

POZNÁMKY

k „Matce Kuráži a jejím dětem“

Premiéra *Matky Kuráže a jejích dětí* za Hitlerovy války v Curychu (s neobyčejnou Theresou Giehseovou v titulní roli) umožnila měšťáckému tisku přes antifašistický a pacifistický postoj většinou německými emigranty obsazené Curyšské činohry, aby mluvil o niobské tragédii a o otřesné síle živočišného mateřství. Tím varován provedl autor pro berlínské provedení několik změn. Následuje původní text.

OBRAZ 1, strana 165:

MATKA KURÁŽ · ...Dávejte všechny na sebe pozor, máte proč. A teď zase nalezneme a pojedem dál.

KAPRÁL · Není mi dobře.

VERBÍŘ · Možná, že ses nachladil, jak sis v tom větru sundal přílbu. *Kaprál strhne přílbu k sobě.*

MATKA KURÁŽ · A ty mi vrať mý papíry. Ještě je na mně může někdo chtít, a já budu bez papírů. *Sebere je do ctnové krabice.*

VERBÍŘ *Eilifovi* · Můžeš se přece na ohrnováčky aspoň podívat. A potom si řáčky přihneme. A abys věděl, mám s sebou na závďavek, pojď za vůz. *Jdou za vůz.*

KAPRÁL · Nechápu. Držím se vždycky vzadu. Neznám nic bezpečnějšího než dělat kaprála. Dopředu můžeš posílat ty druhé, aby si vydobyli slávu. Vůbec mi nebude chutnat oběd. Víš předem, že nevpravím do chřtánu ani sousto.

MATKA KURÁŽ *k němu* · Tak si to zase brát nemusíš, abys přestal i jíst. Jen se drž vzadu. Na, lokni si kořalky, člověče, a nic ve zlém. *Dá mu napít.*

VERBÍŘ *se chytil Eilifa v podpaží a táhne ho s sebou dozadu* · Zařveš tak jako tak. Vytáh jsi křížek, co z toho? Deset zlatých na ruku,

a je z tebe odvážný chlap a bojuješ za krále. Ženský se budou o tebe rvát a mně můžeš dát po hubě, že jsem tě urazil. *Oba odejdou.*

Nemá Katrin vyrazí hrubé skřeky, poněvadž únos upozorovala.

MATKA KURÁŽ · Hned, Katrin, hned. Kaprálovi je nanic, je pověřčivý, to jsem nevěděla. A teď jedem dál. Kampak zmizel Eilif?

ŠVEJCAR · Asi šel s verbířem. Po celý čas s ním mluvil.

OBRAZ 5, strana 184:

MATKA KURÁŽ *k druhému* · Co, nemáš čím zaplatit? Bez peněz do hospody nelez! Takhle hrát pochody, ale vyplatit žold, to ne.

VOJÁK *hrozí* · Dej sem kořalku. Přišel jsem k řabuňku pozdě, poněvadž dovolili drancovat město jen hodinu. Že prý není nelida, řekl vrchní velitel. Město ho asi podmazalo.

POLNÍ KAZATEL *přiklopýtá* · Tady na dvoře jich ještě několik leží. Rodina toho sedláka. Pojďte mi někdo pomoci. Potřebuji plátno. *Druhý voják s ním odchází.*

MATKA KURÁŽ · Nemám žádný. Obvazy jsem vyprodala u regimentu. Kvůli nim oficiřské košile trhat nebudu.

POLNÍ KAZATEL *na ni volá* · Říkám, že potřebuji plátno.

MATKA KURÁŽ *se prohrabuje ve voze* · Nic nedám. Nezaplatějí. Proč? Poněvadž nic nemají.

POLNÍ KAZATEL *nad ženou, kterou sem donesl* · Pročpak jste tady zůstali, když spustily kanóny?

SELKA *slabě* · Dvůr.

MATKA KURÁŽ · Ti a něco opustit! Mý hezký košile. Zítra, až přijdou páni ofi-

ciři, tak pro ně nebudu nic mít. *Shodl kočili a Katrin ji odnese selce* · Jak k tomu přijdu, abych něco dávala! Já válku nezačla.

PRVNÍ VOJÁK · Jsou to luteráni. Proč se dali k luteránům?

MATKA KURÁŽ · Kašlu na tvou víru. Přišli o dvůr.

DRUHÝ VOJÁK · Žádný luteráni to nejsou. Jsou taky katolíci.

PRVNÍ VOJÁK · Když se střílí, tak se střílí. Koule si nevybírají.

SEDLÁK *kterého přivádí polní kazatel* · Ruka je v pekle.

Z domu se ozve dětský pláč.

POLNÍ KAZATEL *selce* · Lež!

MATKA KURÁŽ *trhá košile* · Každá za půl zlatky. Jsem na mizině. Moc s ní při obvažování nekrut, možná, že to jsou záda. *Katrině, která z trosk vynesla kojence a kolébá ho* · No tak, máš zase nějaký mrně, aby bylo co tahat, viď? Hned ho dáš matce! Nebudu se s tebou celý hodiny handrkovat, abych ti ho vyrvala, rozumíš? *Katrin si toho neovštímá.* Mám z těch vašich vítězství jenom škodu. Tak, to musí stačit, kazateli, neplývejte plátnem, to si vyprošuju.

POLNÍ KAZATEL · Potřebuji ho víc, krev prosakuje.

MATKA KURÁŽ *nad Katrinou* · Sedí si tady a je šťastná uprostřed vši mizérie. Hned ho dáš pryč, matka se už probírá. *Zatím co Katrin jen nerada donese dítě selce, roztrhne další košili.* Nic nedám, nechce se mi, musím myslet na sebe. *Druhému vojákovu.* Nečum. Jdi radši tamhle dozadu a řekni jim, aby přestali s tou muzikou; že zvítězili, to vidím i tady. Nalej si sklenku kořalky, kazateli, neodmlouvej, mám už takhle dost mrzutosti. *Musí s vozem dolů, aby vytrhla opilému prvním vojákovu*

svou dceru. Ty dobytku, nemáš toho vítězení dost? Počkej, ty mi neupláchněš, napřed zaplatíš. *Sedlákovu.* Tvému dítěti nic není. *Ukazuje na ženu.* Trochu ji podlož. *Prvním vojákovu.* Tak tu necháš kabát. Stejně jsi ho ukradl.

První voják odvrávorá. Matka Kuráž trhá další košile.

POLNÍ KAZATEL · Ještě jeden tam zůstal. MATKA KURÁŽ · Buď klidný, však roztrhám všechny.

OBRAZ 7, strana 189:

Silnice. Polní kazatel, Matka Kuráž a Katrin táhnou vůz. Vůz je špinavý a zputlý, ale ověšen novým zbožím.

MATKA KURÁŽ *zptává.*

Chtěl leckdo strhnout hvězdy s výší a cizím koním říkat hop, chtěl kvapně vykopat si skrýš, vykopal si jen vlastní hrob. Viděla mnohého jsem muže, jak na krchov se štval a štval — Když leží tam, tak ptát se může, proč jenom tolik pospíchal.

Refrén „Jde jaro“ fouká na harmoniku.

OBRAZ 12, strana 203:

VENKOVANÉ · Musíte pryč, paní. Už jde poslední regiment. Sama odtud nemůžete. MATKA KURÁŽ · Ještě oddychuje. Možná, že usne.

