

**ERWIN PISCATOR**  
**POLITICKÉ**  
**DIVADLO**

NAKLADATELSTVÍ SVOBODA PRAHA

POLITICKÉ  
DIVADLO

## PŘEDMLUVA

Je vlastně zbytečné uvádět knihu vysvětlováním, k čemu slouží. Přesto cítím povinnost napsat na začátku pár řádků, a to z osobního důvodu. V této knize se velmi často objeví moje jméno. Často ve spojení s přívlastky odsuzujícími a kárajícími, častěji však s přívlastky chvály (zčásti přehnané). Nechtěl bych vzbudit dojem, že jsem psal svou knihu, abych uspokojil vlastní ješitnost. Budu samozřejmě rád, jako konečně každý, když moje práce zapůsobí, a dvojnásobně budu rád, když zapůsobí kladně. Ale na prvním místě stojí u mě sama věc. Plných deset let se pokouším, i když brzděn mnoha omyly, nedorozuměními a nedokonalostmi, působit určitým směrem. Zdálo se mi, že je načase zachytit vznik a vývoj tohoto hnutí, shromáždit a zhodnotit milníky tuto cestu ohraničující dříve, než se rozpadnou v sutině let. Tisněn denní prací a přípravou nového divadla nemohl jsem během několika měsíců udělat víc než volně spojit data, zkušenosti a poznatky. A proto také nevzniklo velké souhrnné dílo, jak jsem si na začátku psaní představoval.

Přece ale doufám, že z bohatství předloženého materiálu je možno pro dramaturgii této doby získat důležité prvky. Právě divadlo, nejpomíjivější ze všech umění, které po sobě nezanechává nic než pár nevýstižných fotografií a nespolehlivou vzpomínku, je, chce-li mít historický význam a dále se rozvíjet, víc než kterékoliv jiné umění závislé na slovní fixaci.

Proto si zaslouží být uchovány nejen historický výklad všech faktorů a událostí, ale i teoretické poznatky o nich získané. Oproti naprosté bezplánovitosti, eklekticismu, všeobecné nejistotě, které dnes v divadelní tvorbě převažují, je více než kdykoli jindy nutné držet se jednoznačně principiální linie, distancovat se od konjunkturalistů a nesrozumitelné interpretace, jasně vyloupnout jádro našeho hnutí a terminologicky je vyznačit. A konečně jsem považoval za nutné ukázat na úzké spojení mezi naší prací a převratným společenským procesem, který probíhá v Evropě a zvláště v Německu již deset let se stále rostoucí intenzitou. To, co se objevilo v divadle, se nezrodilo a neutvářelo náhodně, ale bylo samozřejmě a logicky ovlivněno bojem vycházejícím ze sociálních a ekonomických kořenů naší doby. Chce-li se divadlo zase někdy vrátit ke své úloze, chce-li být kulturním centrem, krystalizačním centrem, živým faktorem lidské společnosti hodné toho jména, potom bude muset nutně jít ruku v ruce s obecným historickým vývojem po cestě, jejíž zastavení jsou zde vyznačena poprvé.

Práce na této knize je kolektivní prací. Základ tvořily záznamy dramaturgického oddělení Piscatorova divadla, které vedli Gasbarra a Leo

Lania. Myšlenky vznikaly při vzájemné spolupráci, bylo je třeba jen zformulovat. Teorie mohla vzniknout jen z praktické práce. Proto děkuji všem jmenovaným i nejménovaným, kteří se na této knize podíleli. Přes oběti a zklamání nám dávala naše práce, která ještě dnes nalézá svou inspirační bázi v útlaku, nouzi a lidské bídě, vždy znovu odvahu a uspokojení, neboť v podstatě vyvěrá z optimistického pojetí života z víry ve vývoj.

Berlín v červenci 1929

Erwin Piscator

## PŘEDMLUVA K SLOVENSKÉMU VYDÁNÍ\* „POLITICKÉHO DIVADLA“

Tato kniha byla napsána a uveřejněna v roce 1929:

V době největšího neklidu ve všech oblastech lidského života. V době rozervané a rozdírané nejdrastičtějšími politickými, sociálními a duchovními protiklady. V době, kdy každý, kdo neměl na zřeteli jen své soukromé zájmy, se nutně cítil zavázán zaujmout zásadní stanovisko, odpovědné rozhodnutí.

V roce 1929 bylo již jasné, že velká část Němců se z první války vůbec nepoučila. Nacionální velikášství — jedna z hlavních příčin této války — se opět znepokojivě šířilo a našlo svou politickou formulaci především v nacionálním socialismu. Jaký chaos nastane, uchopí-li se někdy toto „hnutí“ moci, o tom nemohl pochybovat nikdo, kdo četl Hitlerův „Mein Kampf“. Kolik však asi lidí četlo tuto křeč? (slovní hříčka Kampf — Krampf = křeč, poz. překl.) Bylo jich skutečně tak málo, jak se v Německu tvrdilo po roce 1945? Myslím, že nebylo málo takových Němců, kteří si tento chaos přáli, a proto chtěli Hitlera, a Hitlera chtěli vlastně i ti, kteří ho dost důrazně neodmítali.

V každém případě rozložení front bylo v roce 1929 již jasné. Pohled na ulici rozbouřenou nacistickým terorem to dostatečně dokazoval.

6. září 1929 jsem otevřel druhou Piscatorovu scénu na Nollendorfském náměstí v Berlíně „Kupcem berlínským“ od Waltera Mehringa, hrou, která odhalovala nejen osudové pozadí inflace, ale — na příkladu osudu židovského (!) jedince — líčila vizionářsky katastrofu, do níž se musel vmanipulovat každý, kdo se pustil do politických nebo hospodářských spekulací s fašismem jakéhokoliv zabarvení. Myšlenka jednotné antifašistické fronty všech pracujících, kterou 24. srpna 1930 proklamoval Ernst Thälmann ve svém „Programu národního a sociálního osvobození německého lidu“, byla právě základní myšlenkou textu a inscenace „Kupce berlínského“.

A skutečně, reakcí na toto představení byl vznik jakési jednotné fronty. Jenomže: proti Mehringovi a proti mně. Tisk od krajní pravice až po poloviční levici štěkal jednotně do celého světa buď svou zuřivost, nebo svou nic netušící nevědomost: Mehringova hra byla solí do otevřené rány...

A výsledek: jednotná fronta bojkotu proti nám. Manfred Georg tehdy napsal: „Kdyby existovala nějaká cena za nepopulárnost, mohla by teď být udělena.“ Z toho plyne poučení: kdo chce ztratit svou oblibu u lidu,

\* Ve slovenském vydání Politického divadla (1962) není uveřejněna. Poprvé otištěna ve 2. dílu Piscatorových „Spisů“ (Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, Berlin 1968). R.

ten ať řekne lidu pravdu. Tedy: Piscatorova druhá scéna sotva byla otevřena, hned zase musela své brány zavřít.

Tato kniha vznikla během horečných zkoušek na „Kupce berlínského“. Měla ještě více upřesnit názorový boj, který jsme vedli z jeviště. Neboť onen divadelní styl, který jsme používali k uměleckému ztvárnění našeho revolučního obrazu světa, styl epický, tj. styl politický, narážel tehdy stále na velmi široké nepochopení a neporozumění. Oficiální estetika byla neschopná a také neochotná tento styl správně pochopit. Při každém našem představení se prokázalo, jak bezradně stojí kritika před prostředky, kterých jsme používali, abychom ze skladiště starožitností, v němž se minulý svět pokryl prachem, udělali kovárnu, v níž bychom údery kladiv vykovali náš svět.

Proto v době (1929), kdy umělecký úspěch či neúspěch našeho divadla byl zároveň úspěchem či neúspěchem politických názorů, které jsme zastávali, nemohli jsme chápání obsahu a forem našeho divadla ponechávat už náhodě. Jednoznačné objasnění a výklad základních principů epického, tj. politického divadla byly bezpodmínečně nutné. A proto také vznikla tato kniha. To, že jsme sami se svým divadlem fašismu zabránit nemohli, nám ovšem bylo od samého počátku jasné. Naše divadlo mělo spíše zprostředkovávat poznatky, které — použity v politické práci — by umožnily fašismu zabránit. Nebylo naší vinou, i když to byla příčina naší osobní tragédie, že Německo později dalo přednost iracionální mystice „třetí říše“ před jasnými, precizními poznatky. Ještě v roce 1932 jsem jel do Ruska, abych tam natočil film („Povstání námořníků ze St. Barbary“ podle Anny Seghersové), jehož tématem opět byla idea politické a sociální jednotné fronty. Avšak vzhledem k nešťastným okolnostem byl film hotov až tehdy, kdy již byl dávno zbytečný. Hitler pracoval rychleji...

Dnes se styl epického divadla už dávno prosadil, v neposlední řadě díky činnosti mého přítele Brechta. Měla by snad proto být tato kniha, která ve své době byla spisem bojovým a poznávacím, už jen historickým dokumentem? Určitě je dokumentem, ale stále ještě vysoce aktuálním, jak se mi alespoň zdá. O oprávněnosti epických prostředků dnes již nikdo nepochybuje, ale panuje nevýslovný zmatek v tom, co se má těmito prostředky vyjádřit. Funkční charakter epických prostředků, tj. jejich neoddělitelná vázanost na určitý obsah (určitý obsah, určitá výpověď žádá určité prostředky a ne obráceně!), se dnes téměř všude ztratil. Stojíme tedy vlastně ještě stále ve startovních blocích. Běh zatím nezačal...

Z tohoto pohledu by tato kapitola z německé divadelní historie mohla být zajímavá i pro slovenské čtenáře, neboť to, o čem se v této knize jedná, bylo pokusem odpovědět na onu pro nás stále aktuální otázku, kterou Brecht kdysi formuloval takto: „Jak může být divadlo současně

zábavné i poučné? Jak může být odňato duchovnímu obchodu s omamnými jedy a změnit se z místa iluzí v místo poznání? Jak může nesvobodný, nevědoucí, po svobodě toužící a po poznání dychtící člověk našeho století, ten týraný a heroický, zneužívaný a vynalézavý, proměněný a svět měnící člověk tohoto strašného a velkého století dostat divadlo, které mu pomůže ovládnout sebe i svět?“

1962

Erwin Piscator

- 1923/24 Divadlo Centrál (Central Theater), Berlín
- 1924/27 Lidové divadlo (Volksbühne), Berlín
- 1927/28 Piscatorovo divadlo (Piscator — Bühne), Berlín
- 1929 Piscatorovo divadlo, Berlín, znovuotevření.

## K DĚJINÁM POLITICKÉHO DIVADLA

Politické divadlo, tak jak se zformovalo v mém veškerém podnikání, není ani mým osobním „vynálezem“, ani jen výsledkem sociálních přeměn z roku 1918. Jeho kořeny sahají až na sklonek minulého století. Tehdy vnikají do duchovní situace měšťácké společnosti síly, které vědomě nebo už pouhou svou existencí tuto situaci podstatně mění a částečně ruší. Tyto síly přicházejí ze dvou směrů: z literatury a z proletariátu. V jejich průsečíku vzniká v umění nový pojem: naturalismus, a v divadle nová forma: lidové divadlo (Volksbühne).

Je zajímavé, jak pozdě nalézá organizované dělnictvo pozitivní vztah k divadlu. Využívá všech možností veřejného projevu měšťácké společnosti, tvoří si, i když v poměrně skromném rozsahu, vlastní tisk, vystupuje v parlamentě, proniká do státu. Divadlo nechává bez povšimnutí.

Čím to je? Především intenzita politického a odborového boje váže všechny síly; pro kulturní úkoly, k zařazení kulturních faktorů do boje nezbývá čas. A pak — a to se zdá rozhodující — proletariát sedmdesátých a osmdesátých let je v otázkách umění ještě zcela v zajetí měšťáckých názorů. Prostý člověk důvěřivě vidí v divadle „chrám múz“, do kterého se smí vstoupit jen v božíchodových šatech a v slavnostní duševní náladě. Zdálo by se mu rouháním, kdyby v nádherných sálech z červeného plyše a zlaté štukatury slyšel něco o „ošklivém“ každodenním boji, o mzdách, pracovní době, dividendách a zisku. To bylo věcí novin. V divadle má vládnout cit, duše, nad starostmi všedního dne se má otevřít

pohled do světa krásy, velikosti a pravdy. Divadlo je sváteční umění. Dělník si ho může dovolit jen zřídkka. Už samy ceny berlínských divadel dělají z něho záleži-

Při boji o povolení „Tkalců“ uváděl ředitel Německého divadla L'Arronge jako hlavní argument, že pro vrstvy, na které by Tkalci mohli působit provokativně, jsou ceny lístků v jeho divadle nedostupné.

nost bohatých. Kultura, kulturní vztahy — to je rovnice, která se dá jako všechno v této společnosti vyjádřit nejrychleji a nejjasněji v penězích.

To se rozhodujícím způsobem mění založením „Svobodného lidového divadla“ (Bruno Wille, G. Winkler, Otto Erich Hartleben, Kurt Baake, Franz Mehring, Gustav Landauer atd.). Jeho jednoznačný cíl: dobrá divadelní představení za levné ceny. Ale zároveň kulturní hodnota. „Půl roku po prvních představeních svobodného jeviště (založeného podle vzoru Antoinova Théâtre libre) uveřejnil dr. Bruno Wille v socialistickém orgánu Berliner Volksblatt provolání, v němž vyzýval masu, aby se ve Svobodném lidovém divadle semkly kolem ideje divadla, které už nebude sloužit fádni salónní duchaplnosti a zábavné literatuře, ale umění usilujícímu o opravdovost.“ (S. Nestriepke, Divadlo v proměně doby — „Das Theater im Wandel der Zeiten“.) Ideální program, ale bohužel nejen ideální, ale také idealistický. S novým bojovým heslem „Umění lidu“ nebyla ještě opuštěna duchovní platforma měšťácké společnosti. Umění, tak jak je formulovala měšťácká společnost, zůstává jako pojem v celém rozsahu nedotčeno. Že každý dramatik přinesl své době něco specifického, že se nemůže bez komentáře přenášet z jedné epochy do druhé, tomu se nevěnuje pozornost. Kritérium spočívá ve formálním, ne v problémovém pojetí.

Žádat, aby umění v tomto stadiu bylo považováno za politický faktor a aby umělecké prostředky sloužily hnutí, to by bylo snad předčasné.

Doba ještě nebyla pro to zralá. Bylo by dost svést dohromady dva společenské tak důležité faktory, jako je divadlo a proletariát. Poprvé vystupují proletářské vrstvy jako konzumenti umění, ne již v malých skupinách, individuálně, ale jako semknutá organizovaná masa. Až do svého sloučení měly oba spolky dohromady 80 000 členů, což přesvědčivě dokazovalo, že dělnické masy jsou navzdory teoriím vládnoucích kruhů o „nevzdělané lůze“ schopny vnímat umění.

