



Bertolt Brecht
myšlenky

československý spisovatel

Praha 1958

pouliční scéna

/základní model scény epického divadla/

Během půldruhého desetiletí po prvé světové válce se na některých německých scénách vyzkoušel poměrně nový způsob hraní, který si dal název epický, protože měl zřetelně referující, popisný charakter a používal komentujících chórů a projekcí. Pomocí dosti složité techniky distancoval se herec od postavy, kterou hrál, a ukázal situaci hry z takového zorného úhlu, že se musily stát předmětem divákovy kritiky. Zastánci tohoto epického divadla prohlašovali, že nové látky, velmi složité děje třídních bojů ve chvíli jejich nejděsivějšího vyhocení, lze tímto způsobem snáze zvládnout, protože se jím mohou znázornit společenské procesy ve svých příčinných souvislostech. Avšak pro estetiku plynula z těchto pokusů celá řada značných obtíží.

Vypracovat základní model pro epické divadlo je poměrně jednoduché. Při praktických pokusech volil jsem obvykle jako příklad nejprostšího, tak říkajíc „přirozeného“ epického divadla událost, která se může odehrávat na nějakém nároží: očitý svědek dopravní nehody demonstruje houfu shromážděných lidí, jak k neštěstí došlo. Kolemstojící třeba událost neviděli nebo jen nesouhlasí s jeho názorem, „vidí ji jinak“ – hlavní je to, že demonstrátor předvádí chování šoféra nebo přejetejého

nebo obou takovým způsobem, aby si kolemstojící mohli o nehodě udělat úsudek.

Tento příklad nejprimitivnějšího epického divadla se zdá být snadno srozumitelný. Zkušenosti však ukazují, že působí posluchači nebo čtenáři neuvěřitelně obtíže, jakmile se na něm žádá, aby pochopil dosah rozhodnutí přijmout takový demonstrovaný výjev na nároží jako základní formu velkého divadla, divadla vědeckého století. Jde totiž o to, že toto epické divadlo může ve všech svých jednotlivostech být bohatší, složitější, vyvinutější, že však v zásadě nemusí obsahovat žádné jiné prvky nežli demonstrovaný výjev na nároží, aby mohlo být velkým divadlem, a že by se na druhé straně nemohlo už nazývat epickým divadlem, kdyby některá z hlavních složek výjevu na nároží chyběla. Kdo to nepochopí, nemůže řádně pochopit to, co teď následuje. Kdo nepochopí, jak nové a nezvyklé je tvrzení, že s takovým výjevem na nároží lze vystačit jako se základním modelem velkého divadla, a jak bezvýhradně toto tvrzení vybízí ke kritice, nemůže řádně pochopit to, co teď následuje.

Uvažme: nejde zřejmě vůbec o tak zvaný umělecký proces. Demonstrátor vůbec nemusí být umělec. Co musí umět, aby dosáhl svého cíle, to umí prakticky každý. Není-li dejme tomu s to provést tak rychlý pohyb jako postižený, kterého napodobuje, stačí, když jen vysvětlí: postižený se pohybuje třikrát rychleji, a jeho předvádění tím v podstatě neutrpí ani se neznehodnotí. Spíše má své meze jeho dokonalost. Jeho výkon by byl narušen, kdyby kolemstojícím byla jeho imitační schopnost nápadná. Musí se vystříhat toho, aby se choval tak, že by někdo zvolal: Jak pravdivě, jak věrně zpodobuje šoféra! Nesmí nikomu „učarovat“. Nesmí nikoho lákat ze všedního dne do „vyšší sféry“. Nemusí mít mimořádně sugestivní schopnosti.

Je bezpodmínečně nutné, aby z naší pouliční scény vypadl jeden hlavní znak obvyklého divadla: vytváření iluze. Produkce pouličního demonstrátora má charakter opakování. Událost se přihodila,

ted' se zde opakuje. Snaží-li se o to **divadelní scéna** tak jako **scéna pouliční**, pak už divadlo nezakrývá, že je divadlem, tak jako demonstrováný výjev na nároží nezakrývá, že je demonstrováným výjevem (a nepředstírá, že je událostí). Ve hře se plně projeví výsledky zkoušek, text naučený zpa-měti, celý aparát a celá příprava. Kde potom zůstává **prožitek**, je potom znázorňovaná skutečnost vůbec ještě prožívána?

