, Jan: Třináct vůní, Československý spisovatel, Praha 1992
- Schonberg, Michal: Osvozené, Sixty-Eight Publishers, Corp., Toronto 1988
- Schonberg, Michal: Rozhovory s Voskovcem, Blízká setkání, Praha 1995
- SINN UND FORM, Rütten & Loening, Berlin 1957
- Sochorovská, Valerie: Hugo Haas, Blok, Brno 1971
- Srba, Bořivoj: Josef Karlík – herec, teoretik herecké tvorby a pedagog herectví; in: Sborník Filozofické fakulty brněnské univerzity, Masarykova univerzita v Brně, Brno 1998
- Srba, Bořivoj: Múzy v exilu (Kulturní a umělecké aktivity čs. exulantů v Londýně v předvečer a v průběhu druhé světové války 1939 – 1945), Masarykova univerzita v Brně, Brno 2003
- Srba, Bořivoj: Nedivadlo Ivana Vyskočila, Pokus o základní vývojovou charakteristiku; in: Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity, Masarykova univerzita v Brně, Brno 1998
- Srba, Bořivoj: O nové divadlo, Panorama, Praha 1988
- Srba, Bořivoj: Poetické divadlo E. F. Buriana, Janáčkova akademie múzických umění, Brno 1971
- Srba, Bořivoj: Umění režie. K tvůrčí metodě režiséra Miloše Hynšta, Janáčkova akademie múzických umění, Brno 1996
- Srba, Bořivoj: Více než hry, Janáčkova akademie múzických umění, Brno 2006
- Sus, Oleg: Metamorfózy smíchu a vzteku, Krajské nakladatelství, Brno 1963
- Syřištová, Eva a kol.: Skupinová psychoterapie psychotiků a osob s těžkým somatickým postižením, Státní pedagogické nakladatelství, Praha 1989
- Šklovskij, Viktor: Theorie prózy, Melantrich, Praha 1948
- Štědroň, Miloš – Kundera, Ludvík – Oslzlý, Petr – Scherhauser, Peter: Chameleon aneb Josef Fouché, DNP, Brno, nedatováno

- Teige, Karel: Film, Petr, Praha 1925
 Teige, Karel: O humoru, clownech a dadaistech, Svět, který se směje, Akropolis, Praha 2004
 Tichý, Zdeněk, A. a kol.: Ivan Rajmont. Režisér a jeho divadlo, Nakladatelství Pražská scéna, Praha 2005
 Tráger, Josef: Dvě přednášky z války o divadle, Umělecká beseda, Praha 1945
 VI. Divadelní přehlídka a seminář – Karlovy Vary 1963, Svaz čs. divadelních a filmových umělců, Praha 1964
 Višněvskij, Vsevolod: První jízdní, DILIA, Praha 1961
 Voskovec, Jiří – Werich, Jan: FATA MORGANA a jiné hry, Orbis, Praha 1967
 Voskovec, Jiří – Werich, Jan: Faustovy skleněné hodiny, V&W Neznámí I. 1922 – 1929, Národní filmový archív v Praze, Praha 1997
 Voskovec, Jiří – Werich, Jan: Hry, Československý spisovatel, Praha 1980
 Voskovec, Jiří – Werich, Jan: Hry, Československý spisovatel, Praha 1982
 Voskovec, Jiří – Werich, Jan: Nikdy nic nikdo nemá. . . , V&W Neznámí II, 1929 – 1938, Národní filmový archív v Praze, Praha 2001
 Vy si mne s někým pletete aneb Z besed na filosofické fakultě, Divadelní ústav, Praha 1994
 Vyskočil, Ivan – Havel, Václav: Autostop, DILIA, Praha 1961
 Vyskočil, Ivan: Cesta do Úbic; in: Rozhlasové hry, Svoboda, Praha 1969
 Vyskočil, Ivan: Kosti, Mladá fronta, Praha 1993
 Vyskočil, Ivan: Křtiny v Hbřbích aneb Blbá hra, Svět a divadlo, 1992, roč. 3, č. 1 – 2
 Vyskočil, Ivan: MALÉ HRY kde hláska há ve slově hry je neznělá, takže se tento název vyslovuje a taky znamená MALÉRY, Mladá fronta, Praha 1967
 Vyskočil, Ivan: Vždyť přece létat je snadné, Bookman, Praha 2006
 Wekwerth, Manfred: Proměna divadla, Orbis, Praha 1964
 Začalo to Redutou, Orbis, Praha 1964
 Zezulová, Dana: Herečka Vlasta Fialová, Filozofická fakulta Univerzity J. Ev. Purkyně v Brně, Brno 1977
 Ztracené kontexty (K souvztažnostem české a německy mluvící divadelní kultury v Čechách a na Moravě), Masarykova univerzita v Brně, Brno 2004