*

Za selských válek, největšího neštěstí německých dějin, byl reformaci po stránce sociální vytržen tesák. Zůstávaly obchody a cynismus. Ku-

ráž — to budiž řečeno, aby se pomohlo divadelnímu zobrazení — poznává zároveň s přáteli a hosty a téměř s každým čistě merkantilní podstatu války: právě to jí přitahuje. Věří válce až do konce. Nesvitne jí ani, že je člověku třeba velkého nože, chce-li ve válce přijít na své. Diváci přece při katastrofách očekávají neprávem, že se postižení z toho poučí. Dokud masa bude

objektem politiky, nemůže na to, co se s ní děje, pohlížet jako na pokus, nýbrž jedině jako na osud; poučí se z katastrofy stejně málo jako pokusný králik z biologie. Autoru nepřisluší, aby dal nakonec Kuráži prohlédnout — ta vidí leccos tak ke středu hry, na konci 6. obrazu, a pak zase výhled ztrácí — jemu záleží na tom, aby prohlédl divák.

MATKA KURÁŽ A JEJÍ DĚTI

LUKULLŮV VÝSLECH

ROZHLASOVÁ HRA

Osoby

Lukullus, římský vojevůdce

Mluvíč Posledního soudu

Soudce zemědělců

Učitel

Kurtizána

Pekař

Prodávka ryb

Rolník

Král

Královna

Dvě dívky s tabulí

Dva otroci se zlatým bůžkem

Dva legionáři

Lukullův kuchař

Muž nesoucí třešňový stromek

Mrtvolný hlas

Stařena

Trojhlas

Dva stíny

Hlasatel

Dvě děvčata

Dva kupci

Dvě ženy

Dva plebejci

Koť

Chór vojáků

Chór otroků

Dětský chór

Hlasy

předsedící Posledního soudu

postavy z vlysu

Spolupracovnice M. Steffinová

DOSLOV

Druhá etapa Brechtovy tvorby začíná zřetelně rokem 1933, kdy se Hitler zmocňuje vlády nad Německem. Brecht odchází do emigrace a nejbližšími dšly se přímo i nepřímo vyrovnává s otevřeným nástupem fašismu. A třebaže právě pod tlakem třicátých let všestranně dozrává Brechtovo umění, můžeme bez nadsázky říci, že je Brecht předchozím vývojem na téma fašismu „připraven“. Neotřáslo jím. Proto také v době, kdy „viditelně před celým světem klesá jeden z velkých civilizovaných států za druhým do nejhlubšího barbarství“, je Brecht schopen pokusit se o víc než jenom o pronikavý výkřik obžaloby nebo dokument: pokusí se o celistvou diagnózu.

Už roku 1932 začíná psát dramatické podobenství *Kulatolebí a Špičatolebí*: Místodržitel Iberin, pověřený překonat hospodářskou a politickou krizi, zavede v zemi Jahoo „nový pořádek“ — uzákoní přirozenou převahu kulatoleběho občana nad občanem špičatolebým. Stupňující se třídní boj nahradí tak bojem rasovým a jím rozdrťí mohutnější jednotu ozbrojeného povstání venkovských proletářů a upevní pod rouškou revoluce bývalé ekonomické poměry. Zbaví touto cestou vládnoucí třídu vnitřního nepřítele a dovolí jí soustředit se na boj s nepřítelem vnějším, totiž připravit dobovačnou válku.

Přenesení německých dějin do fiktivní země Jahoo není jinotaj maskující smysl díla před cenzurou: byl by příliš naivní. Parabola má divákovi umožnit, jak Brecht říká, abstrahovat, totiž rozeznávat v komplikovaných společenských jevech to podstatné a zákonité, hlavní rysy procesů, povahu a poměr vývojových sil.

Parabola nepopisuje, ale rentgenuje. Příznačně Brecht doporučuje, aby při inscenaci Iberin nepřipomínal vnější podobou Hitlera. Drama-

tikovi je zřejmé, že národnostní a osobnostní mýtus, do něhož byl vznik fašismu zahalen, má fascinovat a znemožnit rozpoznání prapříčin této vlády násilí.

Abstrakce tedy vysvětluje a znázorňuje. Je zajímavé srovnat, jak se liší abstrakce této hry od abstraktních tendencí některé ze starších Brechtových her prvního období. Zejména v extrémním Lehrstücku působila abstrakce dojemem jakési strnulé alegoričnosti. Schematicky zabsolutnělé postavy nebyly odvozeny z opravdu konkrétní reality, ale vznikaly spekulativně, a jejich rozvržení a pohyb na šachovnici příběhu, byť byly sebedůvtipnější, řešily problémy spíš formálně, a jako formální řešení se ocitaly v příslušných rozporech se skutečností. Parabola „Kulatolebí a Špičatolebí“ však analyzuje a zřehledňuje skutečnost diferencovanou, dynamickou a historicky jedinečnou. Jedním z důsledků toho je — ve srovnání s puritánsky osnovanými Lehrstücky — vzestup divadelnosti, přesněji řečeno komediální divadelnosti kusu. Vynalézavá a vtípná výstavba hry není ničím navíc k parabolickému žánru, ale sama tuto parabolíčnost tvoří. Jak znamenitě funguje v parabolickém smyslu třeba proces s Callasem, toto klasické a tradiční jádro dramatu. Každá fáze jednání má svůj přesný, široce historický „druhý“ význam: tak rozkolísání všech právních norem v expozici; Iberinovo patetické řešení a jeho mistrovská schopnost zamlžit podstatu sporu; dočasná spokojenost všech — tedy „genialita“ řešení; a vzápětí zvrát, průběh situace, v níž Callas skutečně svůj požadavek, který byl u soudu odsunut jako maličerný; katastrofa, nový proces a Callasovo odsouzení. A konečně jak výbornou divadelně parabolickou dráhou tu procházejí panští koně, střídavě prepisování z majitele na majitele, vyvlastňování, darování a soudně odebrání, koně, kteří jsou tak zcela podřízeni právním machinacím, že nás logicky dovedou k otázce: Existují vůbec? Neboť tak jako loutkový slon v komedii

„Muž je muž“ nabývá reálnosti prostě proto, že je na něj kupec, tak i zde párek koní mění v složitých metamorfózách svou hmotnou podobu tak dlouho, až skončí ne jako jateční zboží, ale jako „sto pesos, pokrytých náhodou koňskou kůží“. Moc peněz je všeovládající.

Komediální princip slouží Brechtovi k obnažování rozporů; je přesný jako u Shawa. Poznává-li Nanna, že získaná vážnost sama nestačila zlepšit její postavení, ba naopak je zhoršila, protože se na ni muži nedívají chtivě, ale s uctivým odstupem, je to paradox hodný „Živnosti paní Warrenové“. U Shawa dialektika probíhá víc v oblasti konverzační, v diskusi a smřšti aforismů; u epického Brechta zasahuje spíše samo uspořádání fabule, kde se uplatní střídání dvou rovin, parodie či travestie: obsah bývá vyjádřen nepřislušnou formou, sdělené stojí v příkrém rozporu se způsobem sdělení. Tato metoda odidealizovává společenské zákony a prosazuje materialistický pohled, který arci už nemá přízvuk bohémско-anarchické provokace „Baala“, ba ani ne „Zebrácké opery“.