Založení této organizace je neoddělitelně spjato s literárním směrem, který v devadesátých letech ovládl divadlo v Německu. Není čas k tomu, abychom analyzovali naturalismus a jeho sociální a revoluční prvky. Ale jeho vznik není pochopitelně možno, jak to mnohdy dělají měšťáčtí historikové umění, vysvětlit jednoduše z něho samé-

V protikladu k organizátorům spolku včlenilo berlínské dělnictvo založení divadla do hnutí třídního boje zcela samozřejmě. V novém divadle instinktivně vidělo kulturní baštu svého hnutí, aniž by ovšem z toho vyvodilo důsledky v praxi. Brahm sice psal: „Myšlenka zříditi Svobodné lidové divadlo vyšla od socialistů. Shromáž-

ho, jako literární módní záležitost. Naturalismus sám pochodoval pod zástavou „Pravdu, nic než pravdu!“ Ale co se v tehdejší době nazývalo pravdou? Nic jiného než objevení lidu, čtvrtého stavu pro literaturu. V protikladu ke všem ostatním literárním epochám, ve kterých „lid“ vystupoval jako komická postava (nebo jako v soucitně filantropické hře Kalischer z osmdesátých let, ve které je sentimentálně heroizován typ řemeslníka jako „vzestup snaživého“), či jako u Büchnera jako jednotlivá tragická postava, vystupuje v německém naturalismu na jeviště proletariát poprvé jako třída. („Tkalci“, „Rodina Selickova“, „Hana Jagertová“.)

Ale naturalismus není zdaleka schopen vyjádřit požadavky mas. Naturalismus konstatuje poměry. Obnovuje znovu shodu mezi literaturou a stavem společnosti.

Naturalismus není revoluční, není „marxistický“ v moderním smyslu. Stejně jako jeho velký průkopník Ibsen se naturalismus nikdy nedostal nad kladení otázek. Výbuchy zoufalství nahrazují odpověď. Jedině v epice (Zola) koncipuje obraz společenského řádu, který je povolán nahradit nynější. Je to příliš neskromné, nebo příliš skromné, když v naturalismu vidím jeden z kořenů našeho hnutí v oblasti divadla? Víím, že každá revoluce má sklon vytvářet si předchůdce, že často přeceňuje jednu stránku ve snaze opatřit si tradici a tím duchovní základy. Ale teď se nedebatuje o tom, do jaké míry si díla naturalismu zachovala platnost pro naši dobu, ani o tom, jak rychle a proč musel tento směr zdegenerovat, ale jak působil tehdy. I když sami exponenti naturalismu odmítli jakoukoliv politickou pozici (také v socialistickém táboře se ozvaly hlasy, které upírají, jako např. Mehring, raným dílům jakékoliv skutečné socialistické směřování), naturalismu se to v jeho souhrnu a jako

dění, které se rozhodlo tento plán uskutečnit, bylo socialistické... Druh a význam nového podniku je tím určen.“ (Freie Bühne 6. 8. 1890) Ale vedení spolku ztratilo brzy půdu pod nohama. Zostření tohoto rozporu mezi původním záměrem a praxí vedlo konečně k odštěpení pravého křídla, které se ustavilo opět jako Nové svobodné lidové divadlo (Neue Freie Volksbühne). Oba podniky se roku 1920 na základě smlouvy z r. 1913 opět spojily v Lidové divadlo.

Technická revoluce, která vyšla z Anglie, zahájila sociální proměny. Stroj dobývá Evropu. Odstraňuje dusné komůrky a domácí dělníky a soustřeďuje proletariát do továren a průmyslových kasáren. Vzniká průmyslový proletariát. To od této doby určuje vývoj společnosti a nezůstává bez vlivu na nejspolečenštější umění — na divadlo.

funkce netýká. Po jisté historické období vytvořil z divadla politickou tribunu.\*

Především válka vůbec nedovoluje vystupovat v jakékoliv formě proti státu a společnosti. Ukazuje nám nejen absolutní prázdnotu a bezvýznamnost posledních dvaceti let v uměleckém ohledu, ale odhaluje nám i udivující bezpáteřnost umělecké tvorby. Divadlo se militarizuje. Klasikové jsou objeveni jako sto procentní, vytrvalí bojovníci za konečné vítězství: Shakespeare se stává všenněmckým. Pozdější ředitelé revuí nechávají večer co večer stavět na jevišti „gulášové kanony“ a Walldoffová slibuje každému vojákovi na dovolené všechno, co mu stejně nedá. Polonahé baletky vrtí zaděčky a běží do publika: „Wir halten durch, wir halten durch für Kaiser und für Hindenburg!“ Umění a pseudo-umění prokázaly, že všude, kde je třeba přiznat barvu, nejráději se přiznávají k barvě vládnoucí třídy.

vypracování a zjemnění forem, úpadek duchovního obsahu ve schéma. Protichůdné síly mající ještě kořeny v měšťáckém světě, ale ve své tendenci už směřující za jeho hranice se vyčerpaly ještě dříve, než přešly k rozhodujícímu úderu.

\* O účinku na úřady:

„Samozřejmě takováto hra musí na velkou část obecnstva hlavního města působit v nynějších poměrech jako štvání. Obecnstvo si bude dávat hru líceji oprávněnost vzpoury do souvislosti s přítomností, neboť shledá, že poměry jsou podobné. Bude se mu zdát, že uspořádání státu a společnosti z r. 1844 trvá dodnes, a sociálně demokratická agitace v něm upevní přesvědčení, že vláda takzvaného kapitalistického společenského řádu je nutně spjata s vykořisťováním pracujících tříd. Sociálně demokratický

Není náhodou, že v době, kdy proletariát ideově i organizačně zapojuje divadlo do své sféry, se revolucionizuje také technická stránka divadla. Do osmdesátých let spadá zavedení elektrického světla na jeviště, koncem století je vynalezena točna. Tak všechno pracuje v jednom směru, vytvořit nový pojem divadla.

V prvním rozběhu hnutí byl však zároveň také jeho vrchol. Vývoj je téměř osudově spjat s proměnami největšího politického mocenského faktoru oné doby, sociální demokracie. Rychlý růst organi-

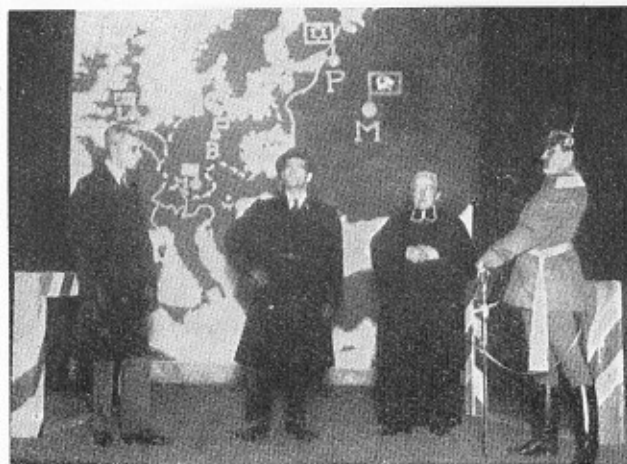
#### Proletářské divadlo 1920

1 — scéna z „Ruského dne“. Výprava John Heartfield

2 — scéna z „Mrzáka“ od K. A. Wittfogela. V hlavní roli Erwin Piscator (sedící)

R. R. R. (Revue Roter Rummel) 1924

3 — poprava za stanného práva



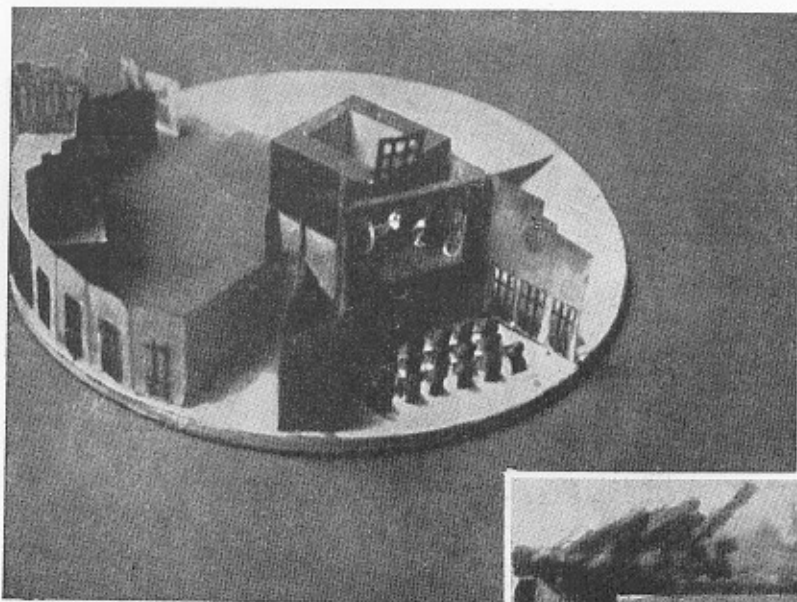
1



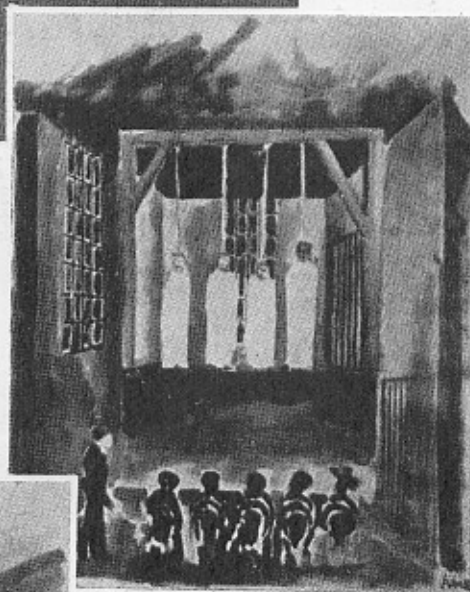
2



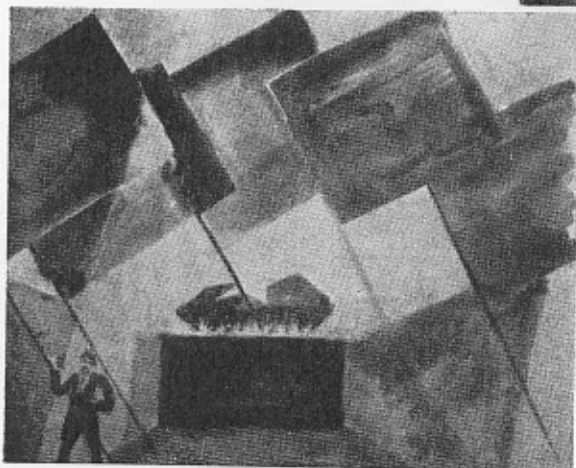
3



1



2



3

Přirozeně že divadlo i v oné epoše, kterou Sternheim nazval „plyšovou dobou“, živý vztah ke společnosti zcela neztratilo. Strindberg a Wedekind nastolili otázku sexu, manželství, revizi morálních pojmů. V tom se určitě z dnešního hlediska projevilo uvolnění, rozklad forem lidského společenství, které se v době, kdy se pod tlakem hospodářských sil počaly měnit všechny formy lidského společenství, ukázaly jako strnulé. Bylo to ale přehodnocení zcela třídně vázané. Dobrá společnost zůstávala sama mezi sebou. Tovární dělník s hodinovou mzdou 60 feniků šel raději do malého „Bumskientoppu“ (který se právě objevil). Tady alespoň někdy viděl útržek vlastního života. S Wedekindovou hrou „Tělo má svého vlastního ducha“ („Das Fleisch hat seinen eigenen Geist“) a Strindbergovou hrou „Škoda lidí“ („Es ist schade um die Menschen“) si mohl právě tak málo počít jako s telegrafickou aforistikou Sternheimovou nebo s extatickou architektonikou Georga Kaisera.

Síly, které dále rozvíjejí politické divadlo, přicházejí z jiných stran. Z „válečného expresionismu“, ovšem až na konci války a také ještě velmi opatrně. „Mladé Německo“, založené Heinzem Heraldem (pod Reinhardtovým patronátem), se ve dvou hrách z r. 1917 poprvé zabývá válkou jako diskusní otázkou.

Goeringova „Námořní bitva“ („Seeschlacht“) se objevuje jako matiné v Německém divadle. Krátce poté se tamtéž uvádí Unruhovo „Po-

tisk poznal agitační sílu hry... a je se třeba obávat, že nižší vrstvy obyvatelstva by se pod vlivem děje na jevišti, z něhož k nim zaznívají denně opakovaná hesla sociálních demokratů, mohly nechat strhnout k odporu proti stávajícímu pořádku.“ (Z odpovědi na odvolání proti zákazu „Tkalců“ ze 4. února 1893, policejní prezident von Richthofen.) O účinku na proletariát:

„... během čtvrtého dějství („Tkalců“) vřelo to v obecnstvu víc než na jevišti. Lidé už nemohli potlačit svůj hněv, svou účast podněcenou básníkem. Hrozila vypuknout bouře, která jen s námahou byla zadržena. Úprostřed jednání vybuchoval jásavý hluk, který hru přerušoval na celé minuty a hřměl budovou jako výkřik pobouření nad lidskou bídou.“ (Z novinové zprávy.)

### „Prapory“ od ALFONSE PAQUETA

Lidové divadlo 1924

1 — maketa jeviště k „Praporům“. Výprava Edward Suhr

2 — skica scény od Edwarda Suhra (scéna poprav ve 4. dějství)

3 — závěrečná scéna v „Praporech“ (ze sufit se spouští raket prapory)



kolení“ („Das Geschlecht“), konfrontace se společenskými silami válečné doby, i když ve vágní a mlhavé formě. Bylo by zbytečné zdůrazňovat, že v obou hrách se problém neřeší. Východisko zní: plnit povinnost až do krajnosti („Střílet nám přece jen asi bylo blízké“, Goering: Námořní bitva) nebo sebezničení. Slabé pokusy nějak uchopit tuto obrovskou látku.

Oficiální divadlo včetně Lidového divadla mlčí. Zatímco venku na ulicích je dělnictvo zaháněno strojnými puškami a plamenomety, zatímco domy se zachvívají rachotem vojenských kolon a pancéřových vozů, které postupují z Postupimi a Jüterbogu na Berlín, zvedá se před slabě obsazeným přízemím a prázdnými galériemi opona nad osudem „Jindřicha IV.“ nebo Shakespearovým

Na jaře 1919 založili v Berlíně Arthur Holitscher, Ludwig Rubiner, Rudolf Leonhard, Karlheinz Martin, Hermann Junker, Beierle, Alfons Goldschmidt a jiní „Proletářské divadlo“. Svou kolektivní formou to měl být první scénický nástroj proletku v Německu. Při prvním představení Krantzovy hry „Svoboda“ (které zároveň bylo i poslední) byl sál filharmonie přeplněn. Regulérního jeviště se muse-li pořadatelé vzdát a vzdali se ho rádi, neboť věřili, že mohou hrát všude a s nejjednoduššími prostředky. Jako byla zpočátku práce anonymní, dokonce se neuváděla ani jména herců, tak také rekvizity měly být pokud možno jednoduché, nevtíravé, proletářské. Představení mělo úspěch, ačkoliv hra vyzněla sentimentálně, asi ve smyslu tolstojovské odevzdanosti. Tak jako tato hra byla i celá tendence divadla ještě poloproletářská. Nebylo to současné divadlo ve smyslu požadavků proletariátu.

Alfons Goldschmidt

kumný výpad byl doveden téměř až k rozhodnutí.

Uskuteční ho živější a především ve svých politických cílech jednoznačnější sly z kruhu bývalých dadaistů. Ve spojení s nimi začíná práce politického propagandistického divadla, které vystoupilo s jasnými revolučními hesly. Je to „Proletářské divadlo“, které jsme v březnu 1919 založili já a můj přítel Hermann Schüller.