Pouliční scéna určuje, jakého druhu má být **prožitek**, který se divákovi připravuje. Pouliční demonstrátor má bezpochyby „prožitek“ za sebou, ale přece neusiluje o to, aby ze svého demonstrováného výjevu udělal „prožitek“ diváků; i prožitek šoféra a přejetého zprostředkovává jen zčásti, rozhodně se nepokouší udělat z něho strhující prožitek divákův, ať už se snaží vytvořit svou ukázkou sebeživěji. Jeho demonstrováný výjev neztrácí na příklad na ceně, když nereprodukuje leknutí, které nehoda způsobila; ba spíše by tím ceny pozbyl. Demonstrátor neusiluje o vyvolání čistých emocí. Je nutno pochopit, že divadlo, které ho v tom následuje, provádí přímo změnu své funkce.

Podstatnou složkou pouliční scény, která se musí vyskytovat i v divadelní scéně, má-li se nazývat epickou, je okolnost, že demonstrováný výjev má praktický společenský význam. Ať už náš pouliční demonstrátor chce ukázat, že při takovém a takovém chování chodce nebo šoféra byla nehoda nevyhnutelná, že však při jiném chování k ní nemusilo dojít, nebo ať už demonstrovuje nehodu k vyjasnění otázky, kdo je vinen – jeho předvádění sleduje praktické cíle, má společenský dosah.

Cíl jeho demonstrováného výjevu určuje, s jakým stupněm dokonalosti své napodobení provádí. Náš demonstrátor nepotřebuje imitovat všechno, jen některé rysy z chování svých postav, zrovna tolik, kolik je třeba k názornému obrazu. Divadelní scéna skýtá většinou mnohem dokonalejší obrazy, přiměřeně ke svému šife vytyčenému zájmovému

okruhu. Jak se tu zjedná styk mezi pouliční scénou a scénou divadelní? Hlas přejetého, abychom vyhmátli jeden detail, zřejmě při nehodě zprvu nehrál žádnou roli. Odlišné názory očitých svědků na to, zdali výkřik, který slyšeli („Pozor“), vyšel z úst přejetého či z úst jiného chodce, může našeho demonstrátora přimět k tomu, aby ten hlas imitoval. Otázka může být rozhodnuta tím, že se předvede, zdali to byl hlas starce či hlas ženy, nebo zdali byl jen vysoký či nízký. Odpověď na tuto otázku může být závislá i na tom, zdali to byl hlas vzdělaného či nevzdělaného muže. Velkou roli může hrát, zdali hlas zazněl hlasitě či tiše, protože podle toho může být šoferovi přisouzena větší či menší vina. Četné vlastnosti přejetého si žádají znázornění. Byl roztržitý? Rozptylovalo něco jeho pozornost? Co asi? Co v jeho počínání naznačovalo, že jeho pozornost mohla rozptýlit právě tato okolnost a nikoli jiná? Atd. Jak vidět, poskytuje náš příklad demonstrováného výjevu na nároží příležitost k dosti bohatému a mnohostrannému zobrazení lidí. Přesto divadlo, které v podstatných složkách nechce jít dál nežli produkce naší pouliční scény, bude musit při imitaci dbát jistých omezení. Musí být s to ospravedlnit nákladnost účelem.¹