Brecht často těží z vtipné konfrontace. Tak scéna přijímání Isabelly do kláštera dostává zřetelný protějšek ve výstupu, kde paní Cornamontisová dává frigidní Isabelle lekci ve věci lásky. A je-li prvá, klášterní, a tedy zbožná scéna napsána jako otevřené obchodní jednání, probíhá škola prostituce v diskretním tónu duchovní porady. Jestliže pak Brecht užívá různě modifikovaných historických stylů (na příklad v osmém obraze versifikace shakespearovské i s obsahovými názvuky), cíl je tentýž: usvědčit „vysokou“ formu z maskování velmi „nízkých“ obsahů.

Také klasické převlekové schéma neslouží zpeřstění, nýbrž je významově zapojeno do parabolické výstavby kusu; zřejmě původní revoluční hodnota schématu — pán přestrojený za sluhu a naopak —, která později často degenerovala v apartní formalismus, je tu nejen obnovena, ale nabývá velkého rozměru a pádné argumentační

síly vrcholící v závěru, kde vykořisťovaný bezzemek jde na šibenici za svého pána a bezzemkova dcera, převlečena za pánovu sestru, prodlužuje své vykořisťování prostitucí. Je zajímavé, že se tu Brecht vystupňováním komediálního postupu dostává do oblasti, kterou nutně cítíme jako tragickou. Závěr divákem otřásá, aniž ho zbavuje přehledu přes celou situaci.

Povstání Srpu zůstává ve hře „Kulatolebí a Špičatolebí“ divadelně na druhém plánu, jak to odpovídá námětu. Významově je však rozhodující silou, která se dává do boje proti fašismu. Hry *Horáti a Kuriáti* a *Lukullův výslech* lze i pro jinou příbuznost přiřadit k předešlé komedii. Nejsou to ovšem paraboly: prvá hra patří ke skupině her naučných, druhá je rozhlasovou činohrou a dodatečně operním librettem. U obou se však uplatňuje — pokaždé jinak — výrazný sklon k abstrakci.

Typicky jednoduchá fabule „Horátů a Kuriátů“ vypravuje o loupežném přepadení malého národa národem velkým. To, co zazní jako aktuální narážka v naší „Bílé nemoci“: „To by člověk nevěřil. Takový malý národ. Začali se bránit. Jako křečci.“ — stává se tu námětem celé hry. Brecht ovšem nechce jen uchvacovat patetickou poezí hrdinství; nejprve hledá, na pohled strážlivě, zdroje a metodu heroismu. Nechce jenom získat povzbuzující sympatie pro Davida; zajímá ho, jak a proč se David trefil.

Tvar hry je krajně účelový: není než výrazem ekonomické, výsostně soustředěné služby myšlenky. Tento funkcionalismus snad vnuká divákovi nebo čtenáři málo fyziologických impulsů a jeho divadelní působivost zůstane vždycky omezená či příležitostná. Nesmíme však přehlédnout, že Brechtova naučnost přesto není deklarativní. Brecht nepřednáší z kazatelny nebo katedry hotové pravdy, ale „přivádí k poznání“. A třebaže přitom drží posluchače až příliš zřetelně za ucho, má v sobě tento způsob nepominutelnou podmínku dramatického: tou je ovšem

ne vzrušení, ale proces, odehrávání se. Jakmile přistoupíme na základní dramatikovo pojetí rozumového díla, zjistíme, že „Horáti a Kuriáti“ jsou opravdovým procesem, plným napětí, důmyslné dialektiky a inteligence, procesem, z něhož hutně formulované poučky teprve vyplývají jako závěry a verdikty: „Máš-li malý luk, musíš se o to blíže dostat k nepříteli.“ „Nemůžeš-li svůj oštěp prodloužit, můžeš jej vždycky zkrátit.“ A posléze ústřední myšlenka: „V jedné věci je mnoho věcí.“

Jsou malými objevy tato poučení a nabývají velkých rozměrů, jestliže jsme svolni je domyslet. Zaznamenávají etapy myšlenkové práce Bertolta Brechta, jeho cestu k poznatku, že pravda musí být vždycky určitá a konkrétní. Abstrakce a zobecnění se musí nejprve doslova prodírat konkrétním, historicky určitým materiálem. Je pravda, že už raný Brecht příkládá uměleckému dílu měřítko praktičnosti. Ale teprve asi od druhé verze naučné hry „Ten, který přitakává“ upevňuje devízu, kterou pak klasicky rozpracoval v eseji „Pět obtíží při psaní pravdy“. Je to devíza učit se v každé nové situaci nově myslet. Na počátku nacistické vlády, kdy mnozí proti tomuto barbarství ohnivě a s nejlepšími úmysly citovali a volali pravdu s velkým P, napsal Brecht v „Pěti obtížích“ svým věcným slohem rozbor překážek, které je třeba na cestě za vítěznou pravdou překonat. Řekneme-li, že Brecht nenáviděl všeobecný humanismus a velká hesla, je to jen část pravdy, neboť je v ní kus nadsázky Brechtovi cizí. Brecht prostě poznal, že pravda a její vítězství není dílem citu, a dokonce ani ne jen smýšlení a rozhodnutí — ale že vzniká složitou prací a že je k ní třeba inteligence a obratnosti. Výrazem Brechtova smyslu pro strategii a taktiku je i hra „Horáti a Kuriáti“.

Tento naučný kus byl především inspirován Brechtovým teoretickým i praktickým zájmem o ochotnické divadelní a recitačně pěvecké kroužky, zejména dělnické; nebyl to zájem výjimečný.

Jako jinde, tak i v předhitlerovském Německu stáli pokrokoví divadelníci mnohdy blíže amatérům než oficiálním scénám, jejichž celková struktura nebyla s to ideově avantgardní tendence uskutečnit, i když je výjimečně dramaturgicky přijímala. Školní divadla, dělnické soubory a různé amatérské skupiny — to byly celky, sice malé, ale přece jenom celky, které se jako takové daly ovlivnit a průbojným záměrem podřídit. Brecht psal pro taková divadla v Německu a pokračoval v této práci i v emigraci. Vedle her vznikala z této praxe zajímavá díla jako veršovaná „Řeč k dánským dělnickým hercům o umění pozorování“, „Dopis dělnickému divadlu Theatre Union“, poznámky k inscenaci „Matky“, kterou toto divadlo uvedlo v New Yorku, i jiné pokusy, jež „obyčejné“ divadelníky nejen poučovaly, ale učily se od nich.

Pro toto nové divadlo hledal Brecht často poučení v historii velmi dávné. Tak „Horáti a Kuriáti“ sverázně používají postupů starého divadla čínského a japonského. Upozorňují nás na to nejen převzaté vnější prostředky — praporky, jejichž počet značí sílu vojska, představovanou sólovým hercem; orientální provenience je také neutrální scénický prostor, kde se toliko půdorysně a hercovým náznakem má vytvářet dekorace, nezbytně nutná pro pochopení akce; rovněž nepsychologické pojetí dramatické postavy, která nejedná, ale spíš popisuje svá jednání; konečně rozvržení hry na jasně ohraničené části, výstupy. Poněvadž se při předvádění nedá předpokládat pantomimická a akrobatická schopnost aktéra (v čínském divadle obvyklá) a samozřejmě i pro vyslovení záměru hry, zesiluje Brecht textovou složku. Ale ani střídání sóla se sbory není tradicí orientálního divadla cizí.

