

OPONENTSKÝ POSUDEK DIZERTAČNÍ PRÁCE

Doc.PhDr.Vladimír Just CSc.

Mgr. Martina Musilová: **ZDRAVÁ SCHIZOFRENIE**

(Vlivy Brechtova epického divadla a zcizujícího efektu v českém moderním herectví)

I.

K Brechtovi se moc nehodí patos, ale přesto: první čtenářský dojem z práce Martiny Musilové, jejíž téma, široký záběr i rozsah budí úctu, je velkolepý. Na 181 stranách poctivě, nepotěmkinsky, protože hustě psaného textu (počítám, že normostran bude možná ke dvěma stovkám) se doktorandka odvážně pustila do tématu dosud u nás prachbídne probádaného a málokdy promyšleného. Ač Brecht bývá i u nás od jisté doby často skloňován – byť, jak Musilová správně píše, vždy přetržitě, diskontinuitně a já bych dodal kampaňovitě – s takto gruntovně položenou výzkumnou otázkou, vznesenou vůči obrovské časové rozloze vývoje českého divadla od dvacátých do osmdesátých let minulého století, se v tuzemské teatrologii zřejmě setkáváme poprvé. Ta výzkumná otázka, vlastně spíš otázky, jsou zhruba tyto: jaký byl (byl-li jaký) a jak, v čem, proč a s jakými výsledky se projevoval vliv Brechtovy divadelní poetiky na moderní české divadlo, přesněji: na moderní české herectví? Jsou tu nějaké závažné či specificky české analogie Brechtova divadelního usilování? Mé počáteční nadšení ještě zvyšoval už sám holý fakt, že prací, zaobírajících se vážně, kriticky a do hloubky herectvím, a najmě českým herectvím, jeho proměnami, portréty, historií i teorií není v naší zamemoárované mediální krajině nikdy dost.

Aby si mohla na tuto otázku odpovědět, musí si autorka nejprve – a v tom si počíná metodologicky správně – vymezit samotný pojem „epického divadla“ a „efektu Z“. Termín „epické divadlo“, než ho převzal a svou teorií i praxí naplnil i zvěčnil Brecht, se nejprve zrodil počátkem dvacátých let v Berlíně u Erwina Piscatora (v nejčistší podobě pak, jak autorka dokládá, došlo k naplnění pojmu v roce 1927 v legendární inscenaci Haškova / Brodova *Švejka* v roce 1927 – celý název inscenace zněl ovšem *Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk* - , na níž se ostatně Brecht už spoluautorsky podílel. Mimochodem: Haškovo jméno – zejména pak poetika pásma permanentního *vyprávění*, do nějž je strukturován jeho nejslavnější román - se bude v práci o „epickém divadle“, a dodejme v každé práci o „epickém divadle“ - zákonitě vyskytovat častěji, téměř tak často jako jméno Brechtovo). Autorka správně připomíná Marxovu 11. tezi k Feuerbachovi o úkolu filosofie měnit svět, jež Brechtovi – jako ostatně ve 20. století tolika jiným věřícím marxistům – tolik učarovala, a z teze o zásadní změnitelnosti světa (v našem případě změnitelnosti světa divadlem) vyvozuje nejvlastnější kořen Brechtovy poetiky i estetiky. V další kapitole se autorka zabývá dvěma – podle ní pro epické divadlo