Demonstrováný výjev se na příklad zaměřuje

¹ Zhusta se setkáváme s demonstrovánými výjevy z každodenního života, které jsou dokonalejšími imitacemi, nežli je pro naši nehodu na nároží nutné. Jsou většinou komického rázu. Náš soused (nebo naše sousedka) nám třeba „dává k lepšímu“ lakotné chování našeho domácího. Imitace je pak často důkladná a bohatá na varianty. Při bližším zkoumání však přece jen konstatujeme, že i zdánlivě velmi celistvá imitace „bere si na mušku“ jen zcela určité prvky v chování našeho domácího. Imitace je shrnutí nebo výšek, při němž se pečlivě vynechávají takové momenty, v nichž se domácí jeví našemu sousedovi jako „docela rozumný“, kteréžto momenty samozřejmě také existují. Soused je dalek toho, aby podal celkový obraz; to by vůbec nemělo komický účinek. Pouliční scéna, která musí podat větší výšky, dostává se tu do nesnázi, které se nesmějí podceňovat. Má stejně výrazně umožnit kritiku, ale musí umožnit kritiku mnohem celistvějších souvislostí. Musí umožnit pozitivní i negativní kritiku. A to během jednoho jediného demonstrováného výjevu. Nutno chápat, co to znamená, má-li se dosáhnout souhlasu publika na základě kritiky. Máme

k otázce odškodnění atd. Šoférovi hrozí propuštění, odnětí vůdčího listu a vězení, přejetému hrozí velké náklady na klinice, ztráta místa, trvalé zohavení, ba i pracovní neschopnost. To je pole, na němž demonstrátor staví své charaktery. Přejetý třeba měl průvodce, vedle šoféra třeba sedělo jeho děvče. V tomto případě se lépe ukáže sociální problematika události. Charaktery bude možno vykreslit bohatěji.

Další podstatnou složkou pouliční scény je to, že náš demonstrátor odvozuje charaktery svých postav jen a jen z jejich skutků. Imituje jejich skutky a umožňuje tím činit o nich závěry. Divadlo, které ho v tom následuje, dalekosáhle porušuje zvyklost běžného divadla odůvodňovat skutky charakterem a odnímat je tím kritice, takže je lze znázorňovat, jako by vyplývaly z charakterů osob, které je konají nezadržitelně a podle přírodních zákonitostí. Pro našeho pouličního demonstrátora zůstává charakter demonstrováného člověka veličinou, kterou nemá zcela určit. V jistých mezích může být takový a takový, to nic neznamená. Demonstrátora zajímají jeho vlastnosti, které mohou způsobit nehodu nebo jí zabránit.² Divadelní scéna může ukázat přesněji určené jedince. Ale musí pak být s to označit svého jedince jako speciální případ a naznačit okruh, v němž se rovněž projeví účinky, a to především ty, které mají společenský význam. Náš pouliční demonstrátor má velmi omezené možnosti. (Zvolili jsme si tento model právě proto, abychom dosáhli krajního omezení.) Ne-

pro to ovšem rovněž vzory v naší pouliční scéně, to znamená v jakémkoli demonstrováném výjevu každodenního rázu. Náš soused a náš pouliční demonstrátor mohou reprodukovat stejně tak „rozumné“ jako „nerozumné“ chování člověka, kterého předvádějí, tím, že doporučí, aby se toto chování posoudilo. Když dojde během výjevu k zvratu (když ten, kdo byl právě rozumný, stane se nerozumným nebo naopak), neobejdou se však většinou bez komentářů, jimiž mění hledisko svého zobrazení. V tom tkví, jak jsme se zmínili, obtíž pro divadelní scénu. Nemůžeme tu o nich pojednat.

² Všechny osoby, které charakterově splňují podmínky, jím určené, které mají rysy jím imitované, vyvolají tutéž situaci.

má-li divadelní scéna ve svých podstatných složkách překročit meze pouliční scény, bude její větší bohatství smět být jen obohacením. Otázka krajních případů stává se akutní.