Videonahrávky a audionahrávky

- A Dog's Life, 1918
 Die Dreigroschenoper, 1931, Divadelní ústav Praha
 Die Gewehre der Frau Carrar, 1953, Bertolt Brecht Archive, Brecht-Haus Berlin
 Die Mutter, záznam inscenace z roku 1958, Bertolt Brecht Archive, Brecht-Haus Berlin
 HAPRDÁNS, Československá televize 1988, Divadelní ústav Praha
 Hej rup!, 1934, FAMU Praha
 Herr Puntila und sein Knecht Matti, 1955, Goethe-Institut Praha
 Hit and Run, 1957
 Chameleon, nedatováno, Archív Divadla Husa na provázku Brno
 Jakub Fatalista, 1989, Divadelní ústav Praha
 Komédie o umučení, Krátký film Praha, 1968, Divadelní ústav Praha
 Křtiny ve Hbřbích aneb Blbá hra, 1988, v majetku I. Vyskočila
 Labyrint světa a luthauz srdce, 12. 1. 1989, Archív Divadla Husa na provázku Brno
 Madla z cihelny, 1932, FAMU Praha
 Malý Alenáš, 1988, v majetku I. Vyskočila
 Mann ist Mann, 1931, Bertolt Brecht Archive, Brecht-Haus Berlin
 Marat-Sade, Krátký film Praha, 1968, Divadelní ústav Praha
 Moderní doba, 1936, FAMU Praha
 Mutter Courage und Ihre Kinder, 1961, Bertolt Brecht Archive, Brecht-Haus Berlin
 Muži v ofsajdu, 1931, FAMU Praha
 Mysterien eines Frisiersalons, 1923, Goethe-Institute Praha

Na Candida, Československá televize 1981, Divadelní ústav Praha
 Nádherná léta na provázku, Československá televize 1998, Divadelní ústav Praha
 Na staré motivy, III/1, nedatováno, v majetku I. Vyskočila
 Peníze nebo život, 1932, FAMU Praha
 Prodaný a Prodaná, 27. 10. 1987, Archív Divadla Husa na provázku Brno
 Pudr a benzín, 1931, FAMU Praha
 Svatba, Československá televize, Brno 1981, Archív Divadla Husa na provázku Brno
 Svět patří nám, 1937, FAMU Praha
 Světla velkoměst, 1931, FAMU Praha
 Šašek a královna, Československá televize 1984, Divadelní ústav Praha
 Tenkrát na prahu léta v Dojčbródu, 1988, v majetku I. Vyskočila
 The Playhouse, 1921
 Totální kurotění, 1963, televizní záznam, kopie v majetku D. Drozda
 Totální kurotění, 1962, rozhlasová nahrávka, kopie v majetku K. Kovářové
 Tři strážníci, Česká televize 2005, Divadelní ústav Praha
 Ulička v ráji, 1936, FAMU Praha
 VALENTIN EDITION Karl Valentin Liesl Karlstadt 1 – 3, Atlas Picture, Universum Film GmbH 1996, Goethe-Institut Praha
 VALENTIN EDITION Karl Valentin Liesl Karlstadt Frühe Stummfilme, Atlas Picture BMG VIDEO GmbH 1996, Goethe-Institut Praha
 Leben des Galilei, 1947, Bertolt Brecht Archive, Brecht-Haus Berlin
 Wife's Relations, 1922
 Život je pes, 1933, FAMU Praha