klíčovými - Brechtovými inscenacemi z roku 1931: komedií o proměně a popření lidské identity *Muž jako muž (Proměna nakládače Galy Gaye ve vojenských ubikacích Kilkoy v roce 1925)* – zde sleduje zejména fenomén „sebe prezentace“ a „fragmentarizace“ postavy – a operou *Vzestup a pád města Mahagony*. Tady autorka upozorňuje zejména na známé provokativní schéma, jímž v poznámkách k opeře Brecht vymezil zásadní rozdíly mezi „dramatickou“ a „epickou“ formou zobrazení, to vše ve vztahu k divákovi. (Mimořadně: i v češtině existuje dvojí, ne zcela totožná verze tohoto schématu, odlišná např. v závěrečné dichotomii „rozum x cit“: jednu, po časopiseckém uveřejnění v Divadle 1957, uvádí Jan Grossman v doslovu k Brechtovým *Myšlenkám*, 1958 a druhá – i s kompletní Brechtovou poznámkou v překladu Ludvíka Kundery – vyšla ve čtvrtém svazku Brechtových Divadelních her, 1984). Tady by snad pro větší názornost byla namísto přímé citace autentického Brechta, namísto autorčina ne zcela adekvátního devítiřádkového převyprávění, jež vedle přesných postřehů („Jednání je v epickém divadle nahrazeno vyprávěním“, s. 14) obsahuje i její osobité autorské – neříkám že špatné – interpretační vsuvky („zobrazení člověka v poměru 1:1“, dtto), jež u Brechtova schématu nenalzáme. Zkrátka a dobře, v těchto a podobných partiích (není jich naštěstí v práci mnoho) není zcela zřetelně odděleno, kde končí Brecht a začíná Musilová. I zbývající kapitoly prvního dílu práce, věnovaného samotnému Brechtovi, jsou vesměs vysoce podnětnou a nepovrchní reflexí Brechtových divadelních, dramatických a pedagogických postupů. Připomínám např. kapitolu *Učit učí se* – název je odvozen od Brechtova metodického pokynu střídání a předávání hlavní postavy u eticky krajně problematičké agitky *Opatření* (jen bych u příliš povšechné formulace „Brecht byl komunisty kárán pro její ideologický obsah“ uvítal jakékoli zpřesnění – kdy, jakými komunisty, vlastními nebo sovětskými, „zleva“ či „zprava“ atd.. vždyť hra o krajně sporné likvidaci nedisciplinovaného a naivního soudruha komunistickou buňkou je mnohem spíše kritizovatelná z obecně humanistických než stranicko-komunistických pozic – a má z hlediska dnešních znalostí komunistického teroru až příliš mnoho zlověstných konotací!). Následují tu tři zásadní kapitoly, jež jsou přiměřeným výkladem úhelných kamenů Mistrova divadelního katechismu. *Modelová pouliční scéna* (v níž pouliční demonstrátor proměňuje zobrazení děje z dramatické „ich-formy“ do odosobnělé „er-formy“ – demonstrátor jedná sám za sebe a zobrazovanou postavu cituje jako třetí osobu, čímž se má naplnit základní podmínka epického hraní, „odstupu od zobrazeného“ resp. „zaujetí postoje k události“ s. 23). Jen bych si u této jinak brilantní kapitoly snad odpustil některé zbytečně polopatistické, tautologické vysvětlivky, jež jakoby sděloval plukovník von Zillergut Josefu Švejkovi nebo ve slavné předscéně o Švejkovi Werich Horníčkově (K textu „To, co přihlížející diváci vnímají v situaci *ted' a tady...*“ Musilová připojuje vysvětlující pozn.72: „*Ted' a tady*“ chápu jako základní charakteristiku...situace, která je určena přítomným časem a prostorem“, „spoluprožívaný“??? herci a diváky“, s. 22).

V dalších kapitolách autorka – mj. za pomoci Viktora Šklovského a s *Odbočkou nejen k Diderotovi* - osvětluje tzv. *Fauefekt* („Cílem zcizení /ozvláštnění je učinit nápadné to, co by divák mohl vnímat jako samozřejmé a přirozené...“, s.25), a to i na herectví Mej Lan-fanga (*Slavný Mej*). Tyto postupy dále demonstruje na příkladech Brechtovy dramaturgie Gorkého *Matky* (1931), *Života Galileia* (1947), *Matky Kuráže* (1949), *Kavkazského křídového kruhu* (1954) a dalších *Modelových inscenací a modelových knih*, což je souhrnný název kapitoly. Celou hutnou, sevřenou a informačně nabitou „brechtovskou“ část práce autorka zdařile pointuje shrnující kapitolkou *Herecké techniky, které vyvolávají zcizující efekt*, v níž kombinuje tentokrát šťastně výklad se svou rozlišující interpretací, u níž si všimneme – a pak zesíleně i v celé práci – nápadného akcentu na pojem „hry“, „hernosti“, chcete-li „ludibriozy“. („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... Vždy ještě zůstává hercem / hráčem, i když jako by byl bez role...“, s. 43)

II.