Vezměme si detail. Může se náš pouliční demonstrátor dostat do rozpoložení, v němž by třeba rozčileným tónem reprodukoval šoférovo tvrzení, že byl vyčerpán příliš dlouhou službou? (V podstatě má k tomu málo možností; stejně tak nemůže třeba navrátivší se posel, líčící krajanům rozhovor s králem, zahájit své vyprávění takto: „Viděl jsem vousatého krále.“) Aby se mohl dostat do takového rozpoložení, ba dokonce aby se do něho musil dostat, bylo by bezpochyby třeba vymyslet si na nároží situaci, v níž by toto rozčilení (právě nad touto stránkou věci) hrálo obzvláštní roli. (V našem svrchu uvedeném příkladě by se byla taková situace vytvořila, kdyby byl král na příklad přísahal, že si vousy nedá tak dlouho stříhat, dokud... atd.) Musíme hledat stanovisko, z něhož by náš demonstrátor mohl toto rozčilení vydat kritice. Jen zaujme-li náš demonstrátor naprosto určité stanovisko, dostane se do rozpoložení, v němž bude s to imitovat šoférův rozčilený tón, totiž když na příklad napadne šoféry, že málo ušilují o to, aby měli pracovní dobu kratší („Není ani v odborech, ale když pak dojde k neštěstí, hned velké rozčilení: „Sedím deset hodin za volantem.“).

Abychom dospěli až sem, to znamená, abychom mohli herci určit stanovisko, musí divadlo učinit řadu opatření. Rozšíří-li divadlo výsek své podívané tím, že ukáže šoféra ještě v jiných situacích, nejen při nehodě, nijak nepřekročí meze svého modelu. Vytvoří jen další situaci téhož charakteru, jako je v modelu. Lze si představit scénu charakteru pouliční scény, v níž se s dostatek odůvodněně demonstruje vznik emocí, jako třeba byly emoce šoférovy, nebo scénu, v níž se navzájem srovnávají různé intonace. Aby divadlo nepřekročilo meze modelové scény, musí jen občas rozvíjet techniku,

jejíž pomocí jsou emoce podrobovány divákově kritice. Tím se samozřejmě neříká, že divákovi se musí zásadně bránit, aby se podílel na jistých emocích, které se předvádějí; ale přejímání emocí je jen určitá forma (fáze, důsledek) kritiky. Divadelní demonstrátor, tj. herec, musí použít techniky, s níž může reprodukovat tón řeči toho, koho demonstruje, s jistou rezervou, s odstupem (tak, aby divák mohl říci: „Rozčiluje se – nadarmo, příliš pozdě, konečně“ atd.). Zkrátka: herec musí zůstat demonstrátorem; musí toho, koho demonstruje, reprodukovat jako cizí osobu, nesmí při svém výkonu zcela setít to, že „on udělal to, on řekl to“. Nesmí dopustit, aby se beze zbytku přeměnil v osobu, kterou demonstruje.

Podstatným prvkem **pouliční scény** je přirozený postoj, jejíž pouliční demonstrátor zaujímá v dvojím směru; přihlíží trvale k dvěma situacím. Chová se přirozeně jako demonstrátor a předvádí chování demonstrováného přirozeně. Nikdy nezapomíná a nikdy nedovolí, aby se zapomnělo, že není demonstrovanou osobou, nýbrž demonstrátorem. To znamená: to, co publikum vidí, není sloučením demonstrátora a demonstrováného, není samostatnou, bezrozpornou třetí postavou, v níž se rozplynuly rysy postavy první (demonstrátor) a postavy druhé (demonstrováný), jak nám to ve svých produkcích ukazuje běžné divadlo.³ Názory a city demonstrátora a demonstrováného se nekryjí.

Dostáváme se k jednomu z podivuhodných prvků epického divadla, k tak zvanému „efektu Z“ (zciuzujícímu efektu). Je to, stručně řečeno, technika, s níž je možno dát znázorňovaným vztahům mezi lidmi ráz něčeho, co je nápadné, co potřebuje vysvětlení, co není samozřejmé, co není prostě přirozené. Cílem efektu je umožnit divákovi plodnou kritiku ze společenského hlediska. Dá se dokázat, že tento „efekt Z“ má význam pro pouličního demonstrátora?

³ Nejjasněji to rozvinul Stanislavskij.