„Jak se vám líbí“ (Reinhardt). Naproti tomu kruhy, které již během války tvořily intelektuální opozici a nyní se domnívaly, že revolucí přišla jejich hodina, se chopily iniciativy. Počátkem r. 1919 se v Charlottenburgu na koleně zakládá „Tribuna“. Karlheinz Martin inscenuje „Proměnu“ Ernsta Tollera. Tato scéna však ztrácí svůj ideologický význam a rychle se vřazuje mezi obchodní divadla. Martin, vzrušený událostmi doby, se pokouší zopakovat svůj experiment na jiném místě. První „Proletářské divadlo“ vzniká a hyne po prvním představení. Ale prů-

## III PROLETÁŘSKÉ DIVADLO

1920/21

### Proletarisches Theater

Bühne der revolutionären Arbeiter Groß-Berlins  
Geschäftsstelle: Hallesche, Karlsruher Str. 27. Telefon: Pfalzburg 4515



#### Genossen und Genossinnen!

Die Seele der Revolution, die Seele der kommenden Gesellschaft der Klassenlosigkeit und der Kultur der Gemeinschaft ist unser revolutionäres Gefühl.

Das proletarische Theater will dieses Gefühl entzünden und wach halten helfen.

Die Erlebnisse, die sozialistische Kunst in uns hervorruft, stärken das Bewußtsein vom Ernst und von der Größe der geschichtlichen Sendung unserer Klasse.

I. Programm-Ausgabe. 20 Pf.

Uvidíte „Mrzáka“. Válka kapitalistů, s nimiž proletáři tvořili a tvoří pracovní společenství, pobila milióny lidí a milióny vyhodila jako žebračky na ulici. Kdo pomůže? Chtějí snad měšťáci všeho druhu, kteří se, překypující dobročinností, procházejí s lehkým srdcem a samozřejmě kolem mrzáka, ohlušit své svědomí nadáváním na „pakáz vyhýbající se práci“ a voláním po státě, jenž by takovéto veřejné zlo odstranil? Ty cítíš s šíleným mrzákem!

To jsi ty. Ty — dělník, který zítra můžeš dostat od podnikatele vyhazov.

Jednání o proletářském divadle.

Z propagační kanceláře „Proletářského divadla“, Berlín-Halensee jsme dostali tento příspěvek: „Na podporu proletářského divadla, které má být vybudováno jako propagační scéna revolučních dělníků Velkého Berlína, se vytvořil výbor revolučních dělníků Velkého Berlína. K němu se až dosud připojily: osvětový výbor USPD, KAP (zástupce KPD mohl k nám přijít až o několik dní později, zúčastní se nejbližšího zasedání), Svobodný dělnický svaz, Všeobecný dělnický svaz, dělnický turistický svaz „Přátelé přírody“, Mezinárodní svaz válečných obětí, Rada nezaměstnaných. Ústředí závodních rad vyjádřilo svůj souhlas.

Výbor zve všechny organizace stojící na půdě diktatury proletariátu na své druhé zasedání, kde se budou projednávat program a stanovy. Zasedání se koná ve čtvrtek 7. září v 6 hodin večer v Dělnické osvětové škole, Schicklerstrasse 5—6.

(Tisková zpráva)

jeho smýšlení a získat ho pro revoluci?

A když žoldněř zabije bílého důstojníka, velitele tábora, budete, soudruzi, stát na jeho straně a budete vědět, že i smrtící revoluční čin je posvěcen a že nás, pro něž je vojákův čin pouhým symbolem, zachrání jen čin? Světový kapitál zbrojí ze všech sil hospodářsky a vojensky, aby zničil Rusko. Rusko je skála v příboji světové revoluce. „Ruský den“ — den rozhodnutí je tu. Buď aktivní solidarita se sovětským Ruskem v průběhu příštích měsíců — nebo se mezinárodnímu světovému kapitálu podaří

Ty nezaměstnaný, kterého vyhnali na ulici, protože už nejsou zisky. Ty dělník: solidarita s nezaměstnanými soudruhy!

Ty nezaměstnaný: revoluční jednotná organizace nezaměstnaných! Volte své politické rady nezaměstnaných!

Jen vy sami si můžete pomoci. Buď socialismus — nebo zánik v barbarství.

„Před branou“ — tábora uvězněných soudruhů v horthyovském Maďarsku.

Má žoldněř, který tam musí držet stráž, proletářské svědomí, může žena, která je politickou vězeňkyní a týranou soudružkou, změnit

tohoto garanta světové revoluce zničit. Buď socialismus, nebo zánik v barbarství.

Toto svolání, rozšiřované jako leták a zároveň jako program, říká vše o podstatě a záměrech Proletářského divadla. Zde nešlo o divadlo, které by chtělo proletariátu zprostředkovat umění, ale o uvědomělou propagandu, zde nešlo o divadlo pro proletariát, ale o proletářské divadlo. Tím se lišilo naše divadlo nejen od „Lidového divadla“, podle jehož vzoru si chtělo vytvořit návštěvnickou organizaci, ale lišilo se také podstatně od proletářských divadel Martina a Leonharda. Slovo „umění“ jsme radikálně vyškrtli z našeho programu, naše „hry“ byly výzvy, kterými jsme chtěli zasahovat do aktuálních událostí, jimiž jsme chtěli „dělat politiku“.

„Vedení Proletářského divadla musí usilovat: o jednoduchost ve výrazu a výstavbě, o jasné a jednoznačné působení na cit dělnického publika, o podřízení každého uměleckého záměru revolučnímu cíli: o vědomé zdůrazňování a propagování myšlenek třídního boje.

Proletářské divadlo chce sloužit revolučnímu hnutí a je tím revolučním dělníkům zavázáno. Výbor zvolený z jejich středu má zaručit uskutečnění kulturních a propagandistických úkolů.

Nebude vždy nutné dávat na první místo autorovu tendenci. Naopak: jakmile však publikum a divadlo v průběhu spolupráce pojmu společnou vůli vytvořit revoluční kulturu, bude téměř každá měšťácká hra, ať už vyjadřuje úpadek měšťácké společnosti nebo zřetelně zdůrazňuje kapitalistický princip, moci sloužit tomu, aby myšlenky třídního boje sílily, aby revoluční pohled na poznání historických nutností se prohluboval. Nejlépe by bylo takové hry uvádět referátem, aby nemohlo dojít k nedorozuměním a nesprávnému výkladu. Podle potřeby se mohou ve hrách provést změny pomocí škrtnutí, akcentováním některých míst, eventuálně připsáním předehry a epilogu, což celku pomůže k jednoznačnosti (vždyť umělcův osobní kult, který tím byl zasažen, je věc konzervativní). Tak může vstoupit do služeb revoluční proletářské věci velká část světové literatury, právě tak jako byly využity k politické propagaci myšlenky třídního boje celé světové dějiny.

Styl, který by měli ovládat jak herci, tak i autor a režisér, musí být zcela konkrétní (asi tak jako styl Leninova nebo Čičerinova manifestu, který již svým jednoduchým, klidným plynutím, svou nepopíratelnou jednoznačností působí silně ryze citově). Ať se říká cokoliv, musí se to říci nehledaně, neexperimentálně, neexpresionisticky.

ky, nekřečovitě, tak jak to vyžaduje jednoduchý, nezahalený revoluční cíl a vůle. Tím se už předem vylučují všechny ty novoromantické, expresionistické a jim podobné stylové druhy a problémy, které vznikly z individuálně anarchistických potřeb měšťáckých umělců.

Samozřejmě neopomeneme využít nových technických a stylistických možností poslední umělecké epochy, pokud budou sloužit daným cílům, a ne nějaké „umělecko-revoluční“, stylové samoučelnosti. Ve všech otázkách stylu musí vždy být směrodatné: bude z toho mít obrovský okruh proletářského posluchačstva užitek nebo ho to bude nudit, bude zmaten měšťáckými ideami a infikován jimi? Revoluční umění může vycházet jen z ducha revolučního dělnictva. Bude dílem takového charakteru, který se vytvoří ze společné práce, z nesobeckého boje a z cílevědomé vůle mas. Pud sebezáchovy u dělníků podmiňuje, že se osvobozují umělecky a kulturně stejnou měrou, jako se osvobozují politicky a ekonomicky. A v soulase s materiálním osvobozením musí být i tendence tohoto duchovního osvobození komunistická.

Plánovaný repertoár Proletářského divadla.

E. Sass: „Žena se vrací domů“ („Die Frau kommt heim“), „Před branou“, hry maďarského komunisty, napsané pro budapešťské Proletářské divadlo za diktatury rad.

H. Barta: „Šedivý dům“, který byl uveden v budapešťském Proletářském divadle.

N. Garami: „Vstříc vykoupení“ („Der Erlösung entgegen“).

Verhaeren: „Svitání“.

Gasbarra: „Pruská Valpurgina noc“.

Rutra: „Čin“.

Leo Matthias: „Rozpoutání“ („Entfesselung“).

Paul Zech: „Kolo“.

Karl Fischer: „Dědictví“.

Iwan Goll: „Lassalova smrt“, „Thomas Muenzer“.

Trautner: „Uvěznění“ („Die Haft“).

Toller: „Masa lidí“ („Masse Mensch“).

hraje právě tak velkou roli jako jeviště. Předpokladem je úplně nový herecův vztah k tématu uváděné hry. Nesmí už jako doposud stát indiferentně nad svou momentální rolí, ani se v ní „rozplynout“, tj. vzdát se vědomé vůle. Právě tak jako komunista-politik musí kteroukoli politickou, ekonomickou nebo jinou společenskou otázku vždy a v každém případě posuzovat podle nezměnitelného měřítka společné lidské svobody a právě tak jako by se každý jedinec měl stát v lidovém shromáždění politikem, stejně tak musí herec každou svou rolí, každým slovem, každým pohybem vyjádřit proletářskou, komunistickou ideu a stejně tak se musí každý divák, ať je kdekoliv, ať říká a dělá cokoliv, učít získat výraz, který ho jednoznačně označuje za komunistu. Obratností a talentem se toho nedocílí. Další úlohou Proletářského divadla je působit propagandisticky a výchovně i na ty masy, které ještě politicky kolísají a jsou indiferentní anebo ještě nepochopily, že proletářský stát nemůže převzít měšťácké umění a způsob jeho uměleckého „požitku“. Úvodem vzpomínaný způsob využití tradiční literatury by k tomu mohl být vhodnou metodou. V takovýchto hrách najdou lidé ještě starý svět, který důvěrně znají i ti nejzaostalejší, a i zde se pak ukáže, že každá propaganda musí začít tak, že na současném předvede to budoucí a správné.

Podstatná úloha připadá autorovi. Také on nesmí být dřívější autokratickou osobností, musí se naučit potlačovat své vlastní představy a originalnosti ve prospěch představ, které žijí v psychice mas, ve prospěch triviálních forem, které jsou každému jasné a pochopitelné. Také on se bude muset učít u politického vůdce: tak jako on musí pochopit a vytušit síly a vývojové tendence mas a nemá dělat dělníkům přijatelnou tu politiku, která je jim historicky a psychologicky cizí nebo důvěrně známá jen ze špatného návyku — tak se musí autor stát krystalizačním bodem proletářských kulturních snah, křesadlem naléhavé touhy dělníků po poznání.“\*

Erwin Piscator

Repertoár, který jsem sestavil, se v praxi nerealizoval. Dramatická tvorba pokulhávala za vývojem divadla ideologicky i formálně. Všichni básníci, kteří nám byli blízcí svým světovým názorem, byli ještě v zajetí poexpresionismu a nebyli s to odpovídat na to, co jsme vlastně divadlem zamýšleli. Až na dramatické práce Franze Junga, které pronikly politicky nejdále a také ve své stavbě ukazovaly nový směr.

Ovšem přece jen to byly stále a stále „kusy“ v běžném slova smyslu, dobové hry, výřezy z obrazu světa, ale ne totalita, celek od kořene až do poslední větvičky, nikdy žhavá aktualita dneška, která s nesmírnou naléhavostí vyzařovala z každého řádku novin. Divadlo ještě stále

\* Vynato z časopisu „Der Gegner“ (Malikovo nakladatelství). Zvláštní číslo pro „Proletářské divadlo“, říjen 1920.

zaostávalo za novinami, nebylo dostatečně aktuální, nezasahovalo dost aktivně bezprostřední skutečnost, ještě stále bylo příliš strnulou uměleckou formou předem danou a v působení omezenou. To, co mi tehdy tanulo na mysli, bylo mnohem užší spojení s žurnalistikou, s aktualitou dne.

V důvěře, že je to jen otázka rukopisu, začali jsme tvořit sami. Popudem byla aktuálnost ruského problému, který určoval postoj nezávislých. Drama se jmenovalo „Ruský den“ a vzniklo jako kolektivní práce.

Proletářské divadlo hrálo v sálech a místnostech pro schůze. Masy měly být podchyceny v jejich sídlištích. Kdo někdy měl co dělat s těmito prostory, s jejich malými jevišti, která jsou sotva ještě hodna toho jména,

#### Proletářské divadlo.

V listopadu byli na repertoáru Gorkého „Nepřátelé“. Budou uvedeni ještě jednou 12. prosince odpoledne ve 3 hod. ve velkém sále Filharmonie.

#### Plán her:

Neukölln: Neděle 5., 8 hod. večer,

Kliemovy slavnostní sály.

Východ: sobota 11. a 18., 8 hod. večer, školní aula v Parkaue.

Sever: Čtvrtek 9., 8 hod. večer, Pharusovy sály.

Moabit: Středa 15., 8 hod. večer,

Moabitský společenský dům.

Centrum: Neděle 12., 3 hod. odpoledne, Filharmonie, Bernburger Str.

Neděle 19., 3 hod. odpoledne, Beethovenův sál, Cöthener Str.

Neděle 26., 3 hod. odpoledne, Beethovenův sál, Cöthener Str.

Gorkého „Nepřátelé“.

Ceny: 6 marek pro ty, kteří nejsou organizováni v dělnických organizacích, v předprodeji 5,50 marky; pro členy dělnických organizací 3,50 marky, předprodej 3,20 marky. Členové Proletářského divadla mají vstup volný. Členské legitimace v pokladně, nezaměstnaní 1 marku. Přijímání nových členů v prodejních vstupenek a u pokladny. Pracovní kolektiv berlínských dělnických organizací pro Proletářské divadlo.

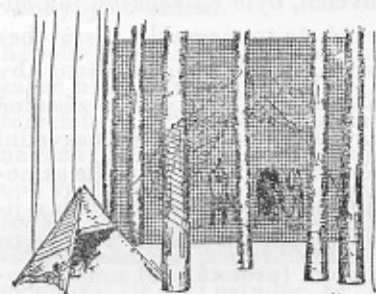
kdo zná tyto sály s jejich pachem zvětralého piva a mužských toalet, s jejich praporky a vlaječkami z poslední slavnosti u černého piva, ten si dovede představit, s jakými těžkostmi jsme zde realizovali pojem divadla.

Dekorace byly co nejprimitivnější. Ale vzhledem k změněným úkolům divadla změnila se ve svém významu také tato jednoduchá, v chvatu pomalovaná plátina.

V „Ruském dnu“ to byla mapa, která rázem již na základě geografické situace objasňovala politický význam dějiště. To již nebyla jednoduchá „dekorace“, ale zároveň sociální, politickogeografický nebo hospodářský nárys. Hrála s sebou. Zasahovala do scénického děje, stala se jakýmsi dramaturgickým elementem. Tím vstoupil zároveň do představení nový moment: pedagogický. Divadlo nemělo už

působit jen na divákovy city, nemělo už jen spekulovat s jeho emocionální připraveností — ale obracelo se zcela vědomě k jeho rozumu. Nemělo už jen povznášet, vzbuzovat nadšení, strhávat, ale mělo zprostředkovat vysvětlení, vědění, poznání.