Původní modelové knihy

Der Kaukasische Kreidekreis, nedatováno, Bertolt Brecht Archive, Brecht-Haus Berlin
 Mutter Courage und Ihre Kinder, nedatováno, Bertolt Brecht Archive, Brecht-Haus Berlin
 Leben des Galilei, nedatováno, Bertolt Brecht Archive, Brecht-Haus Berlin

Použito fondů

Archív Divadla Husa na provázku, Brno
 Archív Divadla Na zábradlí, Praha
 Archív Městského divadla Zlín
 Archív Národního divadla v Brně, Mahenovo divadlo
 Bertolt Brecht Archive, Brecht-Haus, Berlín
 Informačně-dokumentační oddělení Divadelního ústavu, Praha
 Knihovna Divadelního ústavu, Praha
 Knihovna Goethe-Institutu, Praha
 Knihovna Kabinetu divadelních studií při Semináři estetiky, FF MU, Brno
 Knihovna Katedry divadelní vědy, FF UK, Praha
 Literární archiv Památníku národního písemnictví, Praha
 Městská knihovna v Praze
 Národní knihovna České republiky, Praha
 Ústřední knihovna FF MU, Brno

abstrakt

Práce *Zdravá schizofrenie. Vlivy Brechtova epického divadla a zcizujícího efektu v českém moderním herectví* je rozdělena na dvě části. První část je věnována hereckým postupům v Brechtově epickém divadle. Zaměřuje se na zlomové období Brechtovy experimentace, do kterého patří uvedení hry *Muž jako muž* v roce 1931, adaptace Gorkého *Matky* v roce 1932 a uvádění Lehrstücků. Teoreticky se práce opírá předně o studie Pouliční scéna (Základní model scény epického divadla), Zcizující efekty v čínském hereckém umění a Poznámky k opeře Vzestup a pád města Mahagonny. Práce upozorňuje i na Brechtovy inspirace – herectví Mej Lan-fanga a herectví němé filmové grotesky. Za základní herecké postupy, které tvoří páteř epického herectví, autorka považuje: simultaneitu herních prostorů, popis události, prezentaci a sebeprezentaci postavy, hercovu prezentaci postavy ve třetí osobě, přímé oslovení publika, divácký postoj herce, princip citace a demonstrace (události, děje nebo stylu), zveřejnění autorství, fragmentární a nekauzální zobrazení postavy, princip hry na... , didaktičnost a názornost zobrazení a pochopitelně užití zcizujícího efektu a vystoupení z role. Závěr první části je věnován modelovým inscenacím a modelovým knihám z poválečného období, které dokumentují zmíněné herecké postupy.

Druhá část práce se věnuje vztahu českého divadla k B. Brechtovi s důrazem na herectví, paralelám, podobnostem a českým podobám epického divadla a epického herectví. Zahrnuje období zhruba od konce dvacátých let 20. století do roku 1989. Kapitoly jsou řazeny v historické posloupnosti. V předválečném období se práce zaměřuje na uvádění Brechtových her na českých a německých jevištích na českém území (zejména na inscenace *Třígrošové/Žebrácké opery*), na spolupráci s německými emigranty po roce 1933. Samostatné kapitoly jsou věnovány aktivizaci dělnického ochotnického divadla po roce 1930, tvorbě Osvobozeného divadla, herectví Hugo Haase a třem inscenacím *Žebrácké opery* E. F. Buriana, který jako jediný představitel meziválečné levicové avantgardy navázal pracovní kontakty s Bertoldem Brechtem. Kapitoly zaměřené na poválečné období mapují recepci Brechtovy tvorby v padesátých a šedesátých letech, inscenace Brechtových her a kontaminaci brechtovské poetiky s domácími podobami epického a antiiluzivního herectví (E. F. Burian, divadlo Větrník, herectví Voskovce a Wericha aj.). Práce neopomíjí ani společensko-politický kontext tohoto procesu a proměnu poválečné evropské společnosti. Na příkladech programu brněnské Mahenovy činohry, repertoáru divadel malých forem nebo na specifické podobě epického divadla Ivana Vyskočila ukazuje možnosti českého epického herectví, které tendovalo k širšímu antiiluzivnímu pojetí s důrazem na ludické principy. Závěr druhé části je věnován komplikovanému období normalizace (1970 – 1989), a to jak inscenacím Brechtových her, tak vybraným inscenacím studiových divadel.