Můžeme si představit, co se stane, opominul-li jej vytvořit. Mohla by vzniknout situace, že by jeden z diváků řekl: Jestli postižený, tak jak to ukazujete, vkročil napřed pravou nohou do vozovky, pak... Náš demonstrátor by ho mohl přerušit a říci: Ukázal jsem, že vkročil do vozovky napřed levou nohou. Ve sporu, zdali při demonstrování výjevu vkročil do vozovky skutečně napřed levou nebo pravou nohou, a především ve sporu, jak si přejetý počínal, může se demonstrováný výjev tak obměnit, že vznikne „efekt Z“. Tím, že teď demonstrátor přesně dbá o svůj pohyb, že jej předvádí opatrně, pravděpodobně i zpomaleně, dosahuje „efektu Z“; to znamená, že zciuzuje malou, dílčí událost, vyzdvihuje ji v její důležitosti, znevšedňuje ji. Opravdu se ukáže, jak je „efekt Z“ epického divadla důležitý i pro našeho pouličního demonstrátora, nebo vyjádříme-li to jinak: objeví se i v této všední scéně přirozeného divadla na nároží, která má s uměním málo společného. Snáže lze jako prvek libovolného výjevu demonstrováného na ulici poznat bezprostřední přechod od zobrazování ke komentáři, který je pro epické divadlo charakteristický. Pouliční demonstrátor přerušuje svou imitaci při každé příležitosti vysvětlivkami. Chóry a promítané dokumenty epického divadla, to, že se jeho herci přímo obrazejí na diváky, to vše není v podstatě nic jiného.

Jak lze konstatovat, a doufám nikoli bez údivu, nejmenoval jsem mezi prvky, které určují naši **pouliční scénu** a tím i **epickou divadelní scénu**, vlastně žádný prvek ryze umělecký. Náš pouliční demonstrátor dokázal svůj demonstrováný výjev úspěšně předvést se schopnostmi, které „má prakticky každý člověk“. Jak je tomu s **uměleckou hodnotou epického divadla?**

Epickému divadlu záleží na tom, aby svůj základní model umístilo na nároží, to jest aby se vrátilo zpátky k nejjednoduššímu „přirozenému“ divadlu, ke společenskému podniku, jehož pohnutky, prostředky a cíle jsou praktické, pozemské. Model se obejde

bez takových výkladů herecké práce jako „vyjadřovací pud“, „osvojení cizích osudů“, „duchovní prožitek“, „herecký instinkt“, „fabulační rozkoš“ atd. Nemá tedy epické divadlo o umění zájem?

Dobře uděláme, když si otázku zprvu postavíme jinak; totiž tak: můžeme pro cíle naší **pouliční scény** potřebovat umělecké schopnosti? Je snadné přitakat této otázce. I v demonstrovaném výjevu na nároží vězí umělecké prvky. Určitý stupeň uměleckých schopností nalezneme v každém člověku. Není na škodu připomenout si to u velikého umění. Schopnosti, které nazýváme uměleckými, lze bezpochyby kdykoli uplatnit v mezích, stanovených modelem naší **pouliční scény**. Budou působit jako umělecké schopnosti, i když tyto meze nepřekročí (třeba když nemá dojít k **úplné přeměně** demonstrátora v demonstrovanou osobu). Ve skutečnosti je **epické divadlo** velice umělecká záležitost, od níž si lze sotva odmyslet umělce a artismus, fantasmii, humor, soucit – bez nich a ještě bez mnoha dalších věcí by nemohlo existovat. Má být zábavné, má být poučné. Jak se může vyvinout **umění** z prvků **pouliční scény**, bez vypuštění nebo přidání jediného prvku? Jak z toho vznikne **divadelní scéna** s vymyšlenou fabulí, s herci, kteří mají nastudované role, se vzletným způsobem mluvy, s líčidly, se spulhrou několika herců? Potřebujeme doplnit své prvky, přecházíme-li od „přirozeného“ demonstrovaného výjevu k „umělému“?