Původně jsme zamýšleli obejít se bez měšťáckých herců. Až na několik herců z povolání, kteří nám byli svými názory blízcí, hrál jsem hlavně s proletáři. Považoval jsem za nutné spolupracovat s lidmi, kteří právě



Výprava ke hře Uptona Sinclaire Princ Hagen od Moholy-Nagyho v Proletářském divadle

tak jako já viděli v revolučním hnutí centrum, motor svého tvoření. Vycházejí z celé idey proletářského divadla, kladl jsem rozhodující význam na vytvoření společenství, které by bylo právě tak lidské a umělecké jako politické.

Všichni spolupracovníci proletářského divadla sloužili věci s bezmeznou oddaností a obětavostí. Ani naděje na zisk — opět a opět se museli všichni zříkat svých gáží

— ani osobní ctižádost — velice často nebyli ani účinkující jmenováni na divadelních plakátech — nebyly motivem, který nás, odkázané samy na sebe, podněcoval po dobu téměř jednoho roku proboujovat naše divadlo. Vzniklo šest představení,\* mezi nimi velká díla, která vyžadovala dlouhé týdny zkoušek.

Požadavek, s kterým se dnes setkáváme u mnohých dělnických kulturních organizací, zvláště u proletářských hereckých spolků, aby hráli jen proletářští herci, je z jejich hlediska pochopitelný a nutný. Udělat z tohoto jejich požadavku princip revolučního divadla považují právě po svých praktických zkušenostech za omyl. Prvním předpokladem herce je umění charakterizovat. Schopnost oživit postavu z její vlastní zákonitosti. Nikde není řečeno, že proletář může vždy věrohodně představovat postavu proletáře. Jakmile

Jednotlivá představení snesla srovnání s běžnou divadelní tvorbou (Gorkij: Nepřátelé, Jung: Kanakové), nebo se jí přinejmenším přibližovala. Přesto jsme zásadně nepřipouštěli měšťáckou kritiku naší divadelní práce.

Hospodářsky se mělo Proletářské divadlo právě tak jako Lidové di-

\* Jung, „Kanakové“ a „Jak dlouho ještě, ty kurvo, měšťácká spravedlnost?“, K. A. Wittfogel, „Mrzák“, Upton Sinclair, „Prinz Hagen“, Gorkij, „Nepřátelé“, kolektivně „Ruský den“.

diletant má představovat postavu z cizího prostředí, upadá nevyhnutelně do šaržování, uvízne v přehánění vnějších znaků. I nejlepší přesvědčení není zárukou, že politický účín, který má být prostřednictvím postavy vytvořen, bude také dosažen.

Zde může herec, který vypracuje podstatu role, dosáhnout mnohem jistějšího účinku, i když sám „politické přesvědčení“ nemá. — Důležitější je podle mě jiný požadavek: chtít od herce vedle všech technických kvalit ideové zvládnutí role. Aby nepředstavoval vnější rysy postavy, ale její jádro, duševní, politický a sociální obsah. Musí si být vědom funkce, kterou má ve hře plnit. Jen z takového pojetí vznikne v herectví věčnost, ne v módním slova smyslu, ale věčnost, jež stojí ve službě věci.

nych cílů se zde povstalo proti měšťáckému pojetí umění a že se tu rýsuje alespoň v nejzákladnějších tazích nové (proletářské) umění, posuzovali kritici z „Rote Fahne“ naši práci měřítky, která převzali od měšťácké estetiky, a požadovali od nás výkony, které by byly identické s měšťáckým pojetím:

„Proti myšlence proletářského divadla nelze nic namítat (sic!) a je třeba přiznat, že požadavek proletářského jeviště může být právem vysloven... V programu stojí, že to nemá být umění, ale propaganda. Na jevišti se má vyjádřit proletářská, komunistická idea, aby působila propagačně a výchovně. Od umění se nechce „požitek“. K tomu je třeba říci: potom tedy neužívejme jméno divadlo, ale pojmenujme dítě pravým jménem: propaganda. Název divadlo zavazuje k umění, k uměleckému výkonu!... Umění je příliš posvátná věc, než aby se jeho jména zneužívalo pro propagandistickou slátaninu!... Co dělník dnes (1920!) potřebuje, je jiné umění... takové umění může být i měšťáckého původu, ale musí to být umění.“

(Rote Fahne, 17. října 1920)

Zatímco se na jedné straně požaduje „umění“, dokonce měšťácké, na straně druhé se umění nahrazuje pouličním bojem (když máš hlad, jdi se projít).

„K tomu ještě přistupuje, že tato doba akutního třídního boje vylučuje umění lehkou stravitelnou, že v takových dobách umění nevyjadřuje pravdu ani ve slově, ani v tónu, ale osvědčuje se činem. Všem těm velikánům, za kterými se ohlížíme, nesloužíme tím, že je znetvořujeme, ale tím, že z nich vyjímáme to, co je nadčasové. Nové umění nezvnikne v Proletářském divadle — ale v závodních radách, v odborech, v pouličních bojích...“

(Rote Fahne, 26. října 1920)

\* Proložená slova a závorky ode mě. E. P.

vadlo opírat o návštěvnickou organizaci. 5000—6000 členů se rekrutovalo hlavně z Všeobecné dělnické unie, Komunistické dělnické strany (KAP) a syndikalistů.

Stanovisko Komunistické strany Německa (KPD), alespoň jejich mluvčích, bylo od začátku tak odmítavé, že to nemohlo zůstat bez vlivu na členské masy. Místo aby uznali, že zde vzniká něco zásadně nezávislého na veškeré dosavadní umělecké produkci, že vedle samozřejmých propagandistických a ji-

Tak se pokračovalo v linii, která, vycházejíc z klasických měšťáckých definic, po desetiletí sloužila jako směrnice Lidovému divadlu a ještě ani dnes zcela nezmizela. Při tomto sporu jde o otázku věčné hodnoty uvnitř umění, kterou by marxista už neměl nastolovat. Díky pracím Trockého, Bogdanova, Kerženceva a v Německu Diebolda, Iheringa, Kerra, Anny Siemsenové atd. a v neposlední řadě díky naší praktické práci se začala revize měšťácké estetiky, která nutně povede k novému zformulování pojmu umění.

Ačkoliv proletariát pochopil nutnost a důležitost našeho počínání, ukázal se hospodářsky příliš slabý, aby je natrvalo zajistil. V mnohých večerech byly sály naplněny až do posledního místa, a přece příjem nestačil na režii (neboť nezaměstnaní na základě svého průkazu měli k nám většinou volný vstup). K tomu se pojilo neustálé policejní šikanování a obtěžování, které brzdilo naši práci. Řádnou koncesi jsme od policejního prezidenta nemohli dostat. Není se co divit, policejní ředitel byl — sociální demokrat (je dost ostudné, že „Rote Fahne“ mu ke konečnému odmítnutí naší žádosti dala podnět).

#### REZOLUCE

„Při představeních proletářského divadla ‚Jak dlouho ještě měšťácká spravedlnost‘ byla přijata rezoluce, která co nejdůrazněji protestuje proti opatřením policejního prezidenta vůči Proletářskému divadlu. Návštěvníci divadla jsou rozhořčeni, že každému divadlu či kinu nebo každému tingltanglu a varieté, i když prokazatelně nabízejí nehodnotný kýč, se koncese udílejí, zatímco Proletářské divadlo, podnik dělníků, který mezi dělnictvem bojuje proti škodlivým vlivům tuctového filmu, varietním hloupostem a kýčářským scénkám, má být potlačeno odnětím provozního povolení.

Upozorňujeme policejního ředitele, že nemá právo odmítat divadelní představení pro jejich obsah, že mu nepřísluší posuzovat jejich uměleckou formu, že policejní orgány se mají řídit výrokem Divadelního sdružení a Divadelního spolku, které udělení koncese doporučily. Dále pana Richtra upozorňujeme, že by své cenzorské choutky lépe mohl uplatnit v kině na Alexanderplatz, ve varieté v severních čtvrtích, na třípytíových parketech a v nočních lokálech na Friedrichstrasse a v berlínských západních čtvrtích, že by měl uzavřít divadelní podniky, které využívají bezohledně oplzlosti svého zbohatlického publika, vykořisťují až do krve své herce a ze svých hereček dělají děvky.



rou jsme jako jediný berlínský divadelní podnik podporovali. Divadelní sdružení nás pověřilo, abychom hráli dále. Vznikaly konflikty. Náš koncesionář Gorter, který s tímto postojem nesouhlasil, propustil náš ansámbl, ale jen s tím výsledkem, že jsme ty, které propustil, o půl hodiny později opět angažovali. Režiroval jsem tři hry: Gorkého „Měšťáky“, Rollandovu hru „Přijde čas“ a Tolstého „Vládu tmy“. V těchto třech inscenacích jsem tak říkajíc dohnal vývojové stadium, které jsem v Proletářském divadle přeskočil. Byly to silně naturalistické inscenace, ve kterých jsem usiloval o co největší pravdivost v dekoraci i herectví. Na podzim roku 1924 přešlo divadlo do rukou bratří Rotterových. Mně přinesl tento rok výraznější pozici v berlínském divadelním životě a — znovu ztrátu sumy pro moje poměry značně velké.

## VI

### PRAPORY

#### ZNESVĚCENÉ UMĚNÍ\*

LEO LANIA

Před několika dnů jsem náhodou dostal do rukou francouzský nakladatelský seznam, ve kterém byla uvedena nejúspěšnější literární díla minulého roku. A k svému překvapení jsem viděl, že v klasické zemi románu nyní převládá společenskokritický pamflet a žurnalistická reportáž. Mezi knihami, které dosáhly největšího nákladu a vzbudily největší ohlas, najdeme také „Peklo trestanců“ od Londrese, pojednávající o deportovaných na Cayenn, „Kokain“, putování neřestnými brlohy pařížských nočních lokálů, „Rozhovory s klauny“ atd. „Amerikanizace“ začíná nyní vtiskovat svou pečeť i francouzské literatuře a je jasné, že všeobecný nezájem o román a lyriku, o takzvané „čisté umění“, nad kterým němečtí nakladatelé tak nařikají, není nic náhodného a podmíněného jen hospodářskou situací v Německu, ale má svou hlubší příčinu ve velkém procesu sociálních přeměn, jehož jsme svědky.

Jistěže dnešní průměrný čtenář nemá již tolik vnitřní soustředěnosti a tolik volného času na četbu mnohasvazkových románů. Ale podstatnější je, že se cítí příliš zapletený do sítě každodenního boje, než aby se mohl uchýlit na nevyhovující ostrůvek „čistého umění“. Naše přítomnost vtahuje dnešního člověka pevněji do svých pout než kterákoliv epocha dřívější a tato přítomnost je více vzrušující, romantičtější, barvitější a dramatičtější, než si sebevětší fantazie básníka mohla vymyslet. Sociální revoluce se dostala na pořad dne a neodbytně si vyžaduje pozornosti. Není možno ji nevidět a neslyšet. Vládne časem. Plaší všechny bledé snílky, všechny od světa odvrácené fantasty z jejich posledních úkrytů, vyráží profesionálním básníkům pero z ruky a sama píše báseň o mohutném, hrozném, heroickém dramatu našeho života. Odromantizování umění připravilo cestu romantice všedního dne a tato cesta vede od „čistého umění“ k žurnalistice, k reportáži, od básně k pravdě, od

\* Wiener Arbeiterzeitung z 2. června 1924.

vymyšlení sentimentálních bajek či psychologického tajnostkářství k neúprosně pravdivému líčení vzrušujících mystérií věznic, továren, kancelářů, nadhodnoty, třídního boje.

V berlínském Lidovém divadle se nyní hraje drama, které, přes letní vedra, kdy ostatní divadla jsou prázdná a opuštěná, se objevuje denně na scéně před vyprodaným hledištěm. Jmenuje se „Prapory“ a jejich autor Alfons Paquet je v širokých kruzích znám jako kultivovaný autor cestopisů a esejí. „Prapory“ vznikly v r. 1918 pod přímým vlivem revoluce, a proto tato volná řada scén dýchá horoucím dechem, vzrušeným rytmem oněch dnů. Děj se odehrává v 80. letech v Chicagu a pojednává o známém procesu s anarchisty, který tehdy vyvolal v celém civilizovaném světě bouři rozhořčení.

Chicagští dělníci sváděli tenkrát první bitvu o osmihodinový pracovní den a díky sympatiím, které v širokých kruzích obyvatelstva získal jejich boj proti trustovým magnátům, si vydobyli důležitou pozici, vzápětí však byli spojenou ofenzívou kapitálu a policie krvavě odraženi. Cyrus Mac Shure, pán Chicaga, vládce nad 10 000 dělníky, koupil policii, koupil justici, pomocí svých špiclů inscenoval u příležitosti pokojného dělnického shromáždění bombový atentát, načež vůdci stávkujících byli postaveni před soud a soudce Garry je odsoudil k smrti. Tím začala kariéra tohoto ctěného soudce, která ho dovedla až k funkci presidenta amerického ocelářského trustu, kde působí k užitku a prospěchu amerického kapitalismu ještě dnes.

Drama z života dělníků, jaké se od té doby odehrává téměř každý rok ve všech zemích, takže jsme vůči podobným událostem téměř otupěli. Ale právě proto, že se boj chicagských dělníků stává symbolem všeobecně platným, hraje se také v této hře o boji, starostech a utrpení dělnictva našich dnů.

Na první pohled se vnucuje srovnání s „Dantonem“ a „Tkalcí“. Takové srovnání je nejen neplodné, ale dokonce falešné. Od těchto dramat se „Prapory“ liší především tím, že zde nejde ani o pouhé líčení prostředí, ani o odhalení psychologie hrdinů, ale o to, že básník se zcela vědomě zříká jakéhokoliv uměleckého ztvárnění a spokojuje se tím, že nechává holé skutečnosti mluvit samy za sebe. Tato hra nemá „hrdiny“, nemá „problémy“, je to jen epos proletářského boje za svobodu, je to tendenční hra. Autor je však básník, bojovník za pravdu a právo, a proto v posta-



vách dramatu pulsuje horký život, na jevišti jsou lidé z masa a krve. A tak je tento „dramatický román“ přece zase báseň.

Představení v Lidovém divadle bylo vybudováno podle výrazně jednoduchého řádu. Originální a šťastnou myšlenkou režie bylo využití fotografie ve hře. Představení uváděl prolog, který charakterizoval jednotlivé dělnické vůdce, trustové magnáty, policejní funkcionáře, přičemž se zároveň na plátně objevovaly fotografie účinkujících osob. Méně šťastně působily mezititulky. Podobně jako v kinu tvořily spojovací text mezi jednotlivými scénami. Je potěšitelné, vezmeme-li v úvahu i těžkosti, které souvisely s jednotlivými proměnami, že se režie osvobodila od všech expresionistických experimentů a že zvládla armádu 56 herců. Účinek byl hluboký a trvalý.