Druhá, rozsáhlejší „tuzemská“ část práce, zachycující brechtovské reflexe *Před válkou* (rozuměj: mezi dvěma válkami) i po válce, je ovšem mnohem problematičtější. Zarazí dvě věci: 1) **Neudržení tématu** (mnohé kapitoly se takřka vůbec nevěnují avizovanému **herectví**, nýbrž dramaturgii, politice a ideologii, posuzování či rešerším her, překladů, recenzí či celých časopisů – RMS! - , klipově povšechným, často telegrafickým charakteristikám inscenací, divadelních skupin, poetik a režijních rukopisů). Takřka vzorovou, ale o to významnější výjimkou v té nesourodosti ostatního materiálu, jenž má spíše charakter nahozené, syrové rešerše, tvoří rozsáhlý dvacetistránkový tematický blok, věnovaný Ivanu Vyskočilovi – *Homo ludens Ivan Vyskočil*, s podkapitolami *Autostop; Křtiny ve Hbřbích aneb Blbá hra; Proč Karolina volala dru Baxovi – Evokace; Haprdáns; Cesta do Úbic*. Tento blok naštěstí tvoří nejcennější jádro nejen druhé poloviny, ale celé práce, věnuje se opravdu převážně **herectví**, jeho elementární technice vyprávění, zásadní funkci příběhovosti, jeho proměnám stále otevřené „hry na..“, jeho životadárným a „brechtovským!“ oscilacím mezi postavou a komentářem, jeho metodice, pedagogice i poetice, jakož i pozoruhodným shodám a rozdíly s metodikou, pedagogikou a poetikou Brechtovou. Zvláště cenné a objevné – pořád vzhledem k tématu práce – jsou tu postřehy o vnitřní dialogičnosti, resp. „hercově vnitřním diváctví“, jež brechtovsku inspiraci i terminologii posunují do zcela nových poloh: tato část práce je navíc napsána – snad až na autorčino oblíbené „ujmutí se role“ – 2x na s. 134 i jinde – přesným, netoporným a čtivým jazykem, postrádá zcela onu klipovitou povšechnost charakterizací „letem světem“, typickou pro většinu ostatních kapitol druhé půle spisu. Škoda jen, že si v samotném závěru, opakují, vynikajícího vyskočilovského bloku autorka trochu zjednodušila život dvěma citáty z Hořínka a Machonina, jež za

ní pro tu chvíli vykonaly práci nejdůležitější: charakterizovat herecký výkon. Další světlou výjimkou je kapitola o Hynštově *Brněnské Mahence* s našťastí konkrétní charakteristikou herectví trojice Fialová-Jurda-Karlík i pozdější pasáž „hajdovská“ v kapitole *Herec spolupracující s režisérem...*, kde po povšechných charakteristikách brechtovských režii ze sedmdesátých let (Hynšt, Kříž aj.) přichází opravdu plastická, hutná analýza inscenací Aloise Hajdy, a co je nejdůležitější, opět se soustředěným zaměřením na herectví Hajdových protagonistů, od Antonína Navrátila až po Romana Mecnarowského.