Nejsou ta rozšíření, která jsme provedli na našem modelu, abychom dospěli k **epickému divadlu**, ve skutečnosti podstatnější? Už jen krátká úvaha ukáže, že podstatnější nejsou. Vezměme si **fabulí**. Naše pouliční nehoda nebyla vymyšleným příběhem. Nuže, ani obyčejné divadlo nepracuje jen s vymyšlenými ději, pomysleme na historické drama. Ale fabule se může předvést i na nároží. Náš demonstrátor může se kdykoli dostat do rozpoložení, kdy řekne: Šofér byl vinen, neboť událost se sběhla tak, jak jsem ukázal. Nebyl by vinen, kdyby byl jednal tak, jak ukážu nyní. A může si

nějakou událost vymyslet a demonstrovat ji. Pokud jde o **nastudovaný text**, může náš pouliční demonstrátor před soudním přeličením, při němž bude svědkem, mít napsané přesně doslovné znění výroků demonstrovaných osob, může se mu naučit nazpaměť a může si věc nastudovat. Přichází pak také s nastudovanou rolí. Pokud jde o nastudovanou spulhru **několika** osob: takový kombinovaný výjev sám o sobě se předvádí vždycky za uměleckými cíli; pomysleme na praxi francouzské policie, která nařizuje hlavním účastníkům kriminálního případu, aby určité, rozhodující situace před policií opakovali. Vezměte si maskování. Malé změny ve vzhledu, rozčuchané vlasy na příklad, to se dá v rámci demonstrovaného výjevu neuměleckého charakteru vždycky provést. I líčidla se používá nejenom k divadelním účelům. V pouliční scéně mohly mít určitý význam třeba šoférovy kníry. Mohly ovlivnit svědeckou výpověď předpokládané průvodkyně. Náš demonstrátor to může znázornit tak, že dělá, jako by si šofér hladil imaginární knír, vyzýváje svou průvodkyni k výpovědi. Tím může demonstrátor svědecké výpovědi šoférovy průvodkyně značně ubrat na ceně. Přechod k použití skutečného kníru v **divadelní scéně** vede však jen k jedné nesnázi, která se objevuje i při **přestrojení**. Náš demonstrátor může si za jistých okolností nasadit šoférovu čepici, na příklad když chce ukázat, že šofér byl možná opilý (má ji nasazenou šikmo, může to ovšem udělat jen za určitých okolností, ne jen tak beze všeho, viz svrchu naše výklady o **krajním případě**). Můžeme však při demonstrovaném výjevu s několika demonstrátory takového druhu, jak jsme již uvedli, přistoupit k **přestrojování**, abychom mohli demonstrovat **osoby rozlišit**. I při tom docházíme jen k částečnému přestrojení. Nesmí vzniknout iluze, že demonstrátoři jsou opravdu demonstrovanými lidmi. (**Epické divadlo** může této iluzi zabránit mimořádně přehnaným přestrojením nebo šatstvem charakterizovaným jaksí jako výstavní objekty.) Nadto mů-

žeme vypracovat základní model, který v té věci může náš model nahradit: demonstrováný výjev s tak zvanými létajícími pouličními prodavači. Aby tito lidé snáze prodali své kravaty, ukazují, jak vypadá špatně oblečený muž i muž oblečený švihácky; s několika rekvizitami a s nemnoha hmaty předvádějí náznakové scénky, čímž si v podstatě ukládají tatáž omezení, jaká naše scéna s nehodou ukládá demonstrátorovi (berouce si kravatu, klobouk, hůl, rukavice a provádějící jisté náznakové imitace světáka, mluví o něm nadále v třetí osobě). U pouličních prodavačů se setkáváme i s použitím verše v rámci našeho základního modelu. Používají pevného nepravidelného rytmu, ať už prodávají noviny nebo šle.