Když přesto dělníci působili v představení méně přesvědčivě než jejich protihráči z měšťáckého tábora, tak to nezavinili herci, ale básník. Zde se ukázal jediný nedostatek hry, nedostatek, který je typický téměř pro všechna dramata z dělnického života. Kromě Sinclaira ještě žádný básník nedovedl zpodobnit průmyslového dělníka tak, aby to zcela odpovídalo životu. „Jimmy Higgins“ je také v tomto ohledu vrcholný výkon. Lumpenproletář a vagabund, kterého uvedl do literatury Gorkij, i Hauptmannovi zbídačení tkalci jsou individualizováni, pozvednuti z typického do lidského, neboť jsou to jednotlivci, individuality, do kterých se básník zcela vcítil. Když se objeví na jevišti moderní dělník, působí ve své uniformě cize, téměř trapně: Místo člověka se všemi jeho slabostmi, ctnostmi i rozpory vidíme „radikála“, „skeptika“, „revolucionáře“. Ale snad je to také tím, že průměrný dělník se ještě neprobral k svému vlastnímu životu, svůj dnešní život žije jen jako částička velké masy a svou plnou individualitu rozvine teprve tehdy, až tato masa společně uskuteční velké dílo osvobozovacího boje.

Když jsem v létě 1924 tento článek psal, uplynulo teprve několik měsíců od doby, kdy se Německem přehnal strašidlo inflace a lidé ještě necítili pevnou půdu pod nohama. Ekonomická nejistota se projevila také v duchovním životě. Objevila se hesla, která jako by člověka zbavovala nutnosti dát zcela novým pojmům jednoznačný smysl. Lidé měli amerikanismus a měli tempo, novou věčnost a reportáž. Slova, slova. Vyrojila se, dostala se do oběhu, lidé je užívali, zcela šťastni, že mají v ruce aspoň něco, s čím mohou počítat, ale brzy se tyto nové pojmy otřely jako la-

ciné drobné mince — staly se hesly ještě dříve, než mohly být poznány.

Předvídat tento vývoj bylo tehdy ve stínu inflace sotva možné. „Prapory“ byly jasným, jednoznačným průlomem do objeveného světa. To platí jak o divadle, tak o dramatu. Cítil jsem to a pokusil jsem se formulovat své dojmy v citovaném článku ve „Wiener Arbeiterzeitung“. Ale teprve nyní, o pět let později, mohu si tehdejší dojmy ověřit, formulace zkonfrontovat se zkušenostmi uplynulých let.

Jako drama znamenaly „Prapory“ první konsekventní pokus rozbít schéma dramatického děje a nahradit jej epickým pojetím látky. Z tohoto hlediska jsou „Prapory“ prvním vědomě epickým dramatem — bylo proto jen správné, že toto dílo mělo takové označení také jako podtitul. Přitom zatím zůstává stranou otázka, nakolik se Paquetovi v tomto díle podařilo splnit všechny požadavky epického dramatu, tak jak je dnes známe z prací a zkušeností Döblina, Joyce, Dos Passose (v oblasti románu), Brechta a děl uvedených v Piscatorově divadle. (Abych uvedl příklady: v nejryzejší formě jsme tento princip vypracovali ve „Švejkovi“ a v prvním jednání „Konjunktury“.)

V epickém rozvíjení námětu Paquet důsledně obnažoval kořeny příběhu. Jestliže inscenace působila tak bezprostředně a silně, jestliže lidé zapomínali, že příběh se stal před dvaceti lety, a spojovali ho bezprostředně se zážitky dne, dosáhli jsme této „obecné platnosti“ jen tím, že inscenace zbavila námět jeho historické zvláštnosti, že osvětlila podstatu sociálního a ekonomického pozadí. Tak představovaly „Prapory“ v jistém slova smyslu první marxistické drama a ona inscenace první pokus zachytit a zkonkrétnit tyto materialistické hnací síly. Zde jsou již zřejmé analogie, které vedly k „Bouři nad Gotlandem“ a „Rasputinovi“.

Ani principiální význam poprvé použitých projekcí jsem tehdy ještě nemohl odhadnout. Považoval jsem tento jevištní prostředek, který byl použit k tomu, aby se rozšířil námět až za jeviště a aby se osvětlilo pozadí děje, za zajímavou arabesku a vyžadovalo to několik roků praxe, než jsem dospěl k poznání, že mezititulky, které jsem před pěti lety pocítoval jako „méně šťastné“, byly na této inscenaci to nejdůležitější. (Tím nechci říci, že je vždy třeba pěti let, aby se poznalo na nějaké inscenaci nebo vůbec na nějakém uměleckém činu to podstatné — může to trvat i déle.)

Ony dvě tabule napravo a nalevo od jeviště, na kterých doprovodný text vyvozoval poučení z děje, byly pedagogickým principem, který se ve všech dalších inscenacích rozvíjel a zdokonaloval. Film v „Bouři nad Gotlandem“, v „Hoplá“, kalendář v „Rasputinovi“ navazovaly na tabule použité poprvé v „Praporech“. Nejen jako didaktické prostředky, ale jako prostředky, které měly celé drama pozvednout z jeho původní roviny na vyšší rovinu didaktického dramatu (tendenčního dramatu).

Poučili jsme se z tohoto didaktického dramatu? Teorie vznikají většinou až dodatečně. Ale jako všechny teorie, které nezahrnují totalitu sociálních jevů, ale stavějí otázky formy před obsah, je také teze o „epickém dramatu“ jako jediné klasické formě nového dramatu jen podmíněně správná. Protože každý, kdo je stoupencem nového dramatu, vychází z jiného východiska, každý jím rozumí něco jiného. Alfréd Döblin napsal o „Praporech“:

„Paquet vědomě zdramatizoval povstání anarchistů v Chicagu tak, že dílo stanulo na mezistupni mezi vyprávěním a dramatem. Je nesmyslné označovat to za chybu. Nemůžeme vyčítat mezkovi, že není ani oslem ani koněm, špatný je teprve tehdy, když je špatným mezkem. Paquet není první, kdo překročil hranici mezi dramatem a románem. Patří sem celá skupina mladých dramát posledních let. A vždy jim byla jejich osobitá forma vyčítána jako zrůdnost. Vždy se objevovala a objevuje tato meziforma tam, kde autorův chladný cit bránil jeho vnitřní účasti na osudu jeho postav a na průběhu děje. Tendenční hry budou tedy mít sklon k dramatickému románu, jejich autor je inspirován epicky, ne lyricky. To mimochodem není jediný způsob vzniku dramatických románů.

Chci věřit, že to meziúzemí je velmi plodné, že je budou vyhledávat ti, kteří mají co říci a co zobraziti, ti, jimž již nevyhovuje zkamenělá forma našeho dramatu. Ona nutí ke zkamenělé dramatice. V Aischylově době byl román-drama ještě mateřskou půdou dramatu; může se jím zase stát. V naší době — kdo však to umí umělecky přesně definovat — ukazuje tuto cestu film, dramatické vyprávění v obrazech.“

Tuto cestu viděl v r. 1924 Alfréd Döblin v „Praporech“. Viděl, že „nový druh vzdálený konvenční, jen artistní formě byl tvarem a výrazem našeho ducha“.

V r. 1929 vyvozuje Döblin ve své stati „Stavba epického díla“ tento závěr: „...Považuji osvobození epického díla od knihy za těžké, ale nutné, zvláště s ohledem na řeč. Kniha je smrtí skutečné řeči. Epikovi, který jen píše, unikají nejdůležitější formotvorné síly řeči. Mým heslem už je dávno: Pryč od knihy, ale nevidím žádnou zřetelnou cestu pro dnešního epika, snad jen cestu k novému jevišti.“



Scénický návrh Edwarda Suhra ke hře „Na dně“

## VII

### R. R. R.

To znamená: Revue Roter Rummel. Politicko-proletářská revue. Revoluční revue.

Ne revue, jakou kdysi uváděli Haller, Charell a Klein, ne revue jako podívaná, která k nám byla importována z Ameriky a Paříže. Naše revue měly jiný základ. Měly své předchůdce v pestrých večerech, které jsem pořádal spolu s Mezinárodní dělnickou pomocí (I. A. H.). To byl pozitivní původ. Zároveň se ale forma revue střetávala s rozpadem měšťácké dramatické formy. Revue nezná jednotu děje, bere prostředky ze všech oblastí, které vůbec mohou být s divadlem spojeny, je uvolněna ve své struktuře a přitom bezprostředností svých výkonů je nesmírně naivní. Také „Prapory“ svým rozdělením do mnoha jednotlivých scén měly něco společného s „revue“.

Již dlouho jsem měl v úmyslu použít této formy ryze politicky, dosáhnout s politickou revue propagandistických účinků, a to silněji než s kusy, jejichž těžkopádná stavba a jejichž problémy, svádějící k psychologizování, vždy znovu stavěly zeď mezi jevištěm a hledištěm. Revue umožňovala v divadle „přímou akci“.

Každým ze svých čísel měla udeřit jak železným kladivem, dokázat toho večera ne na jednom příkladě, ale na tuctech příkladů svůj leitmotiv, své: Ceterum censeo, societatem civilem esse delendam! Příklad měl být obměňován, nemělo být cesty k úniku. Proto bylo třeba pestrosti. Sám příklad musel začít hovořit s divákem, musel přejít k otázce a odpovědi, musel být nakupen — musela nastat bubnová palba příkladů — musel se rozrůst do škály čísel. Tisíce se to dozvědí, ty také. Myslíš, že to platí jen pro druhého? Ne, pro tebe také. Je to typické pro tuto společnost, v níž žiješ, neujdeš mu — zde je ještě jeden příklad a ještě jeden. A k tomu jsme bez výčitek využili všech možností: hudby, šansonu, akrobacie, rychlokresby, sportu, projekce, filmu, statistiky, hereckých výstupů, proslovů.

Podnětem byly volby do říšského sněmu v r. 1924. Komunistická strana

„Rudá revue“. Za ní putovaly masy. Když jsme přišli, stály stovky lidí na ulici a marně se dožadovaly vstupu. Dělníci se prali o místa. V sále bylo plno, těsno, vzduch k padnutí. Ale obličejové zářily a horečně očekávaly začátek představení. Hudba. Světla zhasinají. Ticho. V obecenstvu se dva hádají, lidé se uleknou, disputace pokračuje, rampa se rozsvítí a hádající se objeví před oponou. Jsou to dva dělníci, kteří se baví o své situaci. Přichází k nim pán v cylindru, Měšťák. Má svůj vlastní světový názor a zve hádající, aby s ním strávili večer. Opona se zvedá. První scéna. A nyní to jde ráz na ráz. Ackerstrasse — Kurfürstendamm. Činžáky — noční lokály. Modrou barvou a zlatem překypující portýr — žebrající válečný mrzák. Břicháč s tlustým řetízem k hodinkám. Prodavač zápalek a sběrači cigaretových nedopalků. Hákový kříž — úkladní političtí vrazi — Co to děláš s kolenem — Buď blažen v kruhu vítězů. Mezi scénami: plátno, film, statistická čísla, obrazy. Nové scény. Portýr vyhazuje žebrajícího válečného poškozenec. Shluk před lokálem. Dělníci vnikají dovnitř a demolují ho. Obecenstvo hraje spolu. Hle, jak pískají, křičí, zuří, povzbuzují, rozhazují rukama, v duchu pomáhají... nezapomenutelné!

Ze studie: „Jak to začalo!“ K dějinám Piscatorova divadla od Jakoba Almeidaera.

rých operet a změnili jsme je v typy „proletář“ a „měšťák“, které, spojeny volně složeným dějem, posouvaly tok celku a interpretovaly jednotlivé obrazy.

„Desetitisíce proletářů a proletárek viděly během posledních 14 dnů tuto revue ve svých okresech: ve Pharusových sálech, v Hasenheide, v Lichtenbergu, v Sophiiny sálech a v ostatních velkých berlínských shromaždištích... Účinek obrazů na vzrušené a dychtivé diváky nemá obdoby. Takovou zúčastněnou, dokonce spolehrající masu nenajdeme v žádném jiném divadle.“

Franz Franklin v „Rote Fahne“ v pondělí 8. prosince 1924

od nás žádala nějaký pořad. (Myšlenka se začala prosazovat. Masy chtěly na svých shromážděních vidět kus světa svými očima, strana pochopila nutnost využít jeviště jako nástroje propagandy.) S Gasbarrou, kterého mi poslala strana, jsme sestavili text. Montovali jsme ho ze starého a připisovali nové.

Mnohé bylo nahrubo sbité, text byl zcela nenáročný, ale právě to dovoľovalo až do posledního okamžiku začleňovat nové aktuality.

Pedagogická stránka v „Rudé revue“ se znovu proměnila ve stránku scénickou. Nic nesmělo zůstat nejasné, dvojsmyslné a tím neúčinné, všude musel vystupovat do popředí aktuální politický význam. „Politická diskuse“, ovládající ve volebním období dílny, továrny a ulici, se musela stát scénickým prvkem. Vrátili jsme se k figurám „compère“ a „commère“ ze sta-

Při používání projekce jsem pokračoval v linii započaté v „Praporech“. Zvláště důležitou roli hrála hudba. Musím říci, že jsme v Edmundovi Meislovi, s nímž jsem se setkal již při různých akcích „Mezinárodní dělnické pomoci“, našli hudebníka, který pochopil, o co šlo: i v hudební složce

nejen ilustrovat a podmalovávat, ale samostatně a zcela vědomě pokračovat v politické linii, používat hudby jako dramaturgického prvku.

Revue prorazila. Finančně byla však opět neúspěchem, i když režie za večer byla co nejnižší (asi 500 marek). Obrovský počet nezaměstnaných, špatná finanční organizace atd. způsobily, že strana se nemohla rozhodnout udělat ze souboru revue stálé zařízení.

Ale za bezprostřední výsledek je třeba pokládat vznik proletářských hereckých spolků, které se nyní tvořily všude. „Rudá revue“ se stala trvalým pojmem agitačního arzenálu a dodnes ze stranického hnutí nevytizela.\*

\* Od té doby vznikly v Německu stovky hereckých skupin, které s dosti velkým úspěchem prováděly agitaci formou kabaretu a revue; byly to například: „Rudá hlásná trouba“, „Rudé blůzy“, „Rudé rakety“, „Nýtaři“, „Šibeníčníci“ atd.

## VIII DOKUMENTÁRNÍ DRAMA

„Navzdory všemu“ („Trotz alledem“) je první inscenací, v níž text a scénu tvoří jen a jen politický dokument. (Grosses Schauspielhaus, 12. července 1925.)

Hra vznikla z historické mamutí revue, kterou jsem měl inscenovat na jaře tohoto roku při slavnostech slunovratu pro Dělnické kulturní sdružení v Gosener Bergenu. Tato revue, v níž jsem Gasbarru pověřil vypracováním rukopisu, měla v zkrácené formě obsáhnout revoluční vrcholy lidských dějin, od Spartakova povstání až k ruské revoluci, a zároveň v didaktických obrazech podat náčrt celého historického materialismu. Představovali jsme si toto představení v obrovských rozměrech. Počítali jsme s 2000 účinkujícími, dvacet velkých reflektorů mělo osvětlovat arénovitou údolní kotlinu a k charakterizování určitých komplexů jsme zamýšleli použít velkých symbolicky přehnaných charakteristických znaků (např. k charakteristice anglického imperialismu jsme chtěli použít dvacet metrů dlouhý pancéřový křížník). Přestěhoval jsem se do Schmöckwitzu, abych mohl práci kontrolovat přímo v terénu. Scénář byl vypracovaný, hudba, opět od E. Meisela, v základních rysech hotová, když Kulturní sdružení, vedené soudruhem Niekischem (dnes po mnohých proměnách průkopník lidového „socialismu“), náhle začalo mít politické pochybnosti. Zatímco jednání ještě probíhala, požádala nás Komunistická strana Německa, abychom zaranžovali ke sjezdu strany představení ve Velkém divadle (Grosses Schauspielhaus). O obsahu a formě jsme dosud neměli plně jasno, všechno se mělo projednat v nejbližších dnech v ústředí. Myšlenka uspořádat toto představení vyšla od komunistického poslance Ernsta Torglera, našeho starého přítele a spolupracovníka z doby Rudé revue.