2) **Náhodnost, mezerovitost a nesourodost** výběru analyzovaných jevů, včetně zásadních **mezer v literatuře**. Po nevím proč zařazené kapitole *Dělnické divadlo propaguje komunismus*, v níž autorka místy zcela podléhá, ve vlastních formulacích i v citátech, vyčpělé ideologické terminologii, s níž byly kdysi psány ty nejpokleslejší marx-leninské pasáže třídně pojatých Dějin českého divadla („...V. sjezd KSČ, na kterém nastupuje do čela strany K. Gottwald... KSČ radikalizuje svůj program, jehož hlavním bodem se stává aktivizace dělníků v boji proti kapitalismu...“ „teprve bolševizací stran III.internacionály mohla být také dělnickému hnutí dána jasná třídní linie a divadlo tím pozvolna dostávalo vlastní tvář...“ „Strany Komunistické internacionály, k nimž se bolševizovaná KSČ přiřadila, vyzdvihovaly internacionální charakter bolševických idejí...“ „Jednota levicového divadla byla nejednou manifestována i na velkých společných akcích“ atd.) – po této absurdní kapitole, která souvisí s nejmrtvější a nejméně inspirativní agitační částí Brechtova dramatického odkazu, zato se však vůbec netýká avizovaného „moderního českého herectví“, přichází dvě z nejméně vydařených kapitol práce *Hugo Haas – více než filmový milovník a V+W – křehké balancování mezi autonomií a angažovaností*. Nic proti Hugo Haasovi, ale jeho vazby na hlavní téma práce jsou, decentně řečeno, velmi volné a práce je nikterak přesvědčivě nedoložila (ostatně autorka sama na s. 53 připouští: „...z Haasovy tvorby scénaristické, režisérské a herecké není patrné, že by setkání s Brechtem již vyzrálého Haase podstatně ovlivnilo...“). Proč tam tedy Haas figuruje jsem pochopil stejně málo, jako proč tam figurují šmiráčtí rudí „šibřinkáři“ z DDOČ. Proč oni – a proč ne kabaretiéři typu Longena, Basse, Waltnera, Nolla, Futuristy, Buriana, Snížka – když i Brechtovu poetiku bez kabaretních kořenů, přesněji, bez kontextu německého expresionistického kabaretu - nelze vyložit? (Mimochodem – byl to německý expresionismus, nikoli již naturalismus, jak uvádí autorka, jenž byl převládajícím uměleckým směrem v Brechtových počátcích). A proč tedy zrovna Haas, a ne třeba Saša Rašilov nebo František Roland? Nevystavil právě jim Jindřich Vodák ve své studii *Naše divadelní komika* mimoděk brechtovské herecké vysvědčení? (Brecht jak známo doporučoval hrát tragické role komicky, protože „v komedii se zcizuje téměř vždycky“): „S.R. a F.R. byste mohli sebe důkladněji napomínat, sebe usilovněji kázat jim o dramatických charakterech – jakmile začnou hrát třeba