Takové úvahy ukazují, že s naším základním modelem můžeme vystačit. Není žádný elementární rozdíl mezi přirozeným epickým divadlem a umělým **epickým divadlem**. Naše divadlo na nároží je primitivní; na pohnutkách, cíli a prostředcích produkce není „nic zvláštního“. Ale je to nesporně jev, který má smysl; jeho společenská funkce je jasná a ovládá všechny jeho prvky. Podnětem produkce je případ, který může být posuzován různě, který se může v té či oné formě opakovat a který dosud není uzavřen, nýbrž bude mít následky, takže jeho posouzení není bez významu. Účelem produkce je usnadnit ověření případu. Prostředky produkce tomu odpovídají. **Epické divadlo** je divadlo vysoce artistní se složitými obsahy a se stanovením velkého sociálního cíle. Tím, že jsme si **pouliční scénu** určili jako základní model **epického divadla**, přisuzujeme mu zřetelnou společenskou funkci a vyslovujeme pro **epické divadlo** kritéria, podle nichž se může soudit, zdali tu jde o jev, který má nějaký smysl, nebo ne. Základní model má praktický význam. Při výstavbě představení s dílčími otázkami, začasť obtížnými, s artistními problémy, se sociálními problémy dává základní model režisérům a hercům možnost kontrolovat, zdali společenská funkce celého aparátu je ještě jasně neporušená.

zcizující efekty v čínském hereckém umění

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

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

borně uplatňuje moment překvapení. Údiv vede jeho štětec.

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

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

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

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

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

Když umělec pozoruje sám sebe, což je umělý a umělecký akt sebeodcizení, nedovolí divákovi vcítit se natolik, že se zcela zřekne sebe sama, a vytváří velkolepý odstup od události. Od divákovy vcítění se tu však přesto neupouští. Divák se vcítuje do herce jako do pozorovatele: tak se kultivuje jeho pozorovací, divácký postoj.

Západnímu herci se zdá, že čínští umělci hrají

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

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

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

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

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

Pro herce je obtížné a úmorné vyvolávat v sobě každý večer určité emoce nebo nálady, naproti tomu je jednodušší předvést vnější příznaky, které tyto emoce provázejí nebo ohlašují. Přenášeni

konvence!

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

publika, že téměř každé gesto podléhá schválení
publika.

Čínský umělec není v transu. Lze ho v každém oka-
mžiku přerušit. „Nevypadne“ z role. Po přerušení
bude pokračovat ve své produkci na tom místě,
kde byl přerušen. Není to „mystická tvůrčí chvíle“,
v níž ho rušíme: když předstoupí před nás na
jeviště, je se svým výtvozem už hotov. Nemá nic
proti tomu, když se kolem něho během hry dělají
přestavby. Příčinlivé ruce mu naprosto veřejně po-
dávají, co ke své produkci potřebuje. Při Mei Lan-
fangově scéně umírání divák sedící vedle mne vy-
křikl úžasem nad jedním umělcovým gestem.
Několik diváků před námi se pohoršeně otočilo
a zasyklo. Chovali se, jako by byli přítomni sku-
tečnému umírání skutečně chudé dívky. Jejich cho-
vání bylo možná správné při evropském divadelním
představení, ale nevýslovně směšné při čínském.
„Efekt Z“ se u nich minul účinkem.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

otázky a názory

Ridi Jan Kristek a Otokar Mohyla

svazek 7

bertolt brecht myšlenky

Výbor z Brechtových státi sestavil,
doslovem a poznámkami opatřil
Jan Grossman,

Přeložil Ludvík Kundera.

Články Dá se dnešní svět zobrazit
na divadle? Zastrážování Kladnosti
a Studium prvního výstupu

Shakespearova Coriolana
přeložila Marta Staňková.

Obálku navrhl Jiří Balcar,

typografickou úpravu Zdenek Seydl.

Odpovědná redaktorka

Marta Staňková.

Vydal jako svou 1375. publikaci

Československý spisovatel v Praze 1958.

Z nové sazby písmem Supersgrotesk

vytiskl Tisk, knižní výroba, n. p.,

provozovna 2, Brno.

Papír 86/122, AA 7,52, VA 8,19.

D-366701, Náklad 8000 výtisků.

09/20. 1. vydání.

Brož. 9,80 Kčs

56/VI-2

054V-51
300/1
560 55 517