Poradil jsem se s G., co dělat. Přenést náš podnik z Gosener Bergenu do Velkého divadla bylo neproveditelné. Avšak během několikátýdenní práce na naší revue jsme si tak zvykli myslet ve velkých historických dimenzích, že se nám každá hotová hra zdála nedostačující. G. navrhl, abychom ze svého projektu vyňali část, a sice epochu od vypuknutí války až k zavraždění Liebknechta a Luxemburgové, a udělali z toho samostatnou revue. Jako výraz faktu, že i po oné strašné porážce v r. 1919 sociální revoluce jde vpřed, dali

jsme do názvu revue Liebknechtova slova: „Navzdory všemu“ — (Trotz alledem). Při rozhodujícím jednání v ústředí kroutily stranické instance hlavou nad naším plánem, že by osobnosti, jako Lieb-  
knechta a Rosu Luxemburgovou, měli představovat herci. Mnohým se zdálo nebezpečný také úmysl nechat vystupovat členy vlády, jako Eberta, Noskeho, Scheidemanna, Landsberga atd. Nakonec všichni souhlasili, neboť nikdo nedovedl navrhnout něco lepšího, ale zůstali skeptičtí, zvláště proto, že nám zbývaly na celou práci do dne představení sotva tři týdny.

Inscenace vznikla kolektivně: Jednotlivé pracovní procesy autora, režiséra, skladatele, výtvarníka a herců se neustále prolínaly. S rukopisem vznikaly zároveň scénické stavby a hudba, spolu s režii zase vznikal rukopis. Scény byly současně aranžovány na mnohých místech divadla, a to ještě dříve, než k nim vznikl text. Poprvé měl být film organicky spjat s příběhem na jevišti (v „Praporech“ jsme to zamýšleli, ale neuskutečnili).

Spojení dvou zdánlivě protichůdných uměleckých forem zaujímalo v diskusích mých kritiků a v posudcích veřejnosti až příliš široký prostor. Já sám jsem onen moment zdaleka nepovažoval za tak důležitý. Tento fakt, zčásti stroze odmítaný, zčásti přehnaně slavený, byl však jen zřídka správně hodnocen. Použití filmu bylo v podstatě stejné jako použití projekce v „Praporech“. (Nehledě k tomu, že jsem přeměnu scén pomocí filmu koncipoval v hrubých rysech již v Königsbergu, i když tehdy ještě, s ohledem na dekorativní stránku, se silným omezením.) Bylo to jen rozšířené a propracované využití filmu. Ale účel zůstal stejný.

Později se často tvrdilo, že jsem tuto myšlenku převzal od Rusů. Ve skutečnosti jsem tehdy poměry v sovětském divadle téměř neznal — zprávy o představeních atd. pronikaly k nám stále ještě velmi sporadicky. Ale ani později jsem se nedozvěděl, že Rusové už použili film tak funkčně jako já. Ostatně otázka prvenství je zcela vedlejší. Dokázalo by se jen, že nešlo o technickou hříčku, ale o právě se rodící formu divadla, která spočívá na našem společném světovém názoru — na historickém materialismu. Vždyť o co mi šlo a jde v celé mé práci? Ne o pouhé propagování světového názoru šablonovitými formami, plakátovými tezemi, ale o důkazy, že tento světový názor a všechno, co z něho vyplývá, je jediným světovým názorem platným pro naši dobu. Tvrdit se může mnohé, ale ani opakovaním se tvrzení nestává pravdivější nebo účinnější. Důkaz, který přesvědčuje, může být postaven jen na vědeckém zvládnutí látky. To dokážu jen tehdy, přeloženo do řeči divadla, odstraním-li

ze scény výseky ze soukromého života, pouhou individuálností postav, náhodný charakter osudu. A toho docílím, když vytvořím spojení mezi dějem na jevišti a velkými, historicky působícími silami. Ne náhodou je v každé hře hlavním hrdinou téma. Z něho vyplývá nevyhnutelnost, životní zákonitost, teprve pak dostává soukromý osud vyšší smysl. K tomu potřebuji prostředky, které ukáží vzájemné působení mezi velkými lidskými a nadlidskými faktory a individuem nebo třídou. Jedním z těchto prostředků byl film. Ale ničím jiným než prostředkem, který již zítřka může být nahrazen něčím lepším.

Také film v inscenaci „Navzdory všemu“ byl dokumentem z materiálu říšského archivu, a dali nám ho k dispozici přátelé. Použili jsme hlavně snímků z války, z demobilizace, z přehlídky všech evropských panovníckých rodů atd. Snímky brutálně ukázaly hrůznost války. Útoky s plamenomety, hromady roztrhaných lidských těl, hořící města; „móda“ válečných filmů ještě nezačala. Na proletářské masy musely tyto obrazy působit otřesněji než stovky referátů. Rozdělit jsem film do celé hry, kde jsem s ním nevystačil, vzal jsem si na pomoc projekci. Základní formou scénické výpravy byl tak zvaný praktikábl, terasovitá, nepravidelně členěná stavba, kterou na jedné straně tvořila nakloněná rovina, na druhé straně schody, výstupky a celé to stálo na točně. Na terasy, výklenky a koridory jsem vestavěl jednotlivé hrací plochy. Tím jsem dosáhl jednoty scénické stavby, nepřerušovaného odvíjení děje jako proudu řítícího se jen dopředu.

Programm / 10 Pfennig

GROSSES SCHAUSPIELHAUS

Sonntag, den 12. Juli 1925

Zur Eröffnung des Paréfestes der KPD.

**Trotz alledem!**

Historische Revue aus den Jahren 1914 bis 1918  
in 24 Szenen mit Zwischenakt

Regie: Erwin Dittmer

Musikalische Leitung: Edmund Meisel / Bühnenarrangierung  
Johs Heartfield  
Hörstücke: Schauspieler Arthur Kästner, Professorensprechchor und  
Singspielmacher, Chor Frankfurter-Saal, Kompositioneller Hauptstad

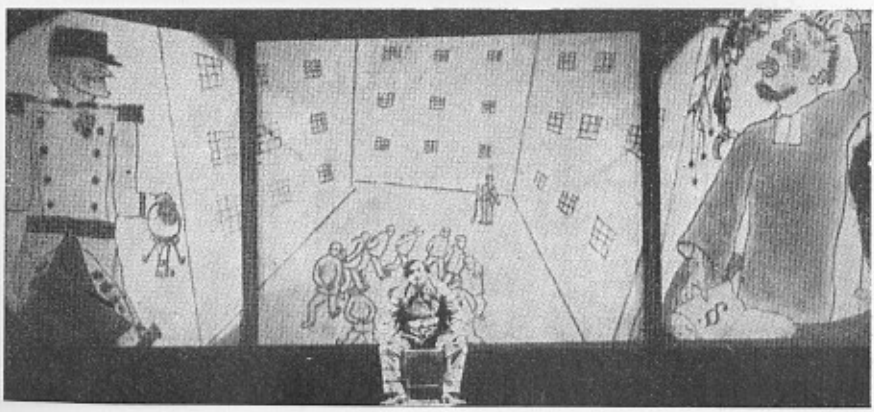
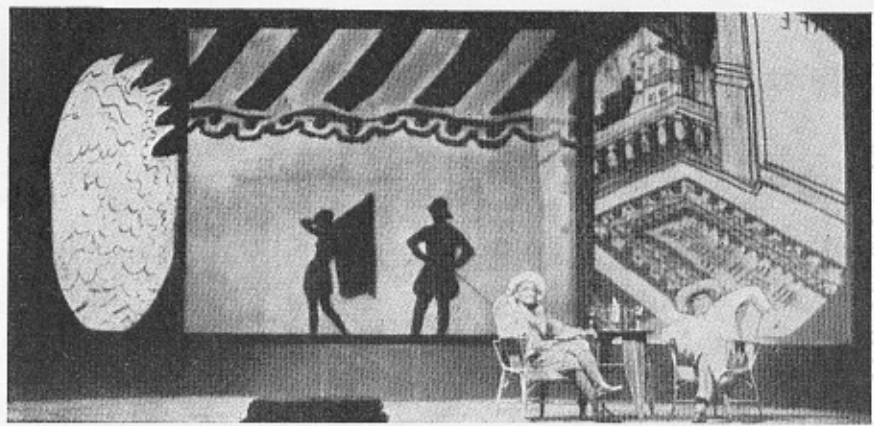
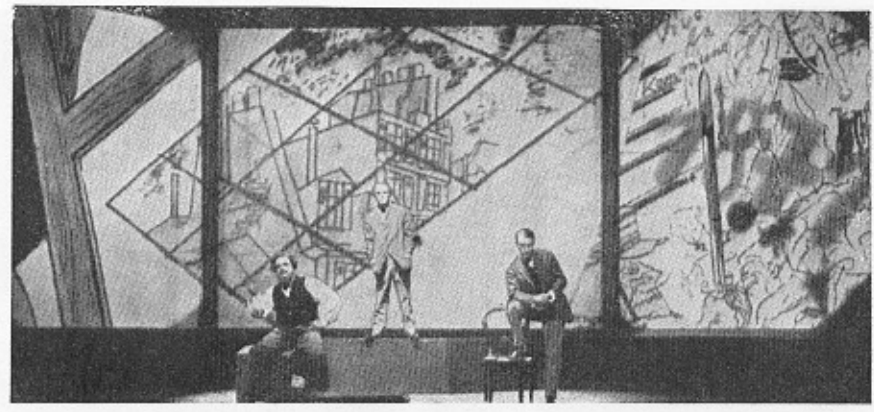
Szenenfolge

- Berlin in Erwartung des Krieges / Dolníamer Platz von Wilhelmshagen, von Falkenhaynen / Schulen, Lehmann Franz, Willy, Paul / Zeitungsvendekäfer, Berliner Postkammer
- Sitzung der sozialdemokratischen Reichstagsfraktion vom 25. Juli 1914.  
Ebert, Landsberg, Scheidemann, David, Legien, Bauer, Haase, Barth, Dittmann, Ledebour, Lichkardt / Die Fraktiongenossen
- In kaiserlichen Schloß zu Berlin / 1. August 1914  
Wilhelm II., Reichskanzler v. Bethmann-Hollweg, Kriegsminister v. Falkenhayn, eine Odenwaise / Professorensprecher Bürger
- Sitzung der sozialdemokratischen Reichstagsfraktion vom 2. August 1914  
Ebert, Landsberg etc., die Fraktiongenossen / Professorensprecher Möhlmann, Aumann, etc. Das Meeting beginnt
- Reichstagsitzung vom 2. Dezember 1914 (weite Abstimmung über die Kredite)  
Abgeordnete aller Parteien / Setzmann: v. Bethmann, Reichstagspräsident Kapp, Lichkardt / Ebert, Scheidemann, Nisio, Ledebour, Lichkardt
- In einer Berliner Gaststube  
Franz, Willy, Paul, Gustav, Der Untersuchter / Arbeiter der Bekleidungs- und der gewerblichen Richtung
1. Mai 1916 / Potsdamer Platz  
Professorensprecher, Liebkecht, Die Schutzleute Becke und Herkin, 1 Polizei-Offizier
- Die Rede Landsbergs zur Auflösung der Immunität Liebkechts vom 11. Mai 1916  
Landsberg / Der Reichstag

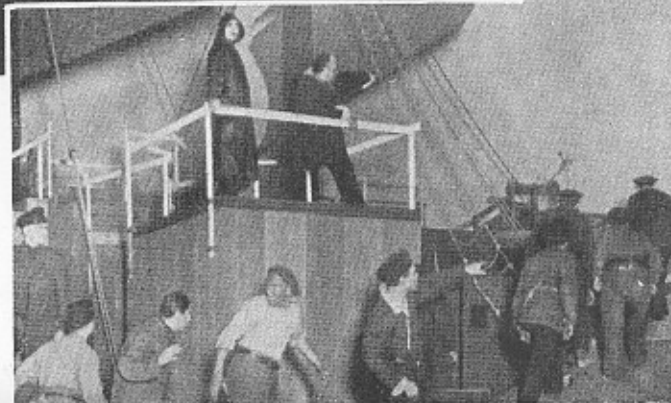
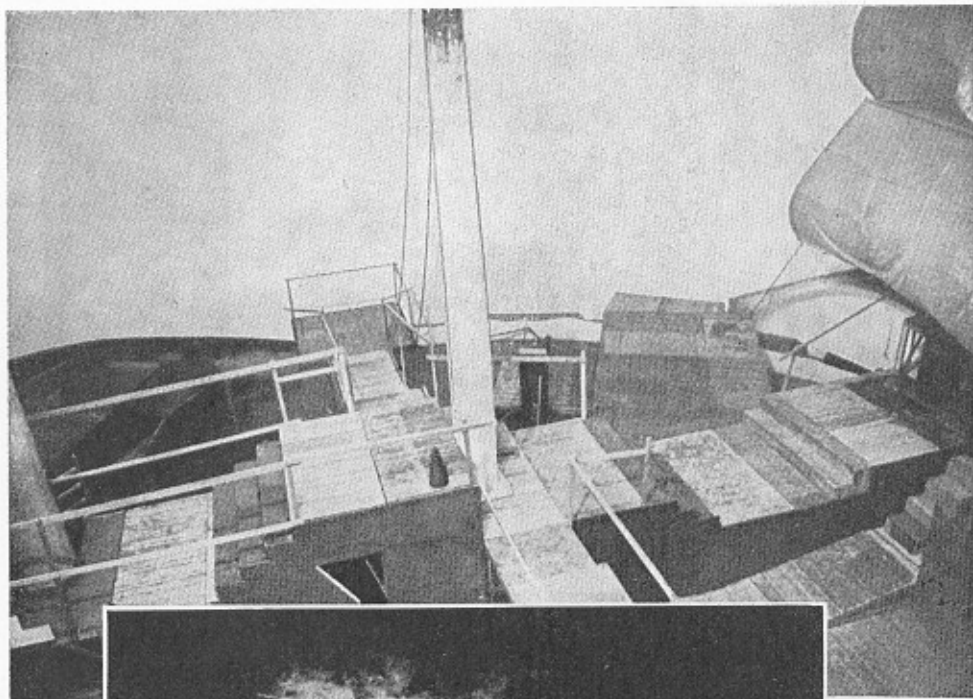
Zde jsem se ještě výrazněji než v „Praporech“ odpoutal od dekorativnosti jevištního obrazu. Dominoval princip čistě funkční jevištní konstrukce. Není tu již nic, co by něco předstíralo, co by hru podporovalo, zvýraznilo nebo ji vyjadřovalo. Samostatnost konstrukce, která je na točně světem pro sebe, ruší kukátkové měšťácké divadlo. Mohla by stát i ve volném prostoru. Čtverhranný jevištní portál je už jen rušivým omezením.