s nejlepšími úmysly, za chvíli už trousí do hry samé vtipné a vtipkařské posměšky a přídavky, jež roli tajně nebo zjevně persiflují, dokud se celá nerozklíží a nerozhoupá...“ (1935) S V+W je to vážnější: do práce nepochybně patří, a to zásadním způsobem (patří tam totiž především svým herectvím), podobně jako tam patří herectví obou Divadel satiry (1945 – 1949; 1955 - 1960), herectví Semaforu nebo Ypsilonky. V+W však byli – právě jako herci – odbyti. Odbyti několika povšechnými charakteristikami *jejich her*, několika omyly (soustavně je jejich činnost rámována lety 1927 – 37, jsou tedy Musilovou ošizeni o *Pěst na oko*, 1938 a 1947 – mimochodem co do herectví i poetiky po smyslu snad „nejbrechtovatější“ inscenaci V+W; hned několikanásobným omylem je i věta „Ve filmu jsou nazýváni ‘kloboukatí’, ve hře *Rub a líc*, která byla předobrazem filmu, to byli Pruhované Košile, jako odkaz na hnědé košile fašistů.“, s.58): nejen že i ve filmu byli „pruhovaní“, ale „hnědé košile“ nosili od počátku nacisté, zatímco „fašisté“ nosili odjakživa černé). A také několika objevy Ameriky („Jedna ze zásadních a v Čechách méně diskutovaných otázek tvorby V+W je vztah k angažovanosti a autonomnosti umělecké tvorby...“, s. 60). Proboha, o čem asi od konce dvacátých let podnes diskutují téměř všichni interpreti, kritici a historici OD, od Fučíka až po Vodáka, Píšu či Šaldu, od Holzknechta, Trägera, Effenbergera, Pelce, Inova, Schonberga, Osolsoběho, P.Krále až po mou maličkost, včetně V+W samotných (*Klobouk ve křoví*, *Rozhovory s J.V.*, *Rozhovory s J.W.*, *Korespondence I* aj.) než právě o tomto problému? Až na Schonberga a Krále všechny tyto tituly absentují v seznamu literatury – ač právě ke vztahu V+W k Brechtovi říkají ledacos nového (*Korespondence I*). Je skoro až uměním psát o herectví V+W – a nevzít vůbec v potaz základní literaturu o předmětu, jíž je bezesporu Honzlova dodnes v mnohém nepřekonaná studie *Inspirované herectví* nebo sborník statí *10 let OD* (když už pomínou svých několik prací na dané téma, operujících mj. i brechtovskými termíny a souřadnicemi: námátkou *Herectví V+W*, *Werichovo ABC*, *Divadlo plné paradoxů*, *Herectví M. Horníčka*; k politické orientaci V+W a různým variantám předscén, podle autorky už dnes nedostupných, viz i studie *Byli V+W salonními komunisty?* v DR *atd.atd.*). Je jakýmsi nepsaným zákonem serióznosti jakékoli práce, byť s nimi stokrát nesouhlasíme, uvést díla těch, kteří se daným problémem zabývali před námi. To se v případě kapitol o V+W, o Ypsilonce či *Hnutí tzv. malých jevištních forem* bohužel nestalo (příkladů od statí Aleny Urbanové přes zdokumentované text-appealy až po *Herectví dosud nelegitimní* Heleny Suchařípové je bezpočet). Stejně tak se kapitola *Proměna společnosti (proměna společensko-kulturního kontextu 1939 – 1960)* obešla nejen bez kolektivní *České divadelní kultury 1945 – 1989*, ale i bez tak zásadní výpovědi o době a divadle, jakou představují statě Jindřicha Černého o letech 1945 – 1955. Za těchto okolností se pak nelze divit dalším objevům Amerik či neudržitelným závěrům, prozrazujícím neznalost literatury, např. konkrétně dějin středoevropského literárního kabaretu („Dalším z rysů, kterým text-appeal

překračuje úzké hranice kabaretu a který ho vřazuje do širšího literárního kontextu, je důraz na experimentaci...“; konferenciér také není vynálezem estrády, jak se tvrdí na s. 122, nýbrž právě kabaretu). Nebo neznalost literatury, dokumentující např. herectví Ypsilonky, včetně jejího libereckého období – viz statě Bohumila Nusky, Heleny Suchařípové nebo Z.Hořínka v Divadle, Jana Koláře v Divadelních novinách, Melodii a jinde, nebo, omlouvám se znovu, moje studie *Jednota v mnohosti* v České literatuře (1982 atd. Když se pak člověk o „epických principech“ dočte, že „se v menší míře objevují i v dalších inscenacích Studia Y... Je pravděpodobné, že se objevovaly již v inscenacích libereckého období, **k nim se ovšem nedochoval adekvátní dokumentační materiál a kritická reflexe herecké tvorby Studia Y je po r. 1968 a v průběhu sedmdesátých let minimální až nulová**“ (s.163), je mu z marnosti lidského, v tomto případě kritického počínání určitých lidí až smutno. Patrně ignorování literatury (A. Urbanová, J.Císař aj.) i reflexe autorského, antiiluzivního jevištního projevu v Horníčkových opusech typu *Tvrďák* (1962), zejména však *Pokušitel* (1967), *Dobře utajené housle* (1968) nebo *Rozhodně nesprávné okno* (1969), pro nějž platí všechny dříve vytčené charakteristiky brechtovského epického herectví, mohlo M. Musilové diktovat závěrečné soudy o „zdevalvované či nivelizované podobě zcizujícího efektu“, jak se prý vyskytuje při pouhém „obrácení se do publika s civilní promluvou“ u M.Horníčka (s. 174)