Sotva však můžeme čínský vliv u Brechta omezit na vliv divadelních postupů. Co chvíli totiž narážíme na zřetelné styky Brechtova myšlení s rozsáhlou oblastí čínské vzdělanosti a jejích tradic. Historicky zakořeněná spojitost filosofa

ne s teologem, ale se státníkem, rádcem a vychovatelem; snaha čínské filosofie ne řešit záhady před počátkem bytí a za jeho koncem, ale provázet člověka pozemským světem a pomáhat mu harmonicky pořádat jeho vztahy; moudrost s výjimečným porozuměním hodnotě nenápadného, ale vytrvalého, pozvolného, ale účinného, jak ji známe z Lao-Tse; zřetele taktické, at už jsou vyvozeny z řemesla válečnického jako u Mistra Suna nebo mají obecnější platnost; konečně i sklon ke gnómě, mudrosloví, zhutňujícímu aforismu — to všechno musilo na Brechta působit a podněcovat ho k přehodnocení. Nemůžeme tu samozřejmě udělat víc než jenom pokusně nadhodit téma, které vyžaduje samostatného studia. Avšak spojitost „obsahových“ impulsů s impulsy „formálními“ je zřejmá a Brechtův zájem o celou tuto oblast trvá i v dalších letech. Projevuje se náměty, překlady čínských básníků, zřetelným vlivem klasicky čínské konciznosti na krystalickou hutnost a prostotu veršů z exilu i z posledního období; nacházíme jej ve volbě divadelních látek (Kavkazský křídový kruh, Dobrý člověk ze Sečuanu) i v prosté dramaturgické orientaci divadla. Tak po roce 1948 uvedl Brecht v Berliner Ensemblu přepracovanou hru tří čínských autorů „Proso pro Osmou“. Tato aktová agitka zpracovává jednu ze stovek dnes už legendárních epizod z osvobozovacích bojů čínského lidu. Její prostý, ale dobře konstruovaný příběh jako by nově a s novým cílem oživil mnoho z prastaré čínské moudrosti. „Proso pro Osmou“ je hra protiromantická: nevítězí v ní jenom mužnost a prudká síla, ale i trpělivost, čekající na svůj okamžik, inteligence, která dovede využít vlastních nedostatků, z nepřítelů učiní svého dodavatele zbraní a potře její jeho vlastní převahou.

*

Lukullův výslech je ovšem skladebně odlišný od předešlé hry. Rozhlasovost zřejmě intenzivně

DOSLOV

a zvláštním způsobem podporuje epizující tendenci Brechtovy dramatiky, zejména její snahu popisovat: dovoluje užít v plné míře vypravěče, který posluchačův pohled určí daleko autoritativněji, než by mohl předvedený obraz. Proti strohým „Horátům a Kuriátům“, jejichž úderný rytmus směřuje bez oklik a bez ornamentů k myšlence, je verš Lukullův mnohotvárný, jeho dikce a instrumentace jsou bohaté a nezřikají se líčení barvitých podrobností a sugesce jemných záchvěvů atmosféry.

Idea hry je ovšem jednoznačná. Jestliže jsme v „Horátech a Kuriátech“ Brechtovo protiromantické a protititánské stanovisko ze hry vyvozovali, zde je podáno vysloveně, tváří v tvář titanismu barbarsky hýřivému, a samo přímo otevírá zorný úhel, jímž dramatik hledí na skutečnost, slovy Tolstého zdola, očima stamiliónů. Podobně jako v básni „Otázky pracujících“, i tu je imperátor konfrontován s anonymním zákulisím své kariéry, s prostým člověkem, který se v „záhrobí“ mění ve vladařova zkoumatele a soudce.

Typicky brechtovské jsou tu dva momenty, které současně tvoří dvojí pointu kusu. Vítězné bitvy, podmaněné země a ukořistěná bohatství nemluví ve prospěch Lukullův, neboť přinesly člověku zlo a utrpení a smrt. Na miskou zásluh dobyvatele světa padne jedině: plodná a vytrvalá odrůda třešňového stromu, který Lukullus přivezl z jedné z výprav; Brechtův čtenář se rázem rozpomene na motiv stromu, který se často objevuje v Brechtově poezii jako symbol nezníčitelnosti a věčnosti prostého bytí. V „Lukullovi“ pak zřetelně navozuje tradiční téma nejnepatrnějšího dobrého skutku, který před milosrdenstvím božského soudce stačí vyvážit zlo ostatních hříchů a rozhodne pro spásu smrtelníka. Je to téma evangelické, novozákonní; v jiné podobě se objevuje jako téma nápravy a účinné lítosti, která, ač pozdní, smaže předešlé viny: tak je známe v „Jedermannovi“, zaktualizovaném v moderní německé literatuře úpravou Hoffmannsthalovou.

Brechtova hra — podobně jako později kronika o Galileovi nebo podobnosti křídového kruhu — tradiční řešení odmítá. Navozenou pointu okamžitě ruší a vytváří tak pointu novou, či chcete-li, příběh narovná a uzavře bez pointy: Třešňový strom nestačí vykoupit Lukullovu zločinnost a imperátor navzdory jednomu dobrému skutku je zatracen, totiž uvržen dějinnou spravedlností do nicoty.

Důsledné domyšlení problému je tedy postaveno nad literární efekt a překvapivost závěru je založena jeho nepřekvapivostí a nečekanou a neliterární samozřejmostí. Rozboření legendy je dvojnásob účinné proto, že se Brecht přes starověký kolorit příběhu přímo či v náznacích neustále dotýká křesťanských látek a věroučných prvků, od celkového námětu soudí až po sugestivně vypracovaný detail vstupu osamocené Lukulla do „úzké brány“ podsvětí.

*

Pušky paní Carrarové jsou dramatem z druhého ohniska fašismu, které vzplanulo ve Španělsku. Je to dílo jednoznačně politického divadla. Hlavní postava se částečně stýká svým stanoviskem s pozdější matkou Kuráží. Matka Kuráž ovšem je pro válku, protože na ní vydělává; ale i ona se snaží zachovat si vnitřní neutralitu, o kterou usiluje španělská rybářská žena, oddělit to, co si myslí, od toho, co dělá. Neutrální stanovisko paní Carrarové je naproti tomu plodem čistého idealismu a mateřské lásky; je subjektivně mravné. Ale je naivní, a právě na ně je zaměřen reflektor dramatu, aby apolitičnost a nestrannost odhalil nejen jako absurdní, ale i záškodnickou, byť nevědomě. Za rychle rozptýlenou iluzí vidíme celou politiku nevměšování, která byla přímou i nepřímou podporou Francova útoku.

Také tato hra je určena dělnickým amatérským souborům. Z jednoho hlediska však tvoří zají-

mavou výjimku v Brechtově tvorbě. Autor sám ji považuje za produkt aristotelovské, totiž vcitující se dramaturgie: namísto objasňujících epických postupů užívá silně emoce a celou výstavbou strhuje pozornost k jedinečnému a tragickému osudu ústřední figury, s kterou se divák ztotožňuje a jejíž vývoj mu dává jasnou direktivu. Nezdá se, že by Brecht k aristotelovskému pojetí vedl jenom námět či myšlenka, převzatá od Synga; mnohem spíš to bylo poslání hry. „Pušky paní Carrarové“ jsou agitačním dramatem v přesném smyslu slova. V situaci, kdy byla aktovka napsána, nešlo už jen o uvědomování a výchovu, ale o mobilizující agitaci; ne už jenom o přímou divadelní akci, ale o akci přímou a rychlou.