Celé představení bylo jedinou ohromnou montáží autentických řečí, článků, novinových výstřížků, provolání, letáků, fotografií a filmů o válce, revoluci, historických osobách a výjevech. A to všechno ve Velkém divadle, které kdysi vybudoval Reinhardt, aby ho zasvětil měšťáckému (klasickému) dramatu. On také jasně cítil, že se musí jít k masám, ale přišel k nim z jiného břehu, s cizím zbožím. „Lysistrata“, „Hamlet“, ale i „Florian Geyer“ a „Dantonova smrt“ zůstaly hrami manéže, kde svou velikostí a drsností zhrubly. Dosáhlo se jen inflace formy. Hra mas z hlediště neměla programové zdůvodnění a našla ohlas jen jako dobrý „režijní nápad“. Také pohybovému expresionismu Karlheinz Martina se to nepodařilo: ani v klasickém dramatu, ani

9. Liebknecht vor dem Kriegengericht am 25. August 1916  
Die Stimme Liebknechts  
Films: Das Mordeu geht weiter (Authentische Aufnahmen aus den Schließens des Weltkrieges)
10. Im Granattrichter  
Deutsche Soldaten, 1 Offizier, 1 französischer Soldat  
Films: Aber das Proletariat will sich nicht länger mitführen lassen. Rußland erhebt sich. Lenin spricht.
11. Der Mülltonnarbeiterstreik von 1918 / 30. Januar / im Treptower Park  
Paul, Willy, Adolf, Gustav, Streikende Arbeiter, Ebert, Dittmann, Polizei-Offizier, Schulstreik
12. Berlin in Erwartung der Revolution / Potsdamer Platz von Wittenberg, von Finkenbäumen, Schuler, Lehmann-Willy, Paul, Zeitungsverkäufer, Berliner Publikum
13. Der 9. November / im Reichskanzleipalast  
Ebert, Schulze, Bauer, Landberg, Noke  
Auf der Straße  
Das demonstrierende Proletariat, Liebknecht
14. Reichskanzlei / Landtagsarbeitszimmer / 5. Dezember  
Landberg, Unteroffizier Krebs
15. Chausseestraße / 6. Dezember  
Spartakus-Demonstration, Die Truppe „Rothers“
16. Redaktion „Die Rote Fahne“  
Liebknecht, Rosa Luxemburg, Karl Radek, Franz, Willy  
1 Setzer, 1 Arbeiter
17. Reichskanzlei / Eberts Arbeitszimmer / 9. Januar 1919  
Ebert, Schulze, Bauer, Landberg
18. Auf dem Alexanderplatz  
Franz, Willy, Paul, Besessene Arbeiter
19. Sitzung im „Revolutionenssaal“ / 11. Januar  
Rosa Luxemburg, Liebknecht, Ledebour, Die revolutionären Oberte, Die Unabkömmlichen
20. Der Sturm auf das Polizeipräsidium  
Willy, Franz / Stimmen
21. Der letzte Abend / 15. Januar  
Rosa Luxemburg, Liebknecht, Mitglieder der Elzovohrwehr
22. Vorhalle im Eden-Hotel / Am gleichen Abend  
Waldgärtner, Jäger, Menge, von Pfütz-Hartung, Rosa Luxemburg, Liebknecht
23. Tiergarten / Am Neuen See  
2 Passanten / Stimmen: Range, Pfütz-Hartung / Liebknecht  
Schluß: Der Aufbruch des Proletariats, Liebknecht lebt!
- Ansprache: Ruth Fischer / Gemeinsamer Schlußgang  
Fotografische Leitung: Franz Diercke / Bühnenang: Paul Hoffmann
- Druck: Friedrichstadt-Druckerei G. o. H., Berlin SW 44, Friedrichstraße 25

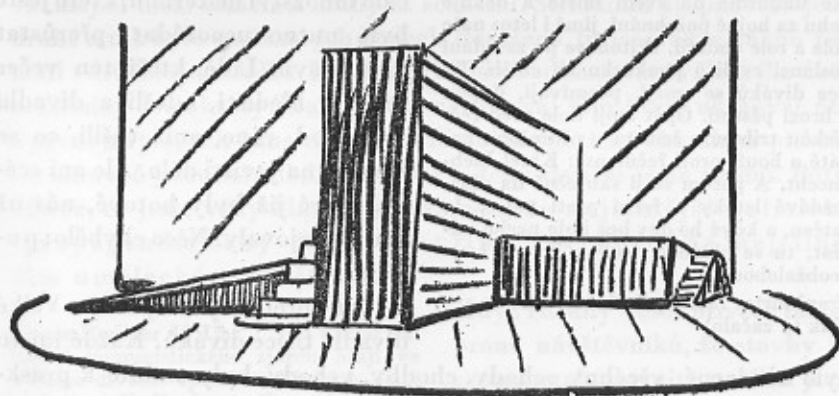


„Opilý koráb“ od PAULA ZECHA  
Lidové divadlo 1926  
1 — pokoj v Paříži  
2 — kavárna v Adenu  
3 — vězení ve Francii  
Kulisy vytvořeny projekcí (kresby od George Grosze)



v „Rozbíječích strojů“ — v „Tkalcích“ však ano. Zde aréna a jeviště splynuly. Rozhodujícím ovšem bylo to, že Bey toho léta zorganizoval k návštěvě divadla odbory. Nyní tu seděli třídně uvědomělí dělníci; bouře vypukla. I já jsem v této budově měl neustále pocit něčeho nenaplněného, a proto jsem přemýšlel, jakými prostředky by se toto skutečně masové divadlo dalo zvládnout. Nyní jsem tyto prostředky měl — a ještě dnes jsem přesvědčen, že v Berlíně je možnost dělat opravdové masové divadlo jen ve Velkém divadle.

Poprvé jsme byli konfrontováni s absolutní, námi samými prožitou skutečností. A byly v ní právě takové momenty napětí a takové dramatické vrcholy jako v básnickém dramatu a působily stejně otřesně. Ovšem působí tak jedinečně tehdy, je-li to skutečnost politická (v základním smyslu řeckého slova polis — dotýkající se všech).



Návrh praktikáblu ke hře „Navzdory všemu“,  
Velké divadlo v Berlíně

„Plachta na obzoru“ od RUDOLFA LEONHARDA

Lidové divadlo 1926

1 a 3 — praktikábl loď na točně

Výprava Traugott Müller

„Na dně“ od MAXIMA GORKÉHO

Lidové divadlo 1926

Výprava Edward Suhr

Musím přiznat, že jsem tento večer očekával s napětím. Bylo to dvojí napětí: za prvé, jak na jevišti zapůsobí střídání vzájemně se podmiňujících prvků, a za druhé, zda se vůbec uskuteční něco z toho, co jsem zamýšlel.

Na generální zkoušce ještě vládl dokonalý chaos. 200 lidí běhalo a křičelo jeden přes druhého. Meisel, kterého jsme tehdy právě získali pro černošskou hudbu, dělal se svými dvaceti muži nepředstavitelně pekelný koncert, Gasbarra přicházel každý okamžik s novými scénami, až jsem ho pevně usadil u projekčních přístrojů, Heartfield s velkým zaujetím

„Velké divadlo... státní akt: Plenární jednání říšského sněmu... Text steno-  
grafovaného protokolu říšského sněmu. Náhodou jsem byl v ten den války v Berlíně na dovolené a náhodou jsem byl i na tomto zasedání říšského sněmu. Opět stojí Bethmann Hollweg v generálské uniformě na svém místě a děkuje bohu za hojně požehnání, jímž i letos naše pole a role obdaril. Přitom se po zasedání poslanci rvali o poukázku na chléb. Tisíce diváků se smějí, posmívají, dupou a hroží pěstmi. Opět stojí dole před řečnickou tribunou ženista v ošumělém kabátě a bouří proti řečníkovi: Karel Liebknecht. A potom stojí skutečně na ulici, rozdává letáky a řeční proti válce. Je zatčen, a když ho dav bez boje nechá odvést, tu se hlediště rozefře bolestí i sebeobžalobou.“

Frankfurter Zeitung 1. dubna 1928  
(Jak to začalo)

bylo obsazené, všechny schody, chodby, vchody byly nabitě k prasknutí. Už předem ovládalo tuto živou masu nadšení, že mohou přihlížet, neslýchaná oddanost divadlu, jakou najdeme jen u proletariátu.

Ale již velmi brzy se tato vnitřní oddanost stupňovala ke skutečné aktivitě: masa převzala režii. Ti všichni, kteří naplnili budovu, spoluprožívali tuto epochu většinou aktivně, byl to skutečně jejich osud, jejich vlastní tragédie, která se odehrávala před jejich očima. Divadlo se pro ně stalo

„Rote Fahne“ 14. července 1925: „Velkolepé byly ty výjevy, kdy promluvíly masy, kdy dělníci-herci přerušovali hru voláním! Necht' to zkusí měšťáctí diva-

tím vlastnoručně natíral všechny kulisy odshora dolů hnědou barvou, žádné nasazení filmu nevyšlo správně, herci mnohdy vůbec nevěděli, kam patří, mně samému začalo množství materiálů, které ještě bylo nutno uspořádat, přeruštat přes hlavu. Lidé, kteří ten večer seděli v hledišti, odešli z divadla ve 3 hod. ráno, aniž tušili, co se vlastně na jevišti dělo. Ale ani scény, které již byly hotové, nás už neuspokojovaly. Něco chybělo: publikum.

V den premiéry naplnily Velké divadlo tisíce diváků. Každé místo

skutečností a náhle tu již nestálo jeviště proti hledišti, ale jediné velké shromaždiště, jediné velké bojiště, jediná velká demonstra-

delní ředitelé se svými málo placenými sedřenými a zmořenými herci.“

Altmeier ve „Frankfurter Zeitung“:

„A zůstal velký dojem. I když si odmyslíme všechnu tendenci a všechno zveličování, člověk už nevyšel do noci a na ulici bez porozumění. I když Jessner vyčaroval ‚Valdštejnovu smrt‘ nebo ‚Prince homburského‘, i když Reinhardt se svým ‚Večerelem tříkrálovým‘ a se svou Bergnerovou připravil božský zážitek, zdálo se každému po jejich představeních, jako by město bylo pralesem, v němž se opět nemůžeme vyznat... Ale po této revue měl člověk pocit, jako by se vykoupal. Síly rostly. Na ulici se dalo dobře plavat a veslovat. Ruch a světlo, šum a technika měly svůj smysl.“

filmu a hraných scén, byl účinný. Ale ještě více působilo dramatické napětí vznikající mezi filmem a hranými scénami. Střídáním stupňovalo jedno druhé a tak bylo v některých bodech dosaženo furioso akce, jakou jsem zažil v divadle jen zřídka. Když například po odhlasování válečného úvěru sociálními demokraty (hraná scéna) následoval film, který ukazoval útok a první mrtvé, tak jsme tím vyjádřili nejen politický charakter příběhu, ale zároveň jsme otřáslí diváky lidsky, tedy stvořili jsme umění. Potvrdilo se, co jsme vždy hlásali jako zásadu: že nejsilnější politicko-propagandistický účinek je v přímé závislosti na nejsilnějším uměleckém ztvárnění.

„Neue Berliner 12 Uhr“: „Na počest zahájení komunistického sjezdu hrají ve Velkém divadle společně dělníci a herci za vedení E. P. dramatizované světové dějiny. Prudce úderné a silné scény z války a revoluce, rozšklebené a zkrslé tendenci, ale přece, když se předvádějí jen holé, pravdivé události, téměř nečekaně vysoce vnitřně působivé — smýšlení... a jeho fanaticky dojemný, posvátný výraz splývající v něco, co ve svých vrcholcích jakýmsi tajuplným způsobem vede k stejné zřejmému výsledku jako nejvyšší dramatické umění.“

„Welt am Abend“ 17. července 1925: „Však se nám zdá, že v umění není rozhodující záměr, ale účinek. A zde je třeba říci, že tato revue vytvořila kontakt s obe-

ce. A právě tato jednota onoho večera nezvratně dokázala, jakou agitační sílu má politické divadlo.

Pronikavý účinek filmu ukázal, že navzdory všem teoretickým úvahám bylo použití filmu správné nejen tam, kde se jednalo o ozřejnění politické a společenské souvislosti, tedy ve vztahu k obsahu, ale ve vyšším smyslu i ve vztahu k formě. Opáčkovala se zde zkušenost z „Praporů“: již sám moment překvapení, vyplývající ze střídání

Když i druhý večer přivedl takový proud návštěvníků, že stovky lidí se nedostaly dovnitř, naléhal jsem, aby se představení opakovalo nejméně 14 dní, už i kvůli uhrazení nákladů. Také Torgler se o to energicky zasazoval. Tisíce se vydávaly za obvyklou a už proto téměř neúčinnou plakátovou propagandu. Směrodatné instance se ale opět bály rizika, a tak se už potolikáté opakovala hořká zkušenost, že přes všeobecný souhlas, přes všechny



censtvem a byla úspěchem, jaký můžeme zaznamenat jen zřídka, při zcela geniálních dramatických výtvořech.“

úspěchy, přes ohromné návaly, které by nám muselo závidět každé měšťácké divadlo, ani toto zastavení na cestě politického divadla nevedlo kupředu.

## PROLETÁŘSKÉ OCHOTNICKÉ DIVADLO

Naše neustále se opakující výboje nezůstaly bez odezvy ani z jiné strany: proletariát začal experimentovat sám od sebe. Bohužel v této knize není dostatek místa, abych se blíže zabýval těmito tak mimořádně důležitými a zajímavými jevy, které v divadelní oblasti vznikly z proletariátu samého. Chci se jimi zabývat jen potud, pokud se určité skupiny, které by nejráději každého čtvrt roku dělaly vlastní revoluci, budou znovu a znovu pokoušet konstruovat protiklad mezi mou prací a prací proletářských divadelníků skupin. Věcně takový protiklad neexistuje. A již samo položení otázky je falešné. Proletářské ochotnické divadlo se nemůže stavět proti profesionálnímu revolučnímu divadlu. Za prvé, vývoj ukazuje, že takové divadlo, jaké jsem já sám dosud provozoval, vzniklo z neprofesionální proletářské propagandistické hry. Za druhé, oba tyto druhy divadla bojují na různých úsecích naší kulturní fronty, mají tedy svou komplikovanost a svým rozsahem vázáno na jedno místo, mohou divadelní skupiny a divadelní kolektivy, jakých v celém Německu vzniklo na stovky, proniknout propagandisticky mezi dělnictvo skutečně v celé hloubce a šíři. Naproti tomu má profesionální divadlo oproti nim zase možnost připoutat k sobě vrstvy, které jsou jinak našemu hnutí vzdáleny. (To ani nemluvím o možnosti velkého experimentu v oblasti dramatické, herecké a technické.) Pokládám za zbytečné chtít zkoumat, který úkol je důležitější. Podle mne proletářské ochotnické divadlo, pokud se politicky jednoznačně podřizuje cílům propagandy a nepokouší se napodobovat umělecké divadlo, je právě tak důležité a cenné jako moje vlastní práce. Formy, které vznikly z první Rudé revue (viz strana 58), se ukázaly pro účely proletářského ochotnického divadla jako správné. Rozvíjení a prohlubování těchto forem považuji za jeho hlavní úkol. Oba druhy divadla, revoluční profesionální divadlo a revoluční ochotnické divadlo, směřují svou tendencí k proletářskému kulturnímu divadlu, onomu divadlu, které po vytvoření ekonomických a politických předpokladů bude formou, kterou se bude v divadle manifestovat kulturní život socialistické společnosti.