Vraťme se však ještě k V+W: „Míru skutečné zangažovanosti klaunské dvojice lze dnes těžko přesně určit, neboť se nedochovaly texty žádné tzv. forbíny, v nichž politické dění V+W glosovali.“ Takový závěr může opět učinit jen někdo, kdo nezná jak původní vydání her V+W s fragmenty předscén – jsou ostatně i v pozdějších vydáních - , tak sedmidílný CD komplet Supraphonu *Osvobozené divadlo V+W*, kde jsou kromě písní tím hlavním právě i nikdy nevydané forbíny a další dialogy, v nichž politické dění V+W věru vydatně glosují (byť samozřejmě bez publika, takže opět v torzovitě, leč i tak pro daný účel dostatečně výmluvné podobě). A co bránilo autorce analyzovat herectví předscén, tentokrát zachovalých v komplexnosti jak ve video-, tak v audio- i textové podobě, u legitimně následné dvojice H+W z let 1955-60? Možná, že by si pak položila i otázku, jak je možné, že právě v Brechtově divadle a před jeho berlínským (i evropským) publikem dosáhla takového triumfu „brechtovská“ *Balada z hadrů* v roce 1958 i s pozváním na pařížské Divadlo národů...

Další mezery už jen telegraficky: je záslužné ve zvláštní kapitole zmínit návštěvu Berliner Ensemblu v roce 1958, ale méně záslužné je smlčet, že v prosinci téhož roku se konala veřejná poprava brechtovce Jana Grossmana na svazové „Konferenci o činoherní kritice“ mj. právě ve jménu Brechta a jeho nesprávného, nemarxistického, třídně vykleštěného Grossmanova pojetí. Mimochodem: právě herectví v jeho inscenacích – stejně jako v pozdních Hynštových (*Švejk* s ústřední komentátorskou dvojicí Helšus / Soukup) bylo opomenuto vzhledem k ústřednímu tématu práce rovněž neprávem. Nevím také,

proč byl Grossmanovi upřen ryze brechtovský program „apelativního divadla“ a prisouzen výhradně I. Vyskočilovi, když se jím právě Grossman oháněl a hlavně když jej tak velkolepě naplnil na Zábradlí let 1963 – 68 (patří přinejmenším oběma).

Mezi závažnější mezery v práci patří ještě **Semafor** (byl to Jiří Suchý, kdo se počátkem šedesátých let v polemice o „profesionalismu“ výslovně prohlásil za brechtovce – nasadil-li si F.Vopička myslivecký klobouk na hlavu, tvrdil, není to pro něj myslivec, ale F.V. s mysliveckým kloboukem na hlavě) – a obě zmíněná **Divadla satiry**. O tom druhém, jež zmutovalo ve Werichovo ABC, už jsem se zmínil. Ještě větší mezera však zeje v práci po tom prvním (1945 – 49). Už kvůli programově pěstovanému antiiluzivnímu, komentovanému a „zcizovanému“ herectví (včetně záměn a předávání rolí), herectví, jež nikoli náhodou **nadchlo i samotného B. Brechta** při jeho návštěvě Prahy v roce 1948 (*Cirkus Naděje*), takže následně pozval Divadlo satiry do svého berlínského divadla (návštěva několika členů v čele s Horníčkem se uskutečnila bohužel už v čase mocenské likvidace DS, na počátku roku 1949).

Ke kladům práce patří relativně malé procento hrubek a zanedbatelných stylistických nešvarů (záliba v adjektivu „zajímavý“ aj.).

Především však pro náročnost úkolu, odvahu položit si nově „průřezové“ otázky a snaze gruntovně na ně odpovědět, doporučuji i při všech dílčích výhradách práci M. Musilové – a to s radostí i zvědavostí - k obhajobě.

Doc.PhDr.Vladimír Just CSc.