Dnes však už je zřejmé, že se „Pušky paní Carrarové“ po splnění bezprostředního úkolu ani politicky, ani umělecky nevyčerpaly. Hra žije dál.

*

Čtyřicet scénami hry *Strach a bída Třetí říše* se dotýkáme onoho typu dramatu, které je více opřeno o dokumentaristickou tendenci Brechtova díla a směřuje ne k parabolě, ale k dramatické kronice. Dokumentarismus není ovšem protichůdnou tendencí, spíše jen odlišným řešením téhož problému.

Montáž „Strach a bída Třetí říše“, napsaná „podle zpráv očitých svědků a noticek z novin“, jako by se zrodila opravdu z letmých, často jen ve spěchu načrtnutých poznámek v zápisníku bystrého pozorovatele. Má na první pohled svěžest dokladu, pohotovost a drsnost ruční filmové kamery, která natáčela nenaaranžované události „nestřežené“, jak tomu chtěla první škola sovětských dokumentaristů. Začneme-li však dílo podrobněji studovat, vidíme, že se zdaleka nespokojuje faktografickým záznamem, v němž by jistě nebylo nouze o doklady výmluvné nahodilými a drastickými detaily. Jako filmová doku-

mentaristé zpracovávali syrový materiál mistrovským stříhem a montáží nebo jako spoluvůrce fotomontáže Heartfield používal novinářské fotografie jenom jako grafického materiálu nebo polotovaru, tak i Brecht doveze se „zprávami očitých svědků“ a s „notickami z novin“ operovat. Na nejmenší ploše výstupů se uplatňuje důmyslný duch konstrukční a kombinační, který se probíjí z povrchu reality k politické a společenské situaci Německa na počátku nacistického panství. Naléhavě klade otázku po silách a příčinách sil, které podpořily tak naprostou vládu násilí. A titul hry sám dává sumární odpověď: strach a bída byly těmito silami. Celá hra pak, obrazně komponovaná jako tragickoironická přehlídka všech, kdo se dali naverbovat do pancéřového vozu, symbolu zbesílelého vandalství, jehož poslední kořistí byla vlastní záhuba, ukazuje strach a bídu v nejrůznějších polohách a ve všech společenských vrstvách. V duchu velké německé literatury odhaluje Brecht zdroje a rezervy fašismu v maloměstství, oportunismu, sobectví, subordinované spokojenosti s poměry. „Lidé lpěli pevně na zajištěné, klidné, nepolitické existenci a zůstávali osobně slušní; pokoušeli se takto zastřít svou nicotnou nahotu, šroubovali přitom granáty, vyučovali rasovým teoriím, které sloužily přípravě genocidií, a zavírali oči před faktem, že strach neustále zvětšuje bídu a bída strach,“ píše H. Kautman v doslovu k německému vydání. Základním rysem hry je opět analýza, která činí hlavním hrdinou nikoliv člověka jedince, ale prudce se proměňující vztahy mezi lidmi. I tu zůstává Brecht na půdě ryze epického divadla. Podmínky, okolí, prostředí, v němž člověk žije, vysunuje do popředí a jeho vlastní protikladnou a široce se větvící dynamiku činí základem dramatické stavby. Úryvkovitá skladba pak dovoľuje vybrat klíčové a rozhodující situace, totiž ty, v nichž společenský a politický motor historie pracoval na plné obrátky a zvláště viditelně.

DOSLOV

Nejsou to ovšem zevně velké události — ačkoliv hra má přesnou historickou kostru od roku 1933 po anšlus Rakouska — ale typické okamžiky vsakování a vstřebávání nacistické ideologie do vědomí a konání lidí všech vrstev. Brecht „Strachu a bídy Třetí říše“ je vášnivě zaujatý a přitom chirurgicky chladnokrevný. Jeho hra tak dostává polemičké ostří, bije svou diagnózou na poplach a vypovídá válku všemu, o čem pojednává.

Přes námětovou odlišnost, a ne tedy na první pohled, je cesta od „Strachu a bídy“ k dramatu *Matka Kuráž* souvislá a srozumitelná: obě hry jsou kronikami. Široké záběry „Matky Kuráže“ ovšem poutá jednota titulní postavy a její příběh. Brecht se poučil na alžbětinském historickém dramatu, o jehož inovaci se pokusil s Feuchtwangerem už roku 1924 adaptací Marlowova Eduarda II. Tehdejší úprava byla ovšem spíš formální etudou než aktem přehodnocujícího vztahu k dílu jako celku. Epizující ráz anglické kompozice, její dějový kontrast, rozvětvená kolize a schopnost uvádět do dramatu konflikty nejen v uzlových bodech, ale v celých komplexech, časová a prostorová průzračnost scény — to všechno vyhovovalo nejen Brechtovi, ale celé avantgardě, která se ve snaze zachytit na jevišti složitou sociální přítomnost cítila stísněna „aristotelovskými“ principy, zejména v podobě pozdně psychologického dramatu.

Také „Matka Kuráž“ je osnována tak, aby soustředila pozornost diváka nikoliv na jedinečnou psychologii hlavní figury, ale na společenské procesy, které figura svým jednáním odhaluje. Avšak na rozdíl od geometrického sociologismu některých starších her není tu člověk toliko trpným médiem, na kterém se demonstruje absolutně a mechanicky pojatý společenský proces.

V „Matce Kuráži“ dospívá Brecht k vytvoření velkého a typicky svého dramatického charakteru. Zdá se, že v tomto smyslu zůstane Matka Kuráž jako drama i jako postava klasickým dílem Bertolta Brechta, a přes silnou univerzálnost v obou významech, domnívám se, i jeho dílem nejryzeji německým.

Mluví pro to hned několik důvodů. Je zřejmé, že vypracováním charakteru a celou fabulí je Brechtova Kuráž odlišna od Kuráže Grimmelshausenovy. Přece však není bez inspirujícího vlivu tohoto románového vyprávění ze sedmáctého století myslitelná. Vnější shody motivuje vnitřní přibuznost. Povahu Grimmelshausenovy hrdinky, tak trochu čarodějnice a hodně děvky, markytánky, šejdířky a neohroženého vojáka štěstěny navíc, uhnětlá neomalené a bez skrupulí válka, kterou před námi dobrodružství kořistnice, její avantýry, úspěchy i předem zakalkulované ztráty rozvíjí ze široka, drasticky a s věcnou drsností plebejského letopisce. Fakta knihy jsou bezohlednější a více pobuřující než její styl, který jako by všem hrůzám už byl dávno uvykl.