abstract

The work, *Healthy Schizophrenia, Influences of Brechtian Epic Theatre and the Alienation Effect in modern Czech Acting*, is divided into two parts. The first section is devoted to acting approaches in Brechtian epic theatre. It is focused on a breakthrough period in Brecht's experimentation, to which belong the stagings of the play *Man is Man* in 1931, an adaptation of Gorky's *The Mother* in 1932 and *Lehrstücke*. This part of the examination is based theoretically on studies of the *Street Scene, Alienation Effects in Chinese Acting*, and *Notes to the Opera, Rise and Fall of the City of Mahogany*. The work also takes into account Brecht's inspirations, including the acting of Mei Lan-fang and American slapstick. The author considers these basic acting principles to be the basis of epic acting: simultaneity of play spaces; description of an event; presentation of and self-presentation of characters; actors presenting character in the third person; speaking directly to public; the actor's attitude as spectator; the principles of quotation and demonstration (of an event, action or of a style); admission of authorship; fragmentary and non-continuous representation of character; the principle of play (playing *at a thing*); didactics; representation of one's opinions; using an alienation effect; stepping out of a role. The last part of the first section is devoted to model-stagings and model-books from the postwar period that document the above-mentioned acting approaches.

The second part is devoted to the relationship of Czech theatre to Bertolt Brecht and his works, with a stress on acting, looking at parallels with, and similarities to Czech forms of epic theatre and epic acting. The work encompasses works from the end of the 1920s up until 1989. The chapters are presented in historical sequence. In the prewar period the work is focused on stagings of Brecht's plays in Czech and German theatres in Czech regions (especially *The Threepenny Opera*), and on collaboration with German emigrants after 1933. Separate chapters are devoted to beginnings of the workers' amateur theatre after 1930, productions of the Liberated Theatre, the acting of Hugo Haas, and to three stagings of *Threepenny Opera* by E. F. Burian. Burian was the only representative of the interwar left-wing avant-garde that made working contacts with Bertolt Brecht. Chapters focused on the postwar period map the reception of Brecht's work in the 1950s and 1960s, stagings of Brecht's plays, and the contamination of Brechtian poetics with domestic forms of epic and anti-illusionistic acting (i.e.. E. F. Burian, Větrník theatre, the acting of Voskovec and Werich etc.). The work takes into account the social-political context of this process and the transformation of postwar European society. The work of the Mahen theatre program (Brno), and of the repertoire of the small forms theatres, as well as the specific form of Ivan Vyskočil's epic theatre, show the tendencies of Czech epic acting that tended to wider, anti-illusionistic approaches, stressing ludic principles. The last part of the second section is devoted to the complicated period of normalization (*normalizace*) (1970 through 1989), to stagings of Brecht's plays in this time, and to selected performances of studio theatres.

Za cenné rady a pomoc děkuji prof. Ivanu Vyskočilovi a školiteli Doc. Janu Hyvňarovi.
Za podporu a pomoc děkuji Michalu Čunderlemu, Janu Zichovi, Tereze Sieglové a Janu N. Piskačovi.