Naproti tomu považuji za zcela falešné, jestliže tyto skupiny začí-

nají s nedostatečnými technickými a hereckými prostředky „hrát divadlo“, to jest přenášet do svých poměrů dramatu, která ve svém dnešním stavu je příliš problematická a psychologizující a kromě toho vznikla z podmínek moderního měšťáckého jeviště. To by neznamenal nic jiného než jít znovu opačným směrem zpět po cestě, po které jsem šel já a jejíž zkušenosti nejsou platné jen pro mě samotného.

Ale i názor, který z lehkého pochopitelných důvodů v kruzích proletářského ochotnického divadla panuje častěji, že totiž plus ve ztvárnění, v používání velkého divadelního aparátu, v obsazení profesionálními herci znamená minus v politickém, respektive v revolučním smyslu, je v tak hrubé formě názorem přinejmenším mylným. Oč vlastně jde? V diletantismu je velká síla, je jí jeho rodová novost, jeho vnitřní svěžest, intuitivnost, neprofesionálnost. Všechna původnost prvního výkonu se všemi nedostatky, ale také se vším elánem neopotřebovanosti. To je to, co bych chtěl v celé práci takzvaného „revolučního profesionálního divadla“ zachovat. Ošklivím si z celé duše pouhou rutinu, profesionalismus, strnulost. Ale je možno tuto původnost diletantismu zachovat trvale? Pozoroval jsem naopak, že proletářský ochotnický herec, který je ve svých prostředcích nediferencovaný a jednoznačný a nemá všechny předpoklady profesionálního herce, mnohem snáze podléhá pokušení užívat účinků již jednou vyzkoušených a že diletantismu po jeho prvních počátcích velmi brzy hrozí nebezpečí ustrnout v prázdné, nepravdivé rutině, a to ještě v rutině na nízké úrovni.

Jaké jsou tedy argumenty proti používání profesionálních herců, jevištního aparátu, celé divadelní instituce? Jsou právě tak absurdní jako tvrzení, že revoluční časopis by se měl z ideologických důvodů tisknout na Gutenbergově ručním lisu a ne na moderním rotačním stroji. Podstatný zůstává vždy účel: nejvyšším výkonem dosáhnout nejúčinnější propagandy.

Přičítám-li si vůbec nějakou zásluhu, pak právě tu, že jsem divadlo a celý jeho aparát postavil do služeb revolučního hnutí a že jsem je přeformoval způsobem odpovídajícím revolučním cílům. Přitom se ukázalo, že se tím divadlu otevřely nové, ryze divadelní možnosti.

Obsah: revoluce vítězí, ale nejsou peníze na její realizaci. Proto její vůdce Granka Umeitet prodává Petrohrad jednomu starému židovi, který ho zase prodá Anglii. Granka a jeho družina táhnou do lesů. Tam dojde k milostné srážce mezi ním a jednou Švédkou, která přejde na protivníkovu stranu (ztělesněnou bělogvarděcem Ssarinem). Granka se tajně vrací do Petrohradu, zburekuje proletariát a dobude město zpět pro revoluci.

„To nejsou dějiny revoluce. Není to Leninův životopis. Není to zobrazení sovětského Ruska. Není to ani žánrová hra... Nešlo o popis skutečnosti. Ale o zachycení hnačích sil naší doby na několika postavách, které symbolicky... vzbuzují tytéž pocity jako skutečnost“ (Alphons Paquet v předmluvě ke knižnímu vydání „Příboje“).

Tedy „báseň“ místo skutečnosti, symbol místo dokumentu. City místo poznání. Dobře tedy: podívejme se, zda básnická hra je skutečně zárukou větší přesvědčivosti a tím také silnějšího účinku než hra politická. „Příboj“ nás ale poučil, že pokus odpolitizovat politický námět, „povýšit ho do básnické sféry“ vede nevyhnutelně k polovičitosti (nedůslednosti). Tak byl „Příboj“ oproti „Praporům“ a „Navzdory všemu“ krokem zpět.\*

Jen málo básníků snese konfrontaci

## X PARAFRÁZE RUSKÉ REVOLUCE

„Příboj“ („Sturmflut“) —  
Lidové divadlo 1926

### O vztahu mezi skutečností a symbolem.

Symbol je zkoncentrovaná skutečnost, jednoznačný znak pro rozmanité a mnohé jevy za ním se skrývající. Je poznávacím znamením takové kultury, která si může dovolit stenograficky zkracovat materiál, již jsou pojmy jasné, stačí je jen naznačit. To je typické pro začátky a poslední fáze epoch. Ale symboly nejsou žádné obchodní značky, etikety. Symbol se nesmí změnit v klíše skutečnosti. V okamžiku, kdy symbol je měřitelný se silami, které představuje, prokáže se téměř vždy jeho nedokonalost. Symbol je neúčinnější pro jevy minulé nebo budoucí, které jsou nekontrolovatelné. Nikdy ale jako náhrada skutečnosti, jež i ve svých nejbánálnějších formách má účinnost symbolů. Dějinné vrcholy jsou samy v celém svém konkrétním rozsahu symboly. Je chybou zbavovat takové náměty toho, co je jejich podstatou, neboť tak se nedosáhne jejich vystupňování, ale jen jejich odhmotnění.

\* „Mezi působením této fabule a dokumentárním zobrazením skutečnosti je zlom. Postupuje postavy, které jednak mají své soukromí, jednak jsou politickými exponenty, jednak jsou symboly. A nikdy není jasné, co mluví jako soukromé osoby, co jako politikové, co jako symboly. V „Praporech“ zůstal Paquet při nebásnickém, ale silně pů-

s reálným světem v celém jeho rozsahu. Proč se Paquet, stejně jako v „Praporech“, neopřel o materiál a nepokusil se na výseku ruské revoluce objasnit tento gigantický převrat až k jeho kořenům? Byla by to

O vztahu mezi tendencí a pravdou.

Dva protiklady? Vůbec ne, ale dokonalá identita v době, v které pravda působí revolučně. Tendence se často zneužívá jako pojmu, pomalu se vžíla jako synonymum pro nepravdivost, přinejmenším pro odbočení od pravdy v určitém směru, k určitému cíli. Nikdy mi nešlo o takovou tendenci, která vede k překroucení, k převrácení, k zfalšování skutečnosti. Naopak. Vždy a všude bych byl rád chtěl „na účet“ tendence zjistit pravdu, ukázat skutečnost, objasnit příčiny, kdyby právě tendence vždy a opět nevyplývala právě z těchto zjištění automaticky, tak říkajíc sama od sebe. Právě tak ani nejsilnější tendence, jakou si je možno vymyslet, nevzniká z ničeho jiného než z objektivní, neretužované, syrové skutečnosti a zdá se mi, že dnes je potřeba nejen silného revolučního přesvědčení, ale také nejvyšší umělecké schopnosti, aby se právě tato skutečnost ozřejmila v nové rovině.

rozklad a tím zmatek.\* To také oslabilo účinek tendenčnosti hry. Proto také nemohla zapůsobit dostatečně politicky. („Nepíši... tendenční ani ideovou literaturu. Usiluji jen novými formami naší doby o účinky, které může vytvořit pouze „nadčasové“ umění... Myslím si, že až do posledního okamžiku své tvorby jsem nepodlehł žádnému jinému zákonu než zákonu umění.“ A. Paquet)

Tím ale byla v jistém smyslu opět zrušena i nová funkce, kterou jsem v celé dosavadní práci probojovával. A když Paquet o svém celém zpraco-

úloha již sama o sobě dost velká, kdyby se byl držel historických dokumentů. Nemáme vůbec příliš mnoho úcty před prostředky jazyka a příliš málo úcty před materiálem, skutečnou událostí? Paquet sám odpověď nezná. Konstatuje, jako by šlo o nový objev, že Granka není Lenin. Lenin nikdy neodešel do lesů. Lenin nikdy neměl tolstojovské nálady. Lenin nikdy neprodal Petrohrad.... Lenin ani na okamžik neztratil spojení s masami... Lenin se nikdy nenechal ovlivnit nějakou milostnou aférou... Nikdy nebyl samostatným dítětem přírody atd. Tedy nic než znejasňování děje a postav, ne „zhuštění“, ale

sobícím dokumentu. V „Příboji“ (již sám název je mňněn zčásti reálně, zčásti symbolicky) tyto hranice stírá... podává... velkou politickou typologii..., ale svou typologii individualizuje a dodatečně se jí vzdává.“

H. Ihering, „Börsen — Courier“ 22. února 1926.

\* „... zatím všechno, co se dostalo na jeviště jako revoluční drama nebo tendence, čerpalo svůj účinek právě z literatury, právě z neučesaného umění. Jsou-li u Paqueta slabiny, není to tím, že není básníkem, ale tím, že je ještě příliš básníkem.“  
H. Ihering, „Börsen — Courier“ 22. února 1926.

vání látky říká: „Pro mě za mě, nazvěte si to romantikou; básnické dílo má na ni právo,“ tak mu musím ze svého hlediska tehdy jako dnes odpovédět: omyl! Romantika v takovémto námětu dnes, v této době, není právem, ale křivdou básnictví.

FILM

Velký krok vpřed jsme však udělali v tomto představení propracovanějším a citlivějším použitím filmu. Poprvé se naskytl možnost nechat natočit celé části filmu speciálně pro tuto hru. Tím se posílil dramaturgický charakter filmových vložek.\* Zvýraznila se funkce filmu, ale nepodařilo se ovlivnit praktické provedení zkreslené struktury námětu. Osobní děje ve hře nevyhnutelně pokračovaly v čistě osobních dějích ve filmu i na scéně.

„Za tři a půl týdne musel být „Příboj“ nastudován. Paquet pracoval na hře rok — napsal knihu (současně drama a román) — epicky širokou... zatímco vrcholy dramatických výbojů vyžadovaly prudkou gradaci, ostré srážky.

Při psaní hry autora silně ovlivňovala jevištní technika... ale nyní, když se hra dostala na jeviště, jsme viděli, že jeviště zde musí zapůsobit novými formami a naopak, že námět se ve větší míře než u jiných divadelních her musí dramaturgickým stáhnutím atd. přizpůsobit novým jevištním prostředkům, hereckým i technickým. Začalo úplné přepracování hry, takže je možno právem říci: hra vznikla na jevišti. Práce vyžadovala od nás všech nové, přinejmenším neobvyklé postupy. Nemohl jsem režirovat podle pevně stanoveného plánu, podle promyšlené režijní koncepce, nemohl jsem mít tak jako jindy celou koncepci hotovou v hlavě, herec až do posledních zkoušek nemohl mít přehled o celkovém komplexu své hry — ano, musel nechat hrát svou vlastní fantazii, aby doplňoval, dobáňoval, dotvářel nově vznikající linii a odchylky od původního námětu. (Taktó u nás vyrůstal nový ansámbl, ansámbl samostatných spolutvárců společného díla. Paquet v okamžicích intuitivní spolupráce všech zúčastněných sil viděl, jak se objevovaly nové, důležité souvislosti. Výstavba díla se měnila, muselo se bourat a znovu stavět. Jistě ne vždy ku prospěchu básnického díla, ale nám se najednou všem zdálo, že zákon jeviště je zákonem života samého. Život —

\* „Problém dimenze proniká i na jeviště. Film už není jen... trikem nebo stylistickou nuancí... Film má dramaturgickou funkci.“ H. Ihering, „Börsen — Courier“ 22. února 1926.

tento život — náš dnešní život, naši dobu spoutat, zachytit za každou cenu: tomu musely ustoupit všechny ostatní pochybnosti.“)

(E. P. v článku z 16. 4. 1926 v časopise „Der neue Weg“.)

Hra tedy musela být přepracována ještě během zkoušek. Byl jsem nabit událostmi skutečné ruské revoluce, uvědomoval jsem si všechny politické a sociální souvislosti a vztahy, znal jsem všechny problémy a všechny těžkosti a zároveň jsem musel inscenovat hru, ve které to všechno bylo zmatené, nejasné, nedokrevné, polohotové. Domnívá se snad někdo, že jsem to dělal z touhy uplatnit svou vlastní osobu, z režiséřské monománie či abych se znovu a znovu dával do práce, při které je nutno rozbít hru až do základů, přebudovat její strukturu, přidávat nové myšlenky a od ztýraného autora až do dne premiéry vyžadovat neustále nový text? Nebo jsem to dělal z odpovědnosti vůči látce, vůči lidem, kteří na tuto hru chodili, aby dostali odpověď na své otázky? Dokonce s rizikem, že nedosáhnou dokonalosti, že vynechám účinné momenty? Odpověď dává závěr onoho již citovaného článku:

„Ne ‚umění‘, ne: začátek! Všechno podřizujeme účelu. Účel podléhá cíli. Z tohoto hlediska a také ze svého hlediska kritizují to, co vzniklo. A tak hra ‚Příboj‘ nebyla ještě hotová ani v době, kdy už se hrála. Inscenace byla nehotová, protože nehotové byly prostředky, s kterými jsme náš pokus podnikali. Copak nám záleží na tom, zda obsah a formu dovedeme k dokonalosti, zda vytvoříme ‚umění‘? Vědomě tvoříme nehotové. My také vůbec nemáme čas na formální výstavbu. Příliš mnoho nových revolucionizujících myšlenek se dere na světlo, čas je pro nás příliš drahocenný, než abychom mohli čekat na konečné vytríbení hry. Bereme prostředky tak, jak je nacházíme — nadávejte nám za to — a vytváříme jimi díla přechodného typu.“



Erwin Piscator

1	Uvod
9	Technická k slovenskému vydání Politického divadla
13	I. Úvodní k politice
29	II. E. Piscatorovo politické divadlo
32	III. Politické divadlo 1929/31
42	IV. Divadlo Cantini 1932/34
47	V. Společné divadlo od Reinholda K. Hollovi
82	VI. Tragédie
88	VII. M. K. H.
91	VIII. Dokumentární drama
99	IX. Politické ochotnické divadlo
111	X. Politické české revuony. Příloha
12	XI. Úvod
29	XII. Vísky, ženské množství atd.
32	XIII. Houska nad Göttingem
39	XIV. Společnost v Hannoveru
102	XV. Úvodní divadlo — teorie a praxe
110	XVI. Úvod Piscatorova divadla
121	XVII. Úvodní divadlo v době. Houska, Houska
121	XVIII. Úvodní divadlo jako jeviště. Houska, Houska
121	XIX. Úvodní divadlo jako jeviště. Houska, Houska
121	XX. Úvodní divadlo jako jeviště. Houska, Houska
121	XXI. Úvodní divadlo jako jeviště. Houska, Houska
121	XXII. Úvodní divadlo jako jeviště. Houska, Houska
121	XXIII. Úvodní divadlo jako jeviště. Houska, Houska
121	XXIV. Úvodní divadlo jako jeviště. Houska, Houska

**Erwin Piscator  
Politické divadlo**

Z německého originálu „Das politische Theater,“ vydaného v Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, Berlín 1968, přeložili Věra a Vladimír Procházka. Doslov napsal Vladimír Procházka. Obálku a vazbu navrhl Milan Grygar. Vydání I. Praha 1971.  
Vydalo nakladatelství Svoboda v Praze jako svou 3198. publikaci. Odpovědný redaktor dr. Václav Kubín. Technická redaktorka Naděžda Tichovská. Vytisklo Rudé právo, tiskařské závody, Praha. AA 17,06, VA 21,54. Tematická skupina 12/13. Náklad 1600.  
Cena brož. výt. 25,10 Kčs, váz. výt. 30,— Kčs. 66/401 - 21 - 8.6