Brecht ovšem Grimmelshausena ani nekopíruje, ani neadaptuje. Strhuje ho spíš prozaikovo řešení látky, ne nepodobné řešení pikareskních románů, které ostatně vyrůstají rovněž z rozpadu společenské soustavy a jejichž ústřední vyprávěcí postava je schopna podat svým pestrým životem a mnohostrannou účastí ve světě průřez jeho vrstvami. Brechtův vztah k dědictví minulosti není tedy všeobecný, ale s jistotou se orientuje na hodnoty, které pomohou dnešnímu autorovi vyslovit jeho téma a jeho myšlenku s větší hloubkou a důsazností. Brechtova Kuráž neopouští v ničem čas třicetileté války, a přesto byla a je dramatem současným. Historicky opřeno o nezajizvenou tradici, promlouvá toto dílo k dnešku z dálky, jakoby od pradávna, a překonávajíc tak meze aktuálnosti publicistického druhu, není už jen odrazem okamžité situace,

ale stává se souhrnem nadosobních zkušeností, jaké je schopen vložit do díla vyzrálý a s kulturou své země spojený umělec, když tvoří postavy syntetické a neodvolatelné, národní a současně obecné.

Je dále příznačné, a nikoliv tedy nahodilé, že Brechtova kronika je napsána principem odysseovským: tak jako v Donu Quijotovi, Pickwickovcích, Hucku Finnovi, Švejkovi nebo Hroznech hněvu — abychom jmenovali odlehle příklady z prózy — vzniká děj Matky Kuráže cestováním. Cestovní schéma se objevuje u Brechta pravidelně a většinou bývá přímo či nepřímo spjato s dobrodružstvím válečným: Kragler z „Bubnů v noci“ se vrací jako nezvěstný z války a je stržen vírem revoluce; Gay z komedie „Muž je muž“ je do války vtažen, Gruše „v Křídovém kruhu“ před válkou prchá. Válečná pouť — tolikrát osudová pouť Německa — dává Brechtovu realismu osobitou pečeť plebejské hrubozrnnosti, která je nicméně prosta vulgárního naturalismu: naopak z ní vzniká i mimo oblast verše typická Brechtova poetičnost, zdánlivě necitová, ale spíše s citem trpkým a zatajeným. Je-li tu na jedné straně opodstatněn vliv grimmelshausenovský, pochopíme také, jak mocným podnětem byl pro Brechta Villon, jehož poezie čelí rozvratu, který si co do krutosti lidských vztahů a poměrů s nemilosrdností třicetileté války asi mnoho nezadal.

Brechtovo stanovisko je vždycky protimilitaristické, vedené perspektivou člověka společensky i duševně svobodného. Avšak Brechtův prožitek světa je pln chlapské sympatie k jsoucí bídě, k obyčejným vojákům, dobrodruhům, pouličním holkám a k lidskému jádru v lumpech a zlodějích; touto náklonností vzniká ona zvláštní, cynická, sentimentální i opravdovým děsem naplněná poezie šibenic, tragikomických smrtí a mordů s přestávkami pro lásku či lásek s přestávkou pro mord, poezie věčného provizoria, které má svou polohu rvácký hazardní i nostalgický.

CA

gickou, obhrouble smyslnou i něžně soucítící. Je-li tedy Písní o velké kapitulaci matka Kuráž odsouzena, je jí nejprve s porozuměním prožita. Villonovská lítost nad loňskými sněhy má sama u Brechta dvě polohy: přesvědčuje o pomíjivosti všeho a — za druhé — přesvědčuje o pomíjivosti všeho proto, aby načerpala víru v možnou změnu všeho. A tak zcela právem se ocitá v „Matce Kuráži“ Píseň o Šalamounovi, původně umístěná v „Zebrácké opeře“, která villonovskou ražbu prozrazuje nejen celkem, ale takřka výslovnou, i dikční a intonační shodou závěrečného verše „Beneidenswert, der frei davon“ s Villonovým refrémem z Dvojbaldy o lásce: „Bien est eureux qui rien n'y a!“

Posléze — jako další německý rys dramatu — patří matka Kuráž do galerie těch brechtovských postav prostých lidí, kteří „nepochopili“ a nepoučili se — totiž neporozuměli uspořádání světa a svému místu v něm, a kdykoliv proto podlehnou rafinovaně připravovaným iluzím o tom, že je malému člověku dovoleno urvat si podíl na velkých obchodech a nebýt přitom zničen. Stali se červy, kteří přijali rybářovo pozvání na rybolov.

Tu se dotýkáme nejen ústředního Brechtova tématu — vyrostlého z politických zkušeností v Německu — ale i básníkovy názoru na funkci pokrokového divadla ve společnosti. Brecht stojí na stanovisku politického divadla, které má přímo působit na diváka a předělávat ho v duchu revolučního hnutí. Nevěří však na „přímou akci“, pokud se tato akce vyžívá především patetickými úchvaty, rozněcováním diváka. Brechtovi je emotivní působení příliš prchavé a konec konců iluzivní, zejména ve vztahu ke skutečnosti, v jaké do roku 1948 psal a dělal divadlo. Rozhoduje se proto působit nejprve na rozum: divadlo má ne manifestovat, ale analyzovat a nutit k přemýšlení. A s velkým citem pro situaci své doby poznává Brecht starou pravdu o člověku, který se nejlépe učí chybami.

Spor o tuto cestu vyvrcholil právě v „Matce Kuráži“, po jejíž inscenaci se mnozí ptali (tak třeba Friedrich Wolf), může-li hra správně působit, když její hlavní postava zůstane až do konce zaslepena a neukáže divákovi reálné východisko. Brecht odpověděl: „Kuráž... se svými přáteli, hosty a téměř všemi rozpoznává ryze merkantilní podstatu války: právě to ji přitahuje. Věří ve válku až do konce. Nikdy jí nedojde, že člověk musí mít velkou lžici, aby si ve válce mohl nabrat svou porci. Ti, kteří katastrofě přihlížejí, neprávem čekají, že ten, koho katastrofa postihla, se z toho poučí. Pokud zůstávají masy objektem politiky, nemohou vnímat to, co se s nimi děje jako pokus, ale jen jako osud; z katastrofy se poučí právě tak málo, jako se pokusný králik poučí o biologii. Dramatikovi nezáleží na tom, aby učinil Kuráž v závěru vidoucí; ...záleží mu na tom, aby viděl divák.“

Tento názor snese nejjší aplikace na celou Brechtovu tvorbu a odhalí potom základní básníkovu metodu. Analýza v „Matce Kuráži“ i v jiných dílech — dokonce někde i v didaktických hrách — je provedena s jistou „neúplností“, která vnímajícího donucuje „chybějící“ část, totiž závěr a řešení, samostatně doplnit. (Výslovně se o této „neúplnosti“ mluví v závěru Dobrého člověka ze Sečuanu.) Zajímavě se neúplnost projevuje ve výstavbě dramatických postav, které se pro nevyřešenou protikladnost obvykle říká výstavba „nep psychologická“; tak patriarchálně počestný Callas přijímá docela samozřejmě prostituci své dcery; lidsky nikoliv zruďná Kuráž odmítne obětovat košile na obvazy raněným; kuchař nabízí Kuráži společenství v hospodě a upřímně nechápe, proč Kuráž nechce opustit zmrzačenou dceru, když hospoda tři krky neuživí; Galileo okamžitě přestane vyučovat nadaného Andreu a přijme zámožného snoba, protože ten platí. Všechny tyto rozpory jsou podány bez obvyklé vysvětlující motivace, bez „psychologických“ pře-

chodů; jsou jakoby neomluveny a tváří se přitom samozřejmě. Čím „nestoudnější“ je pak tato samozřejmost, tím zřetelněji poukazuje na příčiny rozporů, které jsou mimo postavy, ne v nich. Vývojový skok (na rozdíl od psychologicky plynulého přechodu) se nejprve nelibě dotkne morálního přesvědčení diváka, vzápětí dokáže, že si postava morálnost nemůže dovolit (Galileo musí vydělávat) a posléze odkryje společenskou příčinu nepřírozeného stavu.

*

Drama, jehož postava ukazuje „mimo sebe“, nemá ovšem lidskou vinu omlouvat, nýbrž hledat jejího nejzazšího původce. Problém osobní odpovědnosti jedince vůči celku — moment rozhodování k tomu či onomu činu, poměr prospěchu vlastního a prospěchu všech, zásluha či zrada, strach a jeho ovládnutí — to všechno takové drama jistě zahrnout nemůže, zejména schematické drama, v němž člověk nejedná, ale spíše je objektem jednání. Je zajímavé, že se problematika společenské odpovědnosti u Brechta explicitně objevuje až v okamžiku, kdy jeho dramatika dozrává velkými lidskými typy, časově na prahu války a za války.

Kdo nepoznal pravdu, praví se ve hře *Život Galileiho*, je hlupák; ale kdo ji poznal a zatajil ji, stává se zločincem. Kronika o Galileovi byla vypracována ve třech verzích. První napsal Brecht roku 1938 v Dánsku; druhou v Americe v letech 1945 a 1946 anglicky ve spolupráci s hercem Charlesem Laughtonem a pro něj; poslední, třetí verze vycházela z textu uveřejněného roku 1955 v Berlíně a byla uzavřena na divadelních zkouškách o rok později. Jestliže byl Galilei prvé verze zdravě lstivý učenec, který odvolal jen proto, aby mohl dál bádát a pod dohledem inkvizice tajně dopravovat nové rukopisy do zahraničí, přesouvá se důraz druhé a třetí verze na opačnou stranu: Galilei odvolal ze

strachu, pracuje sice dál, protože nemůže vzdorovat pudu poznání, ale jeho vědecké dílo nevyvažuje a není s to omluvit jeho společenské selhání. Galilei je souzen — a soudí sám sebe — protože nevytrval na straně vědecké pravdy v okamžiku, kdy tato pravda přerostla akademickou oblast a mohla se stát, kdyby byla bývala podepřena příkladem muže, rozhodující silou sociální revoluce. To je smysl 14. scény. Brecht ho podtrhl úpravou, která tuto scénu pro berlínské představení učinila scénou poslední, namísto původně závěrečného obrazu patnáctého. Galilei je tedy už variacemi postava složitá, podléhající proměnám autorových sympatií. Zákonitost proměn určuje vyvíjející se a stále ostřeji interpretované téma sociální zodpovědnosti, které ovšem nemohlo vzniknout mimo souvislost s velkými událostmi německé a světové historie: s nacismem a s prvním rozštěpením uranového jádra německými vědci (prvá verze); se svržením atomové pumy na Hirošimu (druhá verze); se zbesilým vývojem atomových, vodíkových, kobaltových bomb a raketových zbraní v posledních letech a s remilitarizací západního Německa.

Brechtův Galilei nemá ovšem toliko význam této závažné aktuality. Organicky souvisí s další typickou linií Brechtova díla právě tak pevně, jako „Matka Kuráž“ souvisela s linií svou. Tato linie se po prvé objevuje už roku 1929 v schematické hře „Let Lindberghových“ jako téma technického a vědeckého optimismu, který překračuje zákony přírody a každým výbojem umenšuje říši barbarství a strachu. Stále zřetelněji se pak tato linie prosazuje jako výraz tvůrčího principu celého Brechtova díla, jeho sokratovství, stále obrozovaného experimentování, neromantického pojetí umělecké tvorby jako pokusného řešení vyvstalých otázek.

„Život Galileiho“ má tedy blízko k Brechtovi jako k umělci a člověku; z jistého hlediska bychom mohli hru interpretovat dokonce jako hru

o Brechtových názorech a uměleckých postupech: tak Galileiho schopnost dívat se na běžné jevy jako na neběžné, a tím odhalit jejich zákonitost, vysvětluje přesně proslulé Brechtovo „zci-zování“. Zcela brechtovské jsou v tomto smyslu desítky přesně formulovaných myšlenek: o pokušení, které vychází z důkazu a kterému nelze odolat; o nespokojenosti, která je hnací silou myšlenky a měla by být odměňována a ne trestána; o pravdě, která je dítětem času, nikoliv autority. Hra je tedy zároveň dramatem poznání, zápolícího se silami, které se poznání musí vzpírat a vzpírají se mu. Tento boj je tu zapsán ne s čítankovou prostoduchostí, ale analyticky, jako proces, který probíhá složitě, v zákrutech, rozmanitých převlecích, protimluvech a nejrůznějšími vrstvami. Brecht vidí příčiny Galileiho zrady, ale neomlouvá ho jimi; obviňuje hrdinu, nevyjímá však jeho vinu ze společenských souvislostí a vědci ponechává všechnu jeho objevitelskou i lidskou velikost. Není to objektivismus, nýbrž komplexní vidění, zvláště průkazné v závěrečných scénách: Ač Galilei právě odvolal a je zahrnut zoufalým opovržením svých spolupracovníků, má jako dramatická postava ještě dostatek síly, aby doslova udeřil do srdce velkého problému — a především problému německého — když na zvolání „Nešťastná země, která nemá hrdinů“ odpoví brechtovským aforismem „Nešťastná země, která hrdiny potřebuje!“

Před touto hrou je třeba kapitulovat s uvažová-

ním, zda je střízlivá či patetická; je obojí, neboť ze střízlivosti pramení patos, tak jako z aktivní skepse odvaha a vůle. Brecht dokázal na nejlepších místech přesvědčivě, že dialog, v němž se utkávají dva světové názory, je v moderním divadle napínavější než dialog, při kterém šermují dva žárliví soupeři — ovšem za předpokladu, že utkání nezůstane jen výměnou názorů, ale stane se obrazem rozhodujících a dalekosáhlých myšlenkových převratů. Příkladem takového dialogu je scéna s malým mnichem, rozmluva zevně lineární a prostá, která zachycuje ten okamžik, kdy člověk, ještě bledý hrůzou, právě se rozhodl vztáhnout ruku po svůdném a zapovězeném jablku poznání. Galilei je hra složitá v záběru vnějších i vnitřních dějů — a zároveň přesná v jejich interpretaci: jednota kroniky je jednotou vrstevnatého útvaru, oč je náročnější, o to víc je působivá. V renesančním příběhu o boji za vědeckou pravdu a jeho nutném sepětí s pravdou společenského vývoje vyslovuje Brecht jednu z rozhodujících otázek dvacátého věku a současně jí dává určitou odpověď. Aktualita hry je přímo palčivá v okamžiku, kdy se problém společenské odpovědnosti vědecké a technické tvorby posunul až na hranice „osudovosti“ a může spolurozhodovat nejen o uspořádání lidských vztahů, ale o trvání lidské existence vůbec.

JAN GROSSMAN

EDIČNÍ POZNÁMKA

Z věcných údajů považujeme v tomto vydání za nejdůležitější toliko základní informace: především dobu napsání hry, její prvé uvedení i první publikaci tiskem. Z objektivních důvodů — Brechtova emigrace z hitlerovského Německa, cenzurní, provozovatelské a nakladatelské potíže za druhé světové války i před ní — uplynou často mezi vznikem díla a jeho zveřejněním dlouhá léta.

Kulatolebí a Špičatolebí. Hra vznikla v letech 1932—34, byla tedy v prvé verzi započata ještě před Brechtovou emigrací. Tiskem měla nejprve vyjít r. 1933 jako 8. sešit Brechtových Pokusů (Versuche), vydání však bylo zmařeno Hitlerovým nástupem k moci: svazek zůstal v korektuře. Po prvé hra vyšla v moskevském časopise Das Internationale Theater roku 1936, potom roku 1938 v druhém svazku Brechtových spisů (B. B., Gesammelte Werke II, Malik, London). Pro nás je zajímavé, že tyto spisy byly tištěny v Československu. Byly plánovány do čtyř svazků, vydání 3. a 4. dílu rovněž znemožnila okupace Československa nacisty. Po prvé byla hra provedena 1936 v Kodani.

Horáti a Kuriáti. Hra vznikla roku 1934, vyšla po prvé v Gesammelte Werke II, Malik, London 1938.

Strach a bída třetí Tříše. Hra byla dokončena 1938. Po různých časopiseckých otiscích jednotlivých obrazů vyšlo nejprve 13 scén této montáže roku 1941 v Měždunarodnoj Knige v Moskvě. Roku 1945 vyšlo 24 scén v nakladatelství Aurora v New Yorku. Český překlad, který zařazujeme, vyšel po prvé v Orbisu roku 1958. Hra byla provedena (v různých úpravách a různě zkrácena) v Paříži (1938), v New Yorku (1945) a roku 1948 v Deutsches Theater v Berlíně. Brechtovo divadlo Berliner Ensemble ji zařadilo do

repertoáru až roku 1957 jako studijní představení, které režírovali Brechtovi žáci a spolupracovníci. Byla to prvá hra, kterou divadlo studovalo po Brechtově smrti.

Pušky paní Carrarové. Hra vznikla roku 1937. Tiskem vyšla téhož roku jako separátní tisk druhého svazku Brechtových spisů (B. B., Gesammelte Werke II, Malik, London 1938). Byla vydána rovněž jako Modellausgabe, t. j. v publikaci, kde byl k vlastnímu textu připojen jakýsi inscenační vzor a návod v podobě rozboru postav a situací, režijních poznámek, fotograficky zachycené mizánscény atd. (Vydal VEB, Verlag der Kunst, Drážďany 1952). Pušky paní Carrarové byly po prvé provedeny 1937 v Paříži německou hereckou skupinou, v jejímž čele stála Brechtova žena Helena Weiglová. Hra byla před válkou přeložena do češtiny a hrána často ochotnickými soubory. Profesionálně ji poprvé inscenovalo Armádní umělecké divadlo v Praze roku 1955 společně s další hrou repertoáru Brechtova divadla, čínskou aktovkou Proso pro Osmou. Představení mělo název „Jedinou řečí“.

Matka Kuráž. Hra byla napsána v prvé verzi 1939. Vyšla tiskem nejprve v nakladatelství Suhrkamp (1939), potom v nakladatelství Aufbau, pokaždé jako 9. sešit Pokusů (Versuche 9). Byl to první svazek, kterým byla tato Brechtova sbírka, přerušovaná hitlerovci, po válce opět obnovena. Český překlad, který otiskujeme, vyšel po prvé v Orbisu 1957. Hra byla prvně uvedena 1941 v Curychu. Česky ji po prvé nastudovalo Divadlo S. K. Neumanna v Praze 1957.

Lukullův výslech. Hra vznikla jako rozhlasová činohra roku 1939. Vyšla roku 1951 v Berlíně samostatně, současně pak v 11. sešitu Pokusů (Brecht, Versuche 11, nakladatelství Suhrkamp i Aufbau). Roku 1943 vyšla v anglickém překladu v New Directions v New Yorku. Hra se stala podkladem opery Paula Dessaua, která byla 1951 provedena v Berlíně.

Život Galileiho. Hra vznikla v prvé verzi 1938—39.

Tiskem vyšla až její verze třetí a konečná roku 1955 v Pokusech (Versuche 14, nakladatelství Suhrkamp i Aufbau). Český překlad, který otiskujeme, vyšel po prvé ve Světové literatuře 1. 1957. Poprvé byla hra uvedena (1. verze) 1943 v Curychu. V druhé verzi, na jejímž vypracování se podílel představitel hlavní role Charles Laughton, byla uvedena 1947 v Beverly Hills

v Kalifornii a o rok později v New Yorku. Poslední verzi nastudoval Berliner Ensemble 1956. Brecht ještě řídil počáteční zkoušky, premiéry se však nedožil. Režii dokončil druhý režisér a Brechtův spolupracovník Erich Engel. Český hru uvedlo poprvé Státní divadlo v Brně roku 1957.

J. G.

EDIČNÍ POZNÁMKA

OBSAH

KULATOLEBÍ A ŠPIČATOLEBÍ (1932–1934)	5
HORÁTI A KURIÁTI (1934)	73
STRACH A BÍDA TŘETÍ ŘÍŠE (1935–1938)	87
PUŠKY PANÍ CARRAROVÉ (1937)	141
MATKA KURÁŽ A JEJÍ DĚTI (1939)	159
LUKULLŮV VÝSLECH (1939)	207
ŽIVOT GALILEIHO (1938–1939)	225
DOSLOV	289
EDIČNÍ POZNÁMKA	299

BERTOLT BRECHT

SPISY

DIVADELNÍ HRY 2

SVAZEK 2

ŘÍDÍ LUDVÍK KUNDERA

RUDOLF VÁPENÍK

A JAN GROSSMAN

Z německých originálů Die Rundköpfe und die Spitzköpfe, Die Horatier und die Kuriatier, Furcht und Elend des III. Reiches, Die Gewehre der Frau Carrar, Mutter Courage und ihre Kinder, Das Verhör des Lukullus, Leben des Galilei (Brecht Stücke, 5., 6., 7. a 8. svazek, Aufbau Verlag Berlin 1957) přeložili Jarmila Haasová-Nečasová (Pušky paní Carrarové), Ludvík Kundera (Kulatolebé a špičatolebé, Horáty a Kuriáty, Lukullův výslech a verše do všech her) a Rudolf Vápeník (Strach a bídu Třetí říše, Matku Kuráž a její děti a Život Galileiho). Doslov a ediční poznámku napsal Jan Grossman. Obálku a vazbu navrhl a graficky upravil Václav Bláha.

Vydalo Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, n. p., jako svou 1.070. publikaci v redakci krásné literatury. Praha 1959. Odpovědná redaktorka Helena Kubová. Z nové sazby písmem borgis Baskerville vytisklo Rudé právo, tiskárna vydavatelství ÚV KSČ, Praha 3 – Formát papíru 84×108 cm – 27,07 autorských archů, (25,01 text, 2,06 fotografické přílohy), 27,42 vydavatelství archů D 597 760 – Náklad 2000 výtisků – Them. skup. 13/8 Vydání v SNKLHU první – Cena brož. 22,60 Kčs, váz. 27 Kčs – 56/VIII